

➤ Promesa de transgresión: la feminidad encarnada de Carilda Oliver Labra

Bibiana Collado Cabrera
Universidad de Valencia, España

Resumen: La producción de Carilda Oliver Labra recoge una amplia muestra de los *topoi* empleados por las mujeres poetas del siglo xx, permitiendo establecer lazos entre las estrategias y los lugares comunes de que se ha servido la escritura de mujeres.

La autora desarrolla, a lo largo de su extensa obra, un dificultoso proceso de autodefinición ficcional que asimila y subvierte todo un mosaico de atribuciones de la feminidad; no obstante, ninguna de esas figuraciones históricas la captura. A través del recorrido por su obra, nos adentramos en la difícil construcción de la historiografía y el canon cubano.

Palabras clave: Carilda Oliver Labra; Poesía de mujeres; Poesía conversacional; Revolución Cubana; Siglo xx.

Abstract: Oliver Carilda's production includes a large sample of *topoi* employed by twentieth-century women poets, allowing to establish links between strategies and commonplaces that has served women's writing. The author develops, throughout her extensive work, a difficult process of fictional self-defining which assimilates and subverts a mosaic of powers of femininity, however, none of these historical configurations capture her. A tour through his work, we move into the difficult construction of historiography and the Cuban canon.

Keywords: Carilda Oliver Labra; Women's poetry; Conversational poetry; Cuban Revolution; 20th Century.

Epigrama

Ayer
cuando el teléfono se demoró en sonar
descubrí que Alfonsina
fue una mujer amando
desesperadamente.
(Odette Alonso)

“La aparición de la poesía escrita por mujeres como hecho continuo y generalizado coincide, más o menos, con la Primera Guerra Mundial y constituye una actividad sostenida durante las varias décadas que le siguen” (2004: 73), afirma Márgara Russotto en *Tópicos de retórica femenina*. Carilda Oliver nace tres años después de la Primera Guerra Mundial y el comienzo de su vida “pública” como escritora coincide con la Segunda Guerra Mundial –gana el Premio Nacional de Cuba cuatro después de que esta finalice–. Entra, pues, en este fenómeno de eclosión apuntado por Russotto, siguiendo el rastro de Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni o Gabriela Mistral, entre muchas otras.

Los versos de Carilda Oliver han sido entendidos como una exuberancia de la mujer que pretende seducir, que excede los límites pero, lejos de ser descalificada, es integrada en el circuito literario y social, pero no de la misma manera en que serán integrados otros escritores como Nicolás Guillén o Miguel Barnet, sino como *desordenada*. La autora ha sido textualizada, convertida en el tema de su escritura a través de una convención social resultado de los diversos mecanismos de mitificación. Carilda es la extravagancia personal y poética que es aceptada para ser neutralizada. Legitimar su producción y convertir a la creadora en gurú amoroso y mito erótico resulta mucho menos peligroso que mantener su escritura en la periferia, desde donde podría ejercer una mayor presión, por suponer el *exceso* femenino que no sabe dónde colocarse y que es visto con extrañeza y temor por la mirada oficial. La gestión de ese exceso transforma el discurso alternativo en subcategorización del discurso dominante. Se trata de una falsa incorporación del Otro.

Sus peculiares relaciones con el régimen ocasionaron, años más tarde, su proscripción literaria. El detonante fue la escritura de “Una mujer escribe este poema” (1968), composición que fue interpretada como un ataque al gobierno. La poeta se había popularizado antes del triunfo de la Revolución y sus líneas de creación apenas habían variado desde entonces, no se había producido una adhesión clara y contundente a través de su producción, por tanto, debía ser incluida en la categoría de sospechosa. Su influencia en la población era demasiado fuerte como para permitirle la tibieza ideológica. Su escritura regresa a la marginalidad, pero la leyenda no decrece, sino que alcanza su consolidación definitiva.

Carilda Oliver, a la cual se había posicionado en esa cotidianidad del espacio doméstico fue invisibilizada por no escribir desde y para el régimen —espacio público—, sino desde y para la vida diaria —espacio privado—, pero este proceso de invisibilización no surtió efecto porque sus obras se continuaron vendiendo y alcanzando a grandes sectores de la población. Por tanto, dicha invisibilización solo se produjo en el nivel crítico, en el nivel *oficial*.

La tertulia que se celebra en la casa de la poeta (Tirry 81) se convierte, pues, en subversiva. Carilda-personaje y su producción poética pasan a estar fuera de la ley y su leyenda sexual toma fuerza. Oliver Labra, divorciada, se había vuelto a casar con un hombre veinte años menor, lo cual contribuyó a acrecentar su imagen de devora-hombres. En torno a aquellas reuniones se tejió toda una leyenda que incluía orgías escandalosas y todo tipo de “inmoralidades”. La popularísima poeta se vio obligada a años de encierro: había sido apartada de los círculos oficiales, pero la sociedad seguía alimentando el mito, con todavía más fuerza si cabe. Ahora era una mujer prohibida que escribe poemas sexuales.

En 1976 se aprueba la nueva Constitución, se instaura la Asamblea Nacional del Poder Popular y se crea el Ministerio de Cultura, lo cual es causa y efecto de cambios estructurales realizados por el gobierno de la Revolución. Estos reajustes permiten la recuperación de diversas figuras intelectuales y populares, como es el caso de Carilda Oliver. Gracias a esta nueva situación, puede componer “La ceiba me dijo tú” y ganó la Primera Mención en Décima con un volumen titulado *Tú eres mañana*. El veto había acabado: Carilda es rehabilitada nacionalmente.

1. “Y que quizás soy buena”

Al sur de mi garganta, su primer poemario premiado y de amplio reconocimiento, constituye nuestro punto de partida. La autora, que no acaba de cumplir con ese tono menor y de

austeridad que eran considerados adecuados y propios de la escritura de las mujeres, pide constantemente perdón: “Habrá que perdonarme la tristeza” (1990: 12) o “Perdóname el color de aurora triste” (1990: 36); y se justifica adoptando una postura casi infantil en la que “la pasión y la sensibilidad a veces se disfrazan con lenguaje de niña” (López Lemus 2000: 20) tal y como se apunta en el prólogo a la antología *Error de magia*. De esta manera, la obra de Carilda Oliver se pone en conexión con la de otras poetas que se sirvieron de este recurso para ser aceptadas, cuyo caso paradigmático puede ser el de Delmira Agustini. En esta línea tienen sentido versos como los siguientes: “Es un modo muy triste... / Sobre todo para esta niña que no sabe” (1990: 56), “¡Ah, para nunca entonces / su paso absurdo y mi color de niña” (1990: 37) o “Quise portarme así, como de arena, / y un jazmín colegial, casi en la infancia” (1990: 35). No obstante, en la configuración de ese semblante infantilizado hay una fisura a través de la cual percibimos la conciencia de la construcción: la muchacha buena y sencilla no se corresponde con el *ser*, sino con la *voluntad de ser* exigida desde el exterior, por eso “Que no conozcan mi aptitud de lluvia... / Quiero ser sólo esa muchacha pobre, / esa muchacha rubia, / parecida a la yerba, al pan y al cobre” (1990: 13) o “sentir que el viento es suave y que quizás soy buena” (1990: 16). El yo lírico que habla bajo la “noche adulta” esconde aparentemente lo que es considerado como imperfección, como rareza, tras la pretensión de ser buena, de ser *lo que debe ser*. El poemario se sirve de algunos de los tradicionales tópicos sobre la feminidad para reescribirlos desde una turbia ambigüedad que deja aflorar una aparente aceptación en una lectura superficial y esconde la subversión en un segundo nivel. El muestrario de tópicos recogidos incluye tanto aquellos que atañen a rasgos físicos –“el trigo que me crece cada día, / la tímida salud de mis caderas / y el cabello color de mediodía” (1990: 12)– al modo de la *descriptio puellae* o la mística belleza de la mujer prerrafaelita; como aquellos que tienen que ver con su comportamiento –“Pero veinte veces visité el verano / y aún tengo este difícil oficio de voluta” (1990: 14)– y hacen referencia a la inconstancia de la mujer, a su intención sinuosa o a su desproporción. La voz poética se desdobra en sí misma, vistiéndose con los atributos *pertinentes* a su condición de mujer joven y, a la vez, desvistiéndose de ellos al concebirlos en ella misma como una carencia: un juego de ironía sutil que se desarrolla en el delgado borde entre culpabilidad y regocijo por lo que no se es. Uno de los puntos del poemario en que se hace más evidente la fractura es el correspondiente al poema “Vivencia”, que finaliza con estos versos:

Voy formándome en torno a tu corazón
 porque ya los milagros no me corresponden.
 Las estrellas se echan a perder sobre mi pelo.
 Miro pasar los globos como algo que no tuve.
 No puedo tocar el humo suelto.
 No puedo ser lo que sonrío,
 ni la negrita que come azúcar.

No hay más remedio, novio
 (1990: 50).

Esta composición, una de las últimas del libro, evidencia lo oculto tras el velo de la juventud bella y bondadosa: una realidad sin milagros y estrellas, sin misticismos ni ingenua alegría, una feminidad descarnada –o mejor dicho, encarnada– que se desprovee

de los artificios de la *donna angelicata* y aparece condenada al novio, a la autoconstrucción en base al modelo ideal de otro al que se dirige e invoca. Tras la tradición retórica que intenta nombrar la belleza, el crudo prosaísmo.

El esquema macrotextual de la obra refuerza esta lectura. La primera parte, “Elegía por mi presencia”, aporta las coordenadas desde las que iniciar el recorrido poético, establece el pacto de lectura: el discurso se centra en el yo poético, en tanto presencia y, por tanto, carne, cuerpo, materia y, con ello, su cadaverización en el paradigma femenino canónico, por eso se trata de una elegía, de un aparente acto de redención para convertirse en la muchacha rubia y buena. Por ello:

Pudiera decir que estoy hecha de noche,
que impunemente muero de mí misma;
mas no importa esta muerte descuidada,
ni el corazón que apoyo en la ceniza,
ni el sueño retoñado para nunca
(1990: 14).

La segunda, “Encuentro con el dolor”, supone el correlato de la muerte metafórica del yo, proyectada en la muerte real de la abuela, del abuelo o del hijo de la amiga; el desencadenante para iniciar la conversión. El vínculo entre la muerte real y el yo se hace patente en versos como los siguientes:

Y tenía mi misma sed de luna
caída sobre el hombro,
mi corazón nupcial de lirio y tuna,
y acaso este dolor que nunca nombro
(1990: 25).

La tercera, “De paso por el sueño”, supone el intento de redención, el ensayo de acercamiento a ese ideal femenino, por eso constituye el segmento más extenso del poemario, pero resulta un fracaso, como adelantan estos versos:

¿Qué corazón saldría de este insomnio
si yo supiera ser una muchacha;
si no me pareciera tanto a mis ojeras,
ni a esta tarde de invierno, así doblada?
(1990: 39).

La que no sabe ser muchacha desiste en su intento y se despide en la cuarta parte, “Recado a la ternura”, con el poema “Versos para Ana”, donde deja clara su derrota con versos como:

Yo no tengo tu modo de mirar a la niebla
ni tu ademán dispuesto en flor sobre la falda:
a mí me duelen todas las mariposas muertas
y los atardeceres con familia morada
(1990: 47).

La quinta parte se titula, acertadamente, “Lo innominado”, y constituye el reconocimiento resignado o glorioso —ahí está el juego— de su condición de mujer al margen de las expectativas estereotipadas; el yo poético es lo raro, lo híbrido, lo que está fuera, por eso no puede ser nombrado.

La última parte, compuesta por un solo poema extenso, recibe el nombre de “Canto desbordado” y recapitula el proceso de búsqueda identitaria, poniendo de manifiesto su desborde, su incapacidad para ser aquello que debería ser, volviendo al comienzo y cerrando el poemario con una ambigua —¿irónica?— resignación: la de fingir ser lo que no es. Lo cual queda perfectamente sintetizado en los tres últimos versos de la obra: “haciendo como que soy, / entre periódicos y flores; / borrándome contigo, simplemente” (1990: 58).

2. “Se le ha muerto el novio a Juana”

Cronológicamente, el siguiente poemario que escribe Carilda Oliver es *Biografía lírica de Sor Juana Inés de la Cruz*, en 1951. Esta obra, escrita mayoritariamente utilizando décimas y sonetos es representativa de la mezcla de estrofas de origen culto junto a otras de ascendencia popular, muy característica en la producción de la poeta y representativa de su voluntad de unir y legitimar diversas tradiciones poéticas, todo un ejemplo de sincretismo. Sin embargo, lo que nos parece más interesante de este trabajo es su tema y el tratamiento del mismo. ¿Por qué decide Oliver Labra escribir sobre Sor Juana?

Sor Juana representó un modelo “en el que se enseñoreaba la mixtura de los materiales originarios provenientes del entorno natural americano con la adusta piedra; de la ornamentación curvada de la tradición europea con la esquemática imaginaria de herencia indígena; de la curiosidad criolla acumulativa de las novedades europeas con la apetencia de lo propio” (Mattalia 2003: 103). Esta superposición de elementos —sería difícil definirlos como síntesis— constituye una estructura compleja y enriquecedora que Carilda Oliver toma como modelo a imitar para llevar a cabo su proyecto de incorporación y reivindicación de metros propios de la cultura europea junto a formas fuertemente representativas de la tradición hispanoamericana.

No obstante, la elección de Sor Juana Inés de la Cruz como motivo literario supone mucho más que un referente formal, conlleva un *tomar partido*, un reconocimiento íntimo y público a su desafiante escritura, la cual “sigue siendo fundacional pues delinea una posición activa de intervención sobre el espacio cultural, tanto por la lúcida reflexión sobre las necesidades de las mujeres y sus derechos en el espacio social como por la brillantez con la que reelabora los tópicos desplazados del Barroco peninsular” (Mattalia 2003: 104).

El texto de Carilda Oliver se divide en diez partes, de las cuales nos resultan especialmente interesantes la segunda, la tercera y la cuarta. La segunda parte se titula “Escribe”, el fenómeno de la escritura es, por tanto, lo primero que aparece reflejado en esta *Biografía*, inmediatamente después de su nacimiento. Juana de Asbaje es la mujer que escribe:

Poesía: temblor quieto,
enfermedad que la sana;
Ese sublime secreto

de desdoblarse en soneto
es para siempre con Juana
(2000: 62).

Este poema recoge la visión de la escritura como anomalía, como acontecimiento que debe ser ocultado, como herida. La percepción de la escritura de mujeres como enfermedad, como incorrección, une a las dos autoras a pesar de la distancia temporal. Priorizar, ante cualquier otro aspecto, que Juana escribe es una declaración de intenciones y una subrepticia denuncia al orden de las cosas.

La tercera parte recibe el nombre de “Se enamora”. La autora destaca, intencionalmente, su condición de mujer antes o independientemente que de religiosa, así “oye la sangre que late / como derramando fiesta” (2000: 63). Juana de Asbaje, convertida en personaje de ficción, queda de esta manera vinculada a la escritura del cuerpo. Un erotismo sutil recorre esta composición: el “gozo”, los “rubores” o la “sábana limpia y fresca”. A Carilda le interesa mostrar, precisamente, la mujer que “es carne de veras” (2000: 63).

La cuarta parte, “Pierde el amor”, inserta el personaje literario de Juana de Asbaje en la tradición de las enlutadas y propone, indirectamente, la muerte del novio como detonante que la conduce a profesar sus votos religiosos. Juana, personaje histórico comprometido y fundacional, para a ser parte de ese constructo retórico conformado en torno a las mujeres. De nuevo, nos hallamos ante un complejo juego subversivo que se desarrolla con un aparente velo de ambigüedad: entre la perpetuación del tópico y su denuncia. Con estos versos finaliza el poema:

Pésames da la mañana.
¡Silencio, alondras, canarios!
De pie todos los rosarios.
Se le ha muerto el novio a Juana
(2000: 67).

Escena de escritura, pasión amorosa y dolor por el luto son los tres pasajes que hemos reseñado, en ellos se descubre la clave de la identificación de Carilda Oliver con Sor Juana Inés de la Cruz. Pasión y dolor porque “se sabe que en la distribución histórica de afectos, funciones y facultades (transformada en mitología, fijada en la lengua) tocó a la mujer dolor y pasión contra razón” (Ludmer 1985) y escritura porque, a través de ella, se subvierte esta distribución histórica. Sor Juana Inés, haciendo servir esas “tretas del débil” a las que hace referencia Ludmer, modifica el lugar que ocupa a través de la escritura; Oliver Labra, tres siglos después, también empleará estas tretas. Ambas aceptan el proyecto del superior –en el caso de Sor Juana, el superior viene representado por la madre, el obispo y el Santo Oficio; en el de Carilda Oliver, por el padre, el novio o la propia sociedad de provincias–, pero “la treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (Ludmer 1985). A partir de esta “treta”, podemos leer la infantilización del yo poético y la aparición de versos del tipo “no hay más remedio, el novio” como “tácticas de resistencia, sumisión y aceptación del lugar asignado por el otro, con antagonismo y enfrentamiento, retiro de colaboración” (Ludmer 1985). La figuración

del yo pasa por la admisión de los esquemas predefinidos para su condición de mujer, esquemas sobre los que interviene mediante el ejercicio de la escritura.

Carilda Oliver Labra, al escoger a Sor Juana Inés de la Cruz como motivo de este poemario, señala una continuidad con respecto a la escritura fundacional de aquella y apunta la utilización de esas “tretas del débil” en su propia escritura.

La escritura de ambas actúa como una “vasta máquina transformadora” (Ludmer 1985) en la que los *locus* retóricos empleados potencian el efecto subversivo del texto y la aceptación del proyecto del superior se constituye en punto de partida para llevar a cabo el cambio de lugar. La lectura de la producción de Oliver Labra a partir de su conexión con la de Sor Juana Inés nos ayuda a descubrir esos otros niveles que se esconden bajo la aparente aceptación que emerge en la superficie.

3. “Tristísimo juguete violentado”

En 1952 escribe la *Libreta de la recién casada* y, en 1958, compondrá *Memoria de la fiebre*, donde incluye el famosísimo “Me desordeno, amor, me desordeno”. Este poemario recoge y desarrolla elementos aparecidos en los anteriores e incluye nuevos rasgos que se desarrollarán en libros posteriores, motivo por el cual nos interesa especialmente.

En *Las palabras preguntan por su casa*, Laura Scarano utiliza la fórmula “tecnologías de la experiencia histórica” (Scarano 2004: 130), elaborada a partir de las “tecnologías del yo” descritas por Foucault en la obra del mismo nombre. Con esta expresión trata de “rediseñar una categoría operativa que describa los potenciales dispositivos retóricos, que verbalizan ese espectro ambiguo y difuso de la *erlebnis* o experiencia de vida” (Scarano 2004: 130). Las dos tecnologías de la experiencia que Scarano apunta pueden reconocerse en esta obra de Oliver Labra. La primera de ellas es la de *contar historias*, es decir, la puesta en discurso de microhistorias. A través de este recurso el poeta se acerca al cuentista o al novelista al escribir “historias que dan cuenta del espesor de lo social en una trama múltiple y variopinta” (Scarano 2004: 132). Ejemplo de estas historias mínimas son “La solterona”, “La vecina muerta” o “Al niño que vende berros”. Las dos primeras, escritas en tercera persona, están protagonizadas por personajes femeninos que experimentan la carencia amorosa, bien sea en forma de ausencia o de pérdida, y configuran, junto a otros muchos que encontramos en el total de su producción, una galería de actores investidos por la ilusión de la presencia, de la cercanía, como si de una mitología de lo cotidiano se tratase: “La narración de estas vidas no representa algo existente, sino que impone una forma y un sentido a la realidad multiforme, pues el lenguaje no refleja lo real sino que crea un verosímil, espacios emblemáticos” (Scarano 2004: 131). Verosímil resulta esa vecina:

Recién casada y sola, lavaba los manteles
y lavaba su alma. Siempre le fueron fieles
la timidez de novia y la ventana eterna.
La tarde sobre ella era una tumba abierta
(2000: 122).

Y verosímil se nos aparece también la solterona “con la blusa vacía y los ojos inmensos” (2000: 120). Estas figuraciones que actúan como desdoblamiento de la voz

básica poética dotan de profundidad a la percepción del proceso amoroso y constituyen una constante en la poética de Carilda Oliver.

En el caso de “Al niño que vende berros”, a la descripción del espesor social se le añade el carácter de denuncia:

Pasan indiferentes con bultos y sombrillas,
en pantalones nuevos y en blusas amarillas;
caminan presurosos hacia el Banco y el tedio
o hacia el atardecer por la Calle del Medio
(2000: 123).

La utilización de la segunda persona con la que se dirige directamente al niño –“No tienes padres, claro...”– constituye la manifestación de un diálogo con el que interpela el objeto poético y que colabora con más fuerza a ese imaginario de la presencia. Este trabajo de denuncia social alterna a lo largo de toda su obra con los *topoi* amorosos.

Scarano señala algunas de las estrategias empleadas por esta tecnología de la experiencia: el monólogo dramático, el collage, los préstamos intertextuales... De entre estas, el uso de lo coloquial o conversacional puede ser considerado como la estrategia predominante en la poesía de Carilda Oliver, muy adecuada para crear una atmósfera de naturalidad que cubra el artificio de la creación poética, de acuerdo con ese doble fondo de aspiración realista que subyace en la obra. A pesar de que en el ámbito de la crítica se han utilizado los adjetivos coloquial y conversacional de manera ambivalente, a la hora de aplicarlos en el análisis poemático comportan diferencias. El uso de lo coloquial es una de las tácticas empleadas para lograr el tono conversacional, el cambio de lógica discursiva que produzca el efecto de realidad. En *Memoria de la fiebre*, como en el resto de obras de la autora, observamos un hábil manejo del léxico coloquial, pero no una pretensión de reproducir el habla social, de asemejar el poema a la conversación. En el poemario conviven refajos, lápices, leche y cebolla con la ternura, el alma y la ilusión, pero no se produce una imitación de las estructuras sintácticas o de la interferencia de voces del diálogo real. Este amago de oralidad flexibiliza el lenguaje pero no lo desprovee, ni siquiera aparentemente, de su autoconciencia de artefacto literario. Ninguno de estos breves relatos de vida supone un intento de representación de la historia civil: la coloquialidad es un medio no una finalidad.

El léxico coloquial aparece en la obra mediante dos vías. Una primera en la que lo oral aparece a modo de incisos que acercan y distienden el discurso para, inmediatamente, producir el salto metafórico (de lo tangible a lo intangible):

Ayer me regalaste un pomo y dos bombones.
Ya el cielo no es de Dios: lo quitas y lo pones
(2000: 125).

Y una segunda, que actúa a la inversa, en la que los términos de lo real atraviesan el texto modificando el espectro retórico que acompaña a las grandes palabras, truncando su primer sentido (de lo intangible a lo tangible):

Guardo una cinta inútil y un abanico roto.
Encuentro ángeles sucios saliendo en la ceniza
(2000: 119).

La cinta es inútil, el abanico está roto y los ángeles aparecen sucios, ninguno de los elementos, prosaicos o no, se corresponden con su imagen ideal, de la misma manera que el yo poético, en este caso un personaje llamado Carilda, como la autora, no cumple con la idea de mujer.

El énfasis en la corporeidad a través de los nombres propios o de las referencias espaciales y temporales concretas complementa al léxico coloquial en la batalla de *contar una historia*, en esta primera tecnología de la experiencia. En *Al sur de mi garganta* ya aparecen “Elegía por Mercedes” y “Versos para Ana”, en los que la alusión a través de nombres propios produce un efecto de cercanía; la *Libreta de la recién casada* está repleta de fechas, horas y lugares –tres de marzo, la notaría, seis de la tarde, Varadero, etc.– que narrativizan la poesía y la anclan en una supuesta territorialidad; en *Memoria de la fiebre* estos mecanismos alcanzan un mayor desarrollo y trascienden la mera referencialidad directa, se revisten de nuevas significaciones a través del tratamiento irónico o de la autoalusión. Ejemplo de ello es la utilización de la temporalidad en el poema titulado “Para el novio”, en el cual el yo poético afirma “Te quiero. Son las seis. Te querré todavía” (2000: 125). En este verso la referencia horaria no actúa como organizadora del discurso o como elemento constructor de realidad, o no solamente, sino como juego irónico para manifestar lo efímero del sentimiento amoroso. Otra muestra de esta evolución de los recursos tiene que ver con el empleo de los nombres propios; en este poemario los nombres citados ya no serán Mercedes y Ana o la Juana de la *Biografía lírica*, sino Carilda, precisamente el nombre de la autora, abriendo un nuevo e interesante camino a analizar dentro de su poética: las figuraciones del yo.

La segunda de las tecnologías de la experiencia de las que se sirve Scarano es la de *cantar la vida*. La canción permite modular historias, retomando la unidad primitiva entre poesía y canto. “El acto de cantar la vida remeda la actividad típica y complementaria del juglar, afianzando el cauce rítmico y musical de los relatos contados, a partir del apoyo mnemotécnico de metros, moldes y figuras retóricas devenidas en tópicos de confluencia discursiva” (Scarano 2004: 140). El hecho de cantar las historias está directamente relacionado con la reivindicación retórica acometida por Carilda a lo largo de toda su producción: explora los ritmos de cantidad, intensidad, tono y timbre en sus obras, los metros conjugan tradiciones de un lado y otro del Atlántico y la rima consonante, que aparentemente fuerza y limita la escritura, se convierte en el mecanismo mnemotécnico perfecto para recuperar la vocación oral de los orígenes de la poesía –lo que encierra una de las claves de su popularidad–. Probablemente, ese *cantar la vida* ha tenido más peso en el éxito de la autora que el *contar historias* –tal vez por eso su reconocimiento estuvo ligado a la poesía y no a la prosa, la cual abandonó pronto–, aunque en su obra ambos procesos se complementan.

4. “Y destrocé, llorando, mis novelas”

Otro de los motivos de su popularización reside, posiblemente, en la figurada sinceridad del carácter autobiográfico de su poesía, rasgo que va al alza en cada una de sus obras. Si en *Al sur de mi garganta*, se hacía alusión a Mercedes, nombre de la abuela de la autora, en este poemario el personaje que enuncia el poema se llama, directamente, Carilda.

La autobiografía aparece como “género” ligada a la narrativa. No encontramos un equivalente poético de las *Confesiones* de Rousseau que actúe como elemento fundador de esta modalidad en el género lírico; no obstante, la estrategia autobiográfica ha sido ampliamente desarrollada a lo largo del siglo xx a través de las propuestas poéticas de autores como Leopoldo María Panero o Jaime Gil de Biedma, como bien señala Antonia Cabanilles en *Poéticas de la autobiografía* (2000: 189). La carencia de un “texto fundacional” de la autobiografía en el género poético y su predominante asociación con la narrativa, ha colocado lo poético, una vez más, en un lugar de marginalidad –todavía hoy existen reticencias respecto a la aplicación de esta categoría referencial en la poesía–, pero, sin embargo, es indudable el uso que de este tipo de discurso se ha realizado en toda la poesía del siglo xx.

Un motivo fundamental que sustenta esas reticencias con respecto al empleo de lo autobiográfico en la poesía es que “el yo lírico desde sus comienzos estaría ligado a una enunciación impersonal por la que se opondría al yo autobiográfico” (Sánchez Moreiras 2000: 571). En torno al debate sobre la enunciación lírica, José María Pozuelo Yvancos afirma:

Los hilos del pensamiento, del recuerdo y de la anticipación son también los hilos de la poesía; es más, considero que la enunciación lírica no sería otra cosa que la creación de una región donde esta brecha del tiempo se ejecuta y donde la experiencia humana se realiza en el mismo corazón del tiempo, siendo por ello una constante emergencia de la propia temporalidad, no como historia pasada, sino como vivencia presente (Pozuelo Yvancos 2009: 21).

Pozuelo Yvancos problematiza el lugar de la lírica en el sistema enunciativo. Su consideración de que “la enunciación lírica no será otra cosa que el lugar creado para la conciencia del presente como vivencia temporal” abre nuevos caminos en la concepción de la enunciación lírica y no excluye la utilización de estrategias autobiográficas.

Esta modalidad discursiva, la autobiografía, “no es una restauración del pasado sino un acto singular de autocreación como respuesta, responsabilidad y promesa (de verdad). Como tal, este acto es siempre dialógico, está dirigido al otro” (Loureiro 2001: 148). La obra de Carilda Oliver se sirve de ese carácter dialógico, explicitado a través de la presencia de destinatarios textuales, a los que alude mediante el apóstrofe –estructura que, según Loureiro, “caracteriza el acto biográfico como decir” (Loureiro 2001: 143)–.

Las autofiguras o autorrepresentaciones poéticas presentan una doble vertiente: por un lado, permiten desarrollar una voluntad de búsqueda identitaria del autor; y, por otro, establecen un puente con el lector al proponer un pacto de lectura.¹ Esta aparente conexión directa entre el texto y su receptor se potencia a través del juego de la intimidad, una verdadera estrategia de seducción por parte del autor hacia su lector, que entiende la supuesta realidad plasmada por el poeta como una provocación, como un objeto deseable de conocer por ser *cierto*.

Este apunte nos aboca a la reflexión sobre lo propiamente íntimo, sus usos en la autobiografía y la presunta verdad a la que aluden. El siguiente fragmento nos servirá para pensar en torno a ello:

¹ Para profundizar en la idea de “pacto” o “contrato de lectura” resulta fundamental la lectura del artículo de Philippe Lejeune titulado “El pacto autobiográfico” (1991).

Si la verdad del hombre es pensada como su coincidencia consigo mismo (o, en otras palabras, su identidad), y puesto que la autoexploración nunca dejará de arrojar un saldo negativo (falta de coincidencia, falta de identidad), la intimidad siempre será experimentada como pecado y como maldición (de los que hay que «liberarse» mediante la confesión), como falta y como culpa (Pardo 1996: 135).

En atención a estas palabras podemos pensar lo autobiográfico como autodesfiguración² en lugar de autofiguración, puesto que supone siempre la conciencia de una no coincidencia plena consigo mismo. La concepción de la intimidad experimentada como pecado, como falta, se ajusta a la escritura de Oliver Labra. El soneto titulado “Carilda” es determinante para observar la expresión de la culpa y la utilización de la escritura para reflexionar en torno a esta falta y exorcizarla. Lo reproducimos completo a continuación:

CARILDA

Traigo el cabello rubio; de noche se me riza.
Beso la sed del agua, pinto el temblor del loto.
Guardo una cinta inútil y un abanico roto.
Encuentro ángeles sucios saliendo en la ceniza.

Cualquier música sube de pronto a mi garganta.
Soy casi una burguesa con un poco de suerte:
mirando para arriba el sol se me convierte
en una luz redonda y celestial que canta.

Uso la frente recta, color de leche pura,
y una esperanza grande, y un lápiz que me dura,
y tengo un novio triste, lejano como el mar.

En esta casa hay flores, y pájaros, y huevos,
y hasta una enciclopedia y dos vestidos nuevos;
y sin embargo, a veces... ¡qué ganas de llorar!
(2000: 119).

En este poema descubrimos dos faltas: una relacionada con la imagen de feminidad y otra vinculada a su condición de burguesa; ambas se reparten simétricamente en la composición, la primera se plantea en el primer cuarteto y el primer terceto y, la segunda, en el segundo cuarteto y el segundo terceto, siendo cerradas las dos con el contundente verso final: “y sin embargo, a veces... ¡qué ganas de llorar!”. El yo lírico, la muchacha rubia a la que tantas veces se han referido los críticos de su obra, transgrede la figuración de joven ingenua y buena en la que se ha pretendido encajar a la mujer: el cabello rubio se riza de noche, los ángeles están sucios y el novio es triste y lejano; los atributos correspondientes a esa *donna angelicata* aparecen subvertidos, el sujeto poemático es incapaz de reproducir el molde ideal y, en su pretensión de alcanzarlo —“uso la frente recta, color de leche pura, / y una esperanza grande, y un lápiz que

² Véase el artículo “La autobiografía como desfiguración” de Paul de Man (1991).

dura”– solo logra la frustración de la contradicción identitaria que afronta con actitud irónica. De la misma manera, la protagonista “casi burguesa”, en cuya casa se pueden encontrar lujos inexistentes en la sociedad cubana de mediados del siglo xx y “hasta una enciclopedia” no encuentra el bienestar en la posesión de dichos bienes –incluido el de la cultura–, sino el remordimiento por la descompensación social. La “Carilda” que enuncia el poema no cumple con los requisitos que se le exigen como mujer ni como ciudadana, no logra ajustarse a un *deber ser*.

La expectativa truncada vuelve a aparecer en otro poema del libro en el que el yo lírico vuelve a ser, de nuevo, Carilda. La composición se titula “La cita rota” y finaliza con estos versos:

Di órdenes a mis ojos
(ciencia rara)
y pensé: Carilda clara,
tíñete los labios con pececitos rojos.

Ah, mi vestido...
Era hermoso como una revolución,
como un lirio mecido.
(Lo comparaba con tu corazón.)

Encendí dos velas.
Dije una mala palabra –que no repetiría–
y destrocé, llorando, mis novelas:
¡a las cuatro llovía!
(2000: 113).

El sujeto poemático se prepara para el encuentro amoroso, para lo cual va a la peluquería, se perfuma, se pinta los labios, se viste... Pretende convertirse en la mujer que el otro espera pero, a pesar de sus intentos, la cita se rompe. Acercarse a los modelos literarios, es decir, a los constructos culturales sobre la feminidad acaba en un fracaso, por eso el penúltimo verso: “y destrocé, llorando, mis novelas” –alude a las “novelas”, no a los poemas, tal vez porque el género lírico constituye un espacio *diferente* desde el cual volver a crearse–. Este poemario significa, al menos en cierto sentido, el despertar después del bovarismo, la asimilación de la incapacidad de encajar en el paradigma de feminidad existente. Llegados a este punto se nos presenta una interesante paradoja: a medida que la protagonista –suponiendo que un mismo yo lírico atraviesa los distintos poemarios– se despega del modelo literario, se convierte en literario, es decir, Carilda como personaje ficcional crece cuanto más se aleja de la feminidad pretendidamente arquetípica, esto es, la que se desprende de la literatura y la cultura. De acuerdo con esto, el protagonismo de lo autobiográfico aumenta con cada poemario, a la vez que propone un modelo alternativo de *ser mujer*, encarnado en su propio personaje. Es en este marco donde adquiere sentido la paulatina incorporación del cuerpo y del erotismo a lo largo de su producción, aspecto que tomará máximo protagonismo en sus últimos poemarios, aunque puede observarse ya con claridad en *Memoria de la fiebre*, en el cual se incluyen poemas como “Me desordeno, amor, me desordeno” o “Te mando ahora a que lo olvides todo”:

Te mando ahora a que lo olvides todo:
 aquel seno de nata y de ternura,
 aquel seno empinándose de un modo
 que te pudo servir de tierra dura;
 aquel muslo obediente pero fiero,
 que venía de sierpes milenarias;
 aquel muslo de carne y de me muero
 convocado en las tardes solitarias
 (2000: 117).

La ternura del seno es sustituida por tierra dura y el muslo es obediente pero fiero, es esa *fiebreza*, latente en el pasado, la que acaba triunfando en el presente. Podríamos afirmar que este poema inaugura la metamorfosis identitaria, desde las sierpes milenarias se erige una nueva figuración de feminidad, configurada a partir de lo sensitivo, lo corporal, lo erótico... aquello por lo que ha sido censurada se convierte en rasgo pertinente en su representación, retoma así y continúa la labor poética de otras autoras anteriores, como Delmira Agustini, cuyo poema titulado “Otra estirpe” parece rezumar a través de los versos carildianos.

5. “Un coqueteo ilustre con la muerte”

Desde *Memoria de la fiebre* hasta *Tú eres mañana* transcurren veinte años, los veinte primeros años de la Revolución. La autora ya no es la joven que irrumpió sorpresivamente en el panorama literario cubano, ha pasado los cincuenta y ha sido silenciada durante largo tiempo. Por esto no es de extrañar que su reaparición se produzca a través del concurso de décimas, estrofa claramente representativa de la literatura popular cubana. Esa entrada en la esfera de la literatura popular será determinante para la reconsideración del lugar que ocupa la obra carildiana. Pocos años después, en 1983, publica *Las sílabas y el tiempo*, donde vuelve a aparecer la forma del soneto que tan característica es en esta autora y se inicia una apertura métrica y rítmica que la acompañará hasta sus últimos poemarios, aunque sin abandonar jamás su alternancia con formas clásicas.

Tú eres mañana y *Las sílabas y el tiempo*, continúan muchas de las líneas iniciadas en esa primera etapa de escritura que podríamos llamar prerrevolucionaria o de juventud, aunque no tiene demasiado sentido establecer divisiones dentro de la producción de Carilda Oliver, puesto que mantiene las mismas líneas formales y temáticas a lo largo de toda su obra.

El sesgo autobiográfico se mantiene, aunque desaparece la utilización del personaje-Carilda, es decir, permanece la referencia autobiográfica con respecto al otro, al afuera, pero se difumina en lo que concierne al sujeto que enuncia. Sin embargo, las alusiones a la realidad alcanzan la máxima transparencia: “Hugo Ania Mercier: yo te quería” (Oliver Labra 1983: 27), con este verso comienza y acaba “En vez de lágrima”. El nombre y los dos apellidos, correspondientes al primer marido de la autora, favorecen engañosamente el lazo referencial y producen un “efecto de realidad” (Barthes 1972).

A estas alturas de la producción carildiana, ya hemos podido deducir que las referencias autobiográficas aparecen siempre ligadas a la muerte. Sea una muerte literal —“Elegía por Mercedes”, “Sonetos a mi padre” o “En vez de lágrima”—, sea una muerte metafórica, la del exilio —“Madre mía que estás en una carta”—, o sea, una muerte

simbólica, la muerte de un yo –“Elegía por mi presencia”, “Carilda” o “La cita rota”–. La presencia de la muerte atraviesa toda la obra de Carilda Oliver, constituyéndose en una de sus principales claves de sentido. La escritura, dentro del conjunto poético de Oliver Labra, exorciza el dolor de la pérdida, para ello se aleja de la solemnidad de los grandes versos e inscribe la muerte en el ámbito de lo íntimo mediante el uso del lenguaje coloquial, del cual ya hemos hablado anteriormente. Así, en “Sonetos a mi padre” se permite afirmar “estás muerto, mi padre, muertecito” (1983: 55), donde la fuerza del diminutivo es capaz de imponer su subjetividad sobre la grandilocuencia que acompaña al ritual de la muerte; y en “En vez de lágrima” se refiere al suicida como “mi juguete sin cuerda, mi tareco” (1983: 26), donde “tareco” cumple la misma función que “muertecito”, la de desdramatizar el proceso de la muerte y acotarla al espacio de la intimidad. Con la misma intención, en “Elegía por Mercedes”, hace un recorrido por el espacio privado, el espacio de la vida –y no de la muerte–, creando una atmósfera de recogimiento, de experiencia interior:

Aquí está su reloj, está su armario,
su vestido de lana para el frío;
aquí sobra un dedal, sobra un rosario.
El tercer cuarto está vacío
(Oliver Labra 1990: 23).

Es posible que López Lemus pensara en estos detalles al escribir:

Aquel tono elegíaco que desde el principio le motivara bellos poemas, se fue tornando esencial en sus últimos poemarios. Esencial, pero no trágico. Quizás ella está autobiografiándose también en el otro, en el amado inmóvil, en la muerte de su otredad amorosa (...) No hay sentimiento de tragicidad o un fatalismo de cerrado pesimismo, porque en ese canto de la muerte del otro Carilda celebra a la vida, a la vivida y a la por vivir sin él (López Lemus 2000: 24).

El relato de la muerte no se llega a desprender, en los versos de Carilda Oliver, del relato de la vida, uno interviene en el otro. El cuerpo, aunque sin vida, sigue siendo protagonista de la imagen poética, sigue siendo núcleo generador de sentidos, por eso, en “En vez de lágrima”, el yo poético nos lleva de la mano por ese “cuerpo de hombre agonizante” (1983: 26), repasando lengua, mano y huesos; remarcando el carácter fisiológico del proceso de la muerte:

Ya no tienes la fistula terrible,
Ya no tienes soriasis ni enfisema
Ni neurosis ni polio ni agonía.
Ya eres lejos, memoria, no, imposible.
Estás sano en la gloria del poema.
Hugo Ania Mercier: yo te quería
(1983: 27).

La escritura sana el cuerpo enfermo, lo fija, lo retiene: “Entre libros te guardo casi seco” (1983: 26). El cuerpo muerto pasa a ser cuerpo para la literatura, embalsamado a través de los versos, productor de nuevos sentidos.

El gusto por utilizar la muerte como motivo literario, unido a sus peculiares circunstancias personales, propició la creación de una leyenda negra en torno a Carilda Oliver. Esta imagen de la poeta como dama negra no aparece explícitamente en los estudios críticos de carácter académico, pero se filtra a través de artículos y apreciaciones puntuales de algunos escritores. Un ejemplo de ello es el artículo “La novia de Cuba”, escrito por el poeta e historiador cubano José Tadeo Tápanes Zerquera y publicado en red por la asociación “Euskadi-Cuba. Solidaridad con un pueblo digno”, del cual reproducimos un fragmento:

Quizás alguien llegara a asociar esta muerte con la visita de Carilda Oliver. De ella se decía que traía la muerte consigo, porque muchos de sus seres queridos, morían inexplicablemente, como si la poetisa fuera una suerte de mensajera de “la dama de la guadaña”.

Esa mezcla explosiva y letal de talento y de belleza irresistible, aderezó esta leyenda negra que decía que sus parejas estables, amantes y hasta incluso, sus enamorados, terminaban muriendo o padeciendo las suertes más aciagas.

No me pondré a enumerar fallecidos. Sólo a los imprescindibles. Su primer esposo: Hugo Anía Mercier, quien se suicidó algún tiempo después de divorciarse de ella. Su segundo esposo, Félix Pons Cuesta, muerto en plena juventud, su amigo poeta Rolando Escardó, quien encontró la muerte en un trágico accidente automovilístico, entre otros.

Pero tal vez el cadáver más célebre que pasara por la vida de Carilda Oliver, fue sin dudas Ernest Hemingway, a quien conoció casi por azar, la única vez que se le vio al autor de: “El Viejo y el mar”, por tierras yumurinas. Carilda le entregó la llave de la ciudad, y él en cambio la invitó a dar un paseo en lancha por la bahía.

En aquel inolvidable paseo de 9 horas por la bahía matancera, donde el afamado novelista se dedicó a halagar los encantos de la joven, comparándola con la mismísima Marlene Dietrich, tal vez se gestara su posterior suicidio. Quién sabe si pudo haber sido fatídica su inmersión en las peligrosas aguas verdemar de los ojos de la hija ilustre de la Atenas de Cuba.

Esta representación de la poeta proviene de dos miradas. Una de ellas la proyecta hacia la patria, por ello es “la novia de Cuba” y la principal representante de su ciudad, Matanzas. Cuba, en contrapartida a la imagen paradisíaca de los folletos turísticos, era en los ochenta la nación con el índice de suicidios más elevado.³ Raúl Tápanes López, en el prólogo a la antología *El bello país de la muerte: siete poetas suicidas cubanos*, apunta:

La muerte y en particular el suicidio han estado asociados desde el alba de los tiempos con la esencia misma de los cubanos. En Cuba hay ciudades como Matanzas, en la región central de la isla, que debe su nombre a una matanza de españoles cometida por los lugareños en los tiempos de la conquista. O un valle como el Yumurí, así llamado porque de sus alturas se despeñaron cientos de indios escapando de la esclavitud por la puerta del suicidio. Precisamente dos de los siete poetas que presentamos vivieron en Matanzas, al lado del valle.⁴

³ Múltiples estudios han reflexionado en torno al suicidio como fenómeno social en Cuba. Apuntamos algunos de los que se hace eco Raúl Tápanes López: “Un pueblo suicida” (1939) de Jorge Mañach, *Mea Cuba* (1999) de Guillermo Cabrera Infante, *To die in cuba* (2005) de Louis A. Pérez o *Dos cubalibres* (2005) de Eliseo Alberto.

⁴ Tomamos este fragmento de su edición digital en la revista de poesía *Arique*, nº 28, p. 5.

Uno de los dos poetas matanceros incluidos en la antología es, precisamente, Hugo Ania. Carilda, como novia de Cuba, es también novia de la muerte. De acuerdo con la identificación de la poeta con lo nacional, con lo popular, la poetización de la muerte en su obra es una muestra más de su voluntad de representación de la nación, marcada por la realidad social del suicidio.

La otra mirada de la cual deriva la leyenda negra de Carilda Oliver tiene sus raíces en el tópico de la *femme fatale*, la cual aúna erotismo y muerte, los dos rasgos que han marcado la recepción de la autora. La idea de *femme fatale* es concebida en la segunda mitad del XIX y hace referencia a esas mujeres de tipo de belleza disoluta, imperiosa y letal.⁵ Podríamos afirmar que si la mujer-autora es portadora de muerte en el imaginario social, la mujer-sujeto poemático, en cambio, es receptora de esa muerte, como iremos comprobando con el sucesivo análisis de algunas de sus obras.

6. “Si me hubiera quedado...”

Tras este inciso en torno a otra de las figuraciones de la poeta, elaborada a partir de uno de sus temas poéticos fundamentales, la muerte; retomamos la panorámica de las obras *Tú eres mañana* y *Las sílabas y el tiempo*.

Hemos apuntado la permanencia de lo autobiográfico y la importancia de la muerte como núcleo de sentido, elementos que ya observábamos en anteriores obras. No son los únicos que se extienden a estos poemarios: perdura también la máscara infantil del yo lírico y la corporeizarían del proceso amoroso. La referencia al yo-niña se traslada al pasado, el yo lírico ya no es esa niña pero lo fue y lo recuerda. El léxico de la infancia aparece ligado a la conciencia de la escritura, como ejemplifica el inicio de “La violeta combate”:

Si de niña –casi mala–
me entretuve en la libreta
simulando ser poeta
y luego quedé sin ala,
si cada sueño me tala,
si me hablan siempre de...
si mi familia se fue
a doler bajo la nieve
¿soy feliz o no se atreve
mi corazón de abecé?
(1979: 43).

El yo-niña es mala y escribe o es mala porque escribe. La escritura es un atributo perverso para una muchacha. Los versos de Carilda Oliver están repletos de libros, bibliotecas y cartas que ponen de manifiesto su autoconciencia e introducen los poemas en el

⁵ Para una profundización en la historia de la configuración del estereotipo de la *femme fatale* remitimos a obras ya clásicas sobre el tema como *Las hijas de Lilith* de Erika Bornay (1990) o *Ídolos de perversidad* de Bram Dijkstra (1994).

juego metaficcional. El sujeto poemático es la mujer que escribe, que sabe que escribe y, por ello, se sabe “mala”. Reproducimos el comienzo de “Como entre pensamientos”:

Como entre pensamientos de ser mala
sigo dando estos tumbos, descendida,
del fondo de la vida a la no vida,
con mi hueso y mi sed y hasta mi ala
(1983: 42).

El “lenguaje de niña, y de niña terrible” no es un disfraz de “la pasión y la sensibilidad” (López Lemus 2000: 20), sino una máscara de la escritura, un lugar de enunciación desde el cual el yo poético puede permitirse una mayor libertad y, a la vez, le proporciona la oportunidad de distanciarse de sí mismo: el yo que escribe es la niña, el yo que siente es la mujer que rememora a la niña, o viceversa.

La continuidad del lenguaje infantil contrasta con la presencia del paso del tiempo, el cual introduce un nuevo tema en su poesía. Se trata de la despedida de la juventud y el camino hacia la madurez. “La ceiba me dijo tú” rodea el tópico del *ubi sunt*, aunando metafóricamente el cuerpo del yo poético y el cuerpo nacional, ambos envejecen a la vez, ambos se convierten en ruinas. Matanzas actúa como correlato del yo, estas dos estrofas lo evidencian:

Adiós, lis de muselina
que hizo fiebre en mi cintura.
Adiós muchachita pura
que he sido color de harina.
Adiós, mujer, peregrina
que tuve dentro cantando
y hoy es un recuerdo blando,
grito apenas que desborda
o quizás tampoco; sorda
estoy desde no sé cuando.

Adiós, barrio, Pueblo Nuevo,
donde bailaba al andar;
besos que di junto al mar
(de decirlo me conmuevo).
Adiós, Matanzas, que llevo
como medalla o marfil.
Ay, Matanzas, en abril
sueñan tus laureles viejos
y yo, presa en los espejos,
me he quedado sin perfil
(1979: 56).

La decadencia de lo nacional acompaña a la propia decadencia; sin embargo, este agotamiento del modelo juvenil no conlleva un verdadero lamento, sino, más bien, la reflexión sobre el proceso identitario. El sujeto poemático se despide del yo-joven, no solo del verdadero, sino de todas las opciones de *ser yo* que ha abandonado con

el tiempo, a lo largo de su autodescubrimiento, de su autoconstrucción. En esta línea hallamos dos poemas muy reveladores. Uno de ellos es “La otra”, el cual comienza de esta manera:

Podía ser bailarina o sirvienta,
desorejada o verde,
mineral o resucitando.
Yo había intervenido el tiempo entre ustedes.
¿La recordabas?
Podía ser señorita o ignorante,
trémula, franciscana,
poderosa, auroral
o no existir...
(1983: 28).

Este tipo de poemas conectan y continúan con la búsqueda identitaria emprendida en *Al sur de mi garganta*. El yo lírico desecha, en su camino, las diversas figuraciones de feminidad, como máscaras que se va probando a lo largo de su recorrido poético y, por no servirle para definirse, abandona en los márgenes. El yo interviene, no permanece pasivo, sino que actúa seleccionando, descartando, priorizando... Pero este proceso no se lleva a cabo de manera independiente, sino a partir de la figura del Otro, el cual delimita y juzga sus representaciones, sembrando la duda en la protagonista, haciéndole replantearse perpetuamente su opción de opciones:

Hubiera gritado: ¡basta!
para aplacar el viento en mi imaginación;
pero cuando di con tu cabeza húmeda,
(...)
¿qué podía suceder
sino que yo encontrara todo aquello absurdo
en el espejo
y creyendo que la olvidabas
llorase secretamente
por ella?
(1983: 28).

La vacilación concede dinamismo a su poética y la desprovee de un falso triunfalismo, dudar es un acto íntimo y una marca de evolución. La aparente contradicción entre elegir un modelo de feminidad y llorar secretamente por aquellos que se han despreciado no es más que el resultado de la agonía de la selección, una nueva estrategia de verdad, porque la realidad no puede ser definitiva ni tajante, sino compleja y ambigua. Esta es una obra en continua construcción y destrucción, donde el yo se busca incesantemente en la multiplicidad de los prismas que ofrece *ser mujer*. El otro poema en el que podemos observar este proceso con claridad es “Si me hubiera quedado”, el cual finaliza así:

Si me hubiera quedado con el novio
para siempre en la esquina del barrio y la tristeza.

Si me hubiera quedado en mi único beso,
 parada en su penumbra de oro,
 resistida a creerlo.
 Si me hubiera quedado en aquel cometa
 doméstico
 con que papá me inducía a las nubes
 mientras volaba al polvo su sombrero,
 o en un momento mágico
 como el de hallar mi sangre de mujer.
 Si me hubiera quedado...
 (1983: 52).

Del “no hay más remedio, novio” de *Al sur de mi garganta* a este “si me hubiera quedado con el novio” ha pasado mucho tiempo, pero existe un claro vínculo; “Si me hubiera quedado” es un poema que, leído independientemente del resto de la obra, podría darse a confusiones y originar una lectura basada en la resignación, incluso en el arrepentimiento, pero, incluido en el contexto de esta producción, adquiere otro sentido. No se trata de un lamento por lo que ya no es, sino de una reflexión en torno a la posibilidad de *haberse quedado* y las diferencias que ello hubiera comportado. El yo lírico define su identidad en contraposición a la imagen de la madre, del padre, del novio o de “aquel cometa doméstico”, se recorta sobre los espacios que la sociedad le asignaba y en los que no se quedó, pero que permanecen como lugares de referencia a los que volver retóricamente para reafirmarse. Podríamos decir que el sujeto explora, duda, vuelve y resurge fortalecido. La búsqueda identitaria se fundamenta en una dialéctica con el Otro, con el pasado, con las múltiples imágenes de mujer. El Yo se define a partir de esas imágenes, por extensión o contraposición; establece una relación con el entramado cultural que le rodea, a partir del cual se construye a sí mismo.

7. “No estás muerto y eres mi muerto preferido”

Desaparece el polvo (1984) es un libro de encarnación. Las diferentes representaciones del yo, del amor, del erotismo, de la muerte, de la conciencia literaria... se hacen carne a través del lenguaje o, más acertadamente, de los lenguajes: el lenguaje de la ciencia, el de la enfermedad o el del cuerpo se enseñorean en este poemario, dilatando las imágenes y dotándolas de consistencia, de un espesor significativo.

Este es un libro de espejos que recoge todos los reflejos que el sujeto poemático ha ido configurando a lo largo de los poemarios anteriores. El cuerpo enamorado, el cuerpo enfermo y el cuerpo muerto se asoman a través de los cristales, se extienden sobre esta mesa de autopsia literaria. La poesía se hace carne.

El primer poema del libro es toda una declaración de intenciones. Su título, “La ciega y sus espejos”, apunta el lugar desde el que se pronuncia el yo:

A veces conversando con el plomo:
 arráncame –le digo– trapos viejos,
 y volveré del vino este que tomo
 en ceremonias con el no y el lejos;

terca en mi eternidad, porque soy como
la ciega que se mira en sus espejos
(1984: 7).

La ceguera es el primero de los muchos estados físicos que utilizará la autora con valor metafórico a lo largo del libro. El sujeto poemático despliega el prisma de su identidad colocando sobre cada uno de los planos –los poemas– los diferentes lados, como reflejos del cuerpo que es mostrado como un cuerpo geométrico. Sin embargo, el yo, ciego, es incapaz de identificarse plenamente con ninguno de los planos, su *ser poético* es una complejidad de vértices y ángulos incapaz de ser abarcada con una sola mirada, imposible de capturar. El tropo de la ceguera no es solo aplicable al yo lírico, sino también al proceso de escritura: las imágenes coloristas y cargadas de adjetivos de los poemarios anteriores decrecen considerablemente en este libro y aumentan los recursos que explotan otros sentidos que no son la vista. Este es un poemario de somatización, donde el cuerpo se convierte en protagonista, en geografía de los procesos internos del yo, donde el amor y la dificultad de la autodefinition adquieren la virulencia de la carne.

El cuerpo como vía de conocimiento y expresión del yo y del otro parte en este poemario de su unidad fundamental: su constitución como materialidad palpable, casi como objeto científico. Lo irreductible de este tipo de lenguaje, el de la ciencia, es utilizado como punto partida y transgredido: un amplio léxico de la medicina y de la física puebla los versos, como si el sujeto poemático buscara imposibles anclajes objetivos, por tanto, indiscutibles, para definir lo complejo y confuso de su ser. No obstante, esta es una tarea estéril porque estos términos supuestamente unívocos no son suficientes para incorporar “el ‘cuerpo vivido’ y ‘el cuerpo propio’ de la fenomenología, la ‘imagen del cuerpo’ del psicoanálisis, el cuerpo neurobiológico, el cuerpo poliforme de la cultura” (Gamonedá Lanza 2009: 159). Ante esta incapacidad, la escritora los transforma y los dota de nuevos significados, de correlatos poéticos que hieren y superan los límites de lo científico. Ejemplos de ello son “No sé cómo diablos te insulta la amapola”: “Es posible secarse / y estar vivo en una célula terrible” (1984: 12); “Iba diciendo”: “Pero... ¿No estamos juntos en el átomo?” (1984: 24); “Desnudo y para siempre”: “tuve un acceso de locura, / un punto apenas de explosión atómica”, “médula del presagio” y “azuernado nervio” (1984: 33); “Con desdén y oro”: “si aquí se olvidó su boca del binomio de Newton”; o “Auto de fe”, el último poema del libro, donde “anticuerpos”, “neoplasia”, “bacteria”, “galaxias”, “virus”, “carótidas” e, incluso, el “Sputnik” son convertidos en herramientas de lo poético, son trascendidos.

El cuerpo, organismo vivo, se convierte en campo semántico y campo de ensayo de la enfermedad. La vivencia de lo amoroso, incluso de lo erótico, aparece vinculada a la carne enferma, degradada, consciente de sí misma por la experiencia del dolor. La relación amorosa distorsiona las imágenes de los espejos y el propio cuerpo, modifica la anatomía simbólica del sujeto poemático y su identidad, “nos deja ciegos” tal y como se afirma en “Elegía en abril”:

Yo me pregunto hoy cómo aplacar el cisne,
lo inefable en tu tedio,
la marca de mi alma,
esto que no es morirme aunque me muero.

Y sigo oscura, oscura, oscura,
 por gusto derramada,
 como esos sauces que nos dicen llantos
 que no oímos,
 como esas olas que se acaban tan cerca y no
 miramos,
 como esos cánceres horribles que ni duelen,
 como esa luz que aunque es la luz porque es la luz
 nos deja ciegos...
 (1984: 10).

Sin vista, sin oído, casi sin dolor... Una progresiva anulación de los sentidos que acerca la experiencia del cuerpo a la de la muerte. Sobre la causa no hay posibilidad de duda: el origen es el tú, el interlocutor amoroso, tanto si está vivo como si está muerto, si es presente o ausente, si corresponde o desdeña. El amante es la enfermedad, así lo enuncia en “Yo voy a la cerveza”:

Y tú,
 persistente en carnaval y otoño,
 como una enfermedad que encuentra casa
 te sentarías en mis muslos
 (1984: 13).

El proceso amoroso es siempre un recorrido de destrucción, tanto de los tejidos vitales –el cuerpo–, como de los existenciales –identidad– o los textuales –el poema–. Los versos, a medida que hace aparición la enfermedad, se llenan de rupturas discursivas: puntos suspensivos, fragmentos entre guiones que se apartan del cuerpo del poema, numerosos paréntesis o exclamaciones e interrogaciones que quiebran el ritmo interno. El lenguaje se entrecorta reproduciendo los procesos corporales de degradación, se convierte en extensión del cuerpo doliente, que duele y se duele de su metamorfosis.

La enfermedad acaba, irremediabilmente, en muerte y múltiples indicios de ella se reparten entre los versos, muestra de ello son “los mosaicos de mármol” que “forman luto” en el poema “Jueves” (1984: 27), “la sentencia de muerte” o “el verdugo”. La relación amorosa es generadora de destrucción, el yo lírico ama y mata, “Abrázame, abrázame: / Tú eres mi último cadáver” exclama en “La pena viene” (1984: 30); y la persona amada se difumina, por eso, en el poema “Anoche”, la relación sexual se equipara a un “paro cardíaco” y el joven “era tético” (1984: 36); y en “Memoria de la fiebre” afirma “(no estás muerto y eres mi muerto preferido)” (1984: 16).

El tradicional binomio Eros-Tánatos estructura el texto: amar es un asesinato, ser amado implica la muerte de una parte del yo. En el caso de la producción carildiana, la muerte del sujeto se vertebra a través de la descripción de la degradación del cuerpo, no obstante, esta no tiene un tono elegíaco –a pesar de los múltiples poemas que nombra como elegías–, sino que se recubre de erotismo, tal y como evidencian versos como “lúgubre hermosura de los huesos” en “Desnudo y para siempre” (1984: 34) o “me dio con un martillito en las articulaciones” en “Anoche” (1984: 36); incluso alcanza un tono irónico, fruto de la autoconciencia, ejemplo del cual hallamos en el final de “Cuento”:

Un viernes
 –un viernes en que tu olvido me enterraba–
 llegué a la esquina
 de la casa.
 Estaba allí como una tumba diferente,
 se veía otra luz por las ventanas.
 Tuve miedo de odiar...
 (Ya era hasta mala).
 Pasaron tantas cosas;
 el tiempo fue cosiendo mi mirada.
 Ahora no pueden asustarme con los truenos
 porque la luz me alza.
 Ahora no pueden confundirme con un libro.
 Soy la palabra recobrada.
 ¡Ríanse
 agujas que en mi carne se desmandan;
 ríanse,
 arañas que me tejen la mortaja;
 ríanse,
 que a mí, también, carajo, me da gracias!
 (1984: 22).

La experiencia amorosa supone una parte del proceso de búsqueda de la identidad, una nueva probatura de máscaras que son desechadas finalmente pero que modifican la intimidad. El sujeto resucita de esa muerte –o no acaba de morir nunca– y se fortalece, dispuesto a continuar su recorrido de autodefinition.

La autoconciencia de esta búsqueda es también una autoconciencia literaria que produce efectos metapoéticos, tan característicos de la poesía actual. La escritura participa de la muerte y la autoexploración, de ahí versos como “pero tú eres fijo como poesía” en “Yo voy a la cerveza” (1984: 13), “se me va la tinta haciendo guerra” en “No sé cómo diablos te insulta la amapola” (1984: 12) o “si la pluma matara” en “Iba diciendo” (1984: 24). La escritura construye una distancia como un exorcismo. La vida que se apaga pero queda registrada en la escritura y perdura en la letra:

Hablo
 para que se pudra este dolor
 (1984: 24).

O bien como estrategia para retener la experiencia:
 Y para que no muera del todo
 lo atraparé en mi verso
 (1984: 41).

El sujeto poemático no es cualquiera, sino que es la mujer que escribe. Por eso, una de las composiciones más interesantes del libro se titula, precisamente, “Una mujer escribe este poema”. Esta pieza, escrita en verso libre –extrañísimo en su poesía– es, además, la única que aparece sin signos de puntuación; aparece, pues, como un punto de inflexión, una fractura de la letra que refleja la fractura interna del yo. Enumeraciones aparentemente

caóticas, sin pausas explícitas y falsamente intercambiables configuran el espeso cuerpo de este poema que constituye un muestrario de los rasgos definitorios de la poesía carildiana que hemos ido apuntando a lo largo de este trabajo: la coloquialidad –“de veras que los frijoles se han demorado en hervir”–, el uso de la terminología científica –“en el siglo de la avitaminosis / y la cosmonáutica”–, los referentes de la realidad –“creo en el corazón de Denise Darval”–, el lenguaje de la enfermedad –“supimos de pronto de una trombosis coronaria”– y de la muerte –“hemos ganado porque morimos muchas veces”–, la conciencia literaria –“no hay tiempo para la poesía”–, etc. Pero lo más destacable de este poema es su intención de recoger todas las visiones en torno a la mujer que escribe –“a desvergüenza y dentellada / fogosa inalterable arrepentida pudriéndose”–, convirtiéndose en un mosaico de atribuciones de la feminidad:

Una mujer escribe este poema
 cargada de ultimátums
 de pólvora
 de rimmel
 verde contemporánea lela
 entre el uranio
 y
 el cobalto
 trébol de la esperanza
 convaleciente de amor
 tramposa hasta el éxtasis
 tonta como balada
 neurótica
 metiendo sueños en una alcancía
 ninfa del trauma
 novia de los cuchillos
 jugando a no perder la luz en el último tute
 una mujer escribe este poema
 (1984: 47).

Pólvora, uranio, trampas y cuchillos junto a la esperanza, el amor y los sueños; de la *donna angelicata* a la *femme fatale*, pasando por la neurosis. Un amplio abanico de figuraciones históricas en torno a la feminidad, expuestas a modo de catálogo e incapaces de operar como autorrepresentaciones. El sujeto se busca infructuosamente en esta yuxtaposición, la propia intimidad aparece atravesada por el lastre cultural, el yo solo logra definirse a través de la escritura: “una mujer escribe este poema”.

Si este poema recoge un archivo de imágenes sobre la mujer que escribe, el “Discurso de Eva” realiza esta misma tarea con respecto a la mujer que ama. La mujer que lamenta la pérdida de la persona amada, la que desea, la que ama como madre, la que se burla del amante... Todas ellas se asoman en los versos para constatar la contradicción del sentimiento amoroso:

De verdad que te quiero,
 pero inocentemente,
 como la bruja clara donde pienso.

De verdad que no te quiero,
pero inocentemente,
como el ángel embaucado que soy
(1984: 50).

El profundo erotismo que caracteriza toda la producción de Carilda Oliver se explicita en este poema y se recubre de una violencia simbólica, sexual, que atraviesa el yo y transforma los versos en duras aristas de un fuerte efectismo:

¿Cuándo vas a matarme a salivazos,
héroe?
¿Cuándo vas a molerme otra vez bajo la lluvia?
¿Cuándo?
¿Cuándo vas a llamarme pajarito
y puta?
¿Cuándo vas a maldecirme?
(1984: 51).

Estos versos están lejos de la corriente neorromántica representada por Ángel Buesa y fuera del campo de acción de los poetas coloquiales. Su contundencia nos recuerda mucho más a “La loba” de Alfonsina Storni que a cualquiera de sus poetas contemporáneos. Y es en esta tradición de mujeres escritoras donde se debe inscribir a Carilda Oliver, porque es con ella con la que dialoga. La reflexión sobre la escritura deriva en la reflexión sobre el *ser mujer* y viceversa. En estos poemas, el sujeto poemático se enfrenta a las formas culturales con las que se ha construido la feminidad, a sus falsas asunciones. Los interrogantes van dirigidos al Otro, causa del deseo, que la configura socialmente como mujer, que le asigna un lugar cultural predeterminado en la relación amorosa, de la misma manera en que lo hace en la historia. Actitudes afectivas, sexuales y sociales —e incluso podríamos decir poéticas— se aúnan bajo parámetros construidos desde el afuera. Mientras, el yo lírico se cuestiona e interpela al interlocutor sobre ellas, se busca y pretende identificarse con ellas pero no lo logra. La exploración de la identidad no se completa tras el recorrido por las distintas figuraciones: no hay reconocimiento pleno, no hay correspondencia.

No obstante, no es *ellas* pero tiene que ver con *ellas*. Toda una dinastía de feminidades culturales se entrelaza en sus poemas, dotándolos de productividad simbólica, estableciendo referentes a partir de los cuales interrogarse, buscando cabos que la expliquen, construyéndose a sí misma por oposición o extensión. El sujeto poemático finaliza su recorrido volviendo al origen: Eva, referente primigenio del pecado, la primera maldita, es precisamente la elegida; en ella, de alguna manera, están todas las mujeres y de ella, por tanto, es heredero el sujeto poemático.

Vuelve, vuelve.
Atraviésame a rayos.
Hazme otra vez una llave turca.
Pondremos el tocadiscos para siempre.
Ven con tu nuca de infiel,

con tu pedrada.
 Júrame que no estoy muerta.
 Te prometo, amor mío, la manzana
 (1984: 53).

Bibliografía

- Alberto, Eliseo (2004): *Dos cubalibres: Nadie quiere más a Cuba*. Madrid: Península.
- Barthes, Roland (1972): *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 2ª ed.
- Bornay, Erika (1990): *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Cabanilles, Antònia (2000): “Poéticas de la autobiografía”. En: Romera Castillo, José/Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.): *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999): Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor Libros, pp. 187-200.
- Cabrera Infante, Guillermo (1999): *Mea Cuba*. Madrid: Alfaguara.
- Casado, Miguel (2009): “Tomar partido por las cosas”. En: Casado, Miguel (ed.): *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 53-72.
- De Man, Paul (1991): “La autobiografía como desfiguración”. En: *Anthropos: Boletín de Información y Documentación*, extra 29, pp. 113-118.
- Dijkstra, Bram (1994): *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.
- Gamonedá Lanza, Amelia (2009): “Inscripción poética del cuerpo”. En: Casado, Miguel (ed.): *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 155-174.
- González Castro, Vicente (1997): *Cinco noches con Carilda*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Lejeune, Philippe (1991): “El pacto autobiográfico”. En: *Anthropos: Boletín de Información y Documentación*, extra 29, pp. 47-61.
- López Lemus, Virgilio (2000): “Poesía, pasión y palabra de Carilda Oliver Labra”. En: Oliver Labra, Carilda: *Error de magia*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 7-25.
- Loureiro, Ángel G. (2001): “Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible”. En: *Anales de Literatura Española*, 14, pp. 135-150.
- Ludmer, Josefina (1985): “Las tretas del débil”. En: <<http://www.isabelmonzon.com.ar/ludmer.htm>> (28/05/2012).
- Mañach, Jorge (1939): “Un pueblo suicida”. En: Mañach, Jorge: *Pasado vigente*. La Habana: Editorial Trópico, pp. 101-104.
- Mattalia, Sonia (2003): *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Pérez, Louis A. (2005): *To die in Cuba. Suicide and society*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Oliver Labra, Carilda (1979): *Tú eres mañana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- (1983): *Las sílabas y el tiempo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- (1984): *Desaparece el polvo*. La Habana: Ediciones Unión.
- (1987): *Calzada de Tirry 81*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- (1990): *Al sur de mi garganta*. Matanzas: Ediciones Matanzas, 2ª ed.
- (1997): *Con tinta de ayer*. Santa Clara: Ediciones Capiro.
- (2000): *Error de magia: Carilda Oliver Labra*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Pardo, José Luis (1996): *La intimidación*. Valencia: Pre-Textos.

- Pozuelo Yvancos, José María (2006): *De la autobiografía: Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- (2009): *Poéticas de poetas: Teoría, crítica y poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Russoto, Mágara (2004): *Tópicos de retórica femenina*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Sánchez Moreiras, Miriam (2000): “Yo lírico *versus* yo autobiográfico: otra vuelta de tuerca”. En: Romera Castillo, José/Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.): *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999): Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor Libros, pp. 571-581.
- Scarano, Laura (2004): *Las palabras preguntan por su casa: La poesía de Luis García Montero*. Madrid: Visor Libros.
- Tápanes López, Raúl (2008): “El bello país de la muerte: Siete poetas suicidas cubanos”. En: <<http://issuu.com/arique.revista/docs/arique-28-r>> (30/05/2012).
- Tápanes Zerquera, José Tadeo (2007): “La novia de Cuba”. En: <<http://www.nodo50.org/euskadi-cuba/general/notent.php?nid=631>> (30/05/2012).