

Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas



**DISCURSO DE RESISTENCIA EN LA POESÍA DE
(AUTOR)AS CUBANAS DE LA ZONA CENTRAL EN
TRÁNSITO DEL SIGLO XX AL XXI**

**Yanetsy Pino Reina (Autor); Arnaldo Toledo Chuchundegui
(Director)**

Pino Reina, Yanetsy (Autor)

Discurso de resistencia en la poesía de (Autor)as cubanas de la zona central en tránsito del siglo XX al XXI / Yanetsy Pino Reina (Autor); Arnaldo Toledo Chuchundegui (Director). – La Habana : Editorial Universitaria, 2015. -- ISBN 959-16-2736-0.

1. Pino Reina, Yanetsy (Autor)
2. Toledo Chuchundegui, Arnaldo (Director)
3. Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas
4. Ciencias Literarias

Digitalización: Editorial Universitaria, torri@mes.edu.cu

(c) Todos los derechos reservados: Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, 2015.

Editorial Universitaria

Calle 23 entre F y G, No. 564.

El Vedado, Ciudad de La Habana, CP 10400,

Cuba



República de Cuba

Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas

Facultad de Humanidades

Departamento de Letras

**Título: Discurso de resistencia en la poesía de autoras cubanas de la
zona central en tránsito del siglo XX al XXI**

TESIS EN OPCIÓN AL GRADO CIENTÍFICO DE DOCTORA EN CIENCIAS LITERARIAS

Autora: M.Sc. Yanetsy Pino Reina

Sancti Spíritus

2013

República de Cuba

Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas

Facultad de Humanidades

Departamento de Letras

**Discurso de resistencia en la poesía de autoras cubanas de la zona
central en tránsito del siglo XX al XXI**

Tesis en opción al grado científico de Doctora en Ciencias Literarias

Autor: M.Sc. Yanetsy Pino Reina

Tutor: DrC. Arnaldo Toledo Chuchundegui

Sancti Spíritus, 2013

AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a mi esposo Marco Antonio, porque sin él mi vida hubiera tenido demasiadas ausencias.

También a mi madre, por su desvelo, a pesar de mis inconformidades.

A mi hermano José Enrique porque me regaló nuevamente el amor de mi padre y la memoria de mi niñez.

A mi hermano Orlando, por su silencio siempre necesario.

A la Dra.C. Elena Sobrino Pontigo, porque sin su confianza mi fortaleza hubiera sido una simple gota de agua a punto de caer en un abismo.

Al Dr.C. Arnaldo Toledo Chuchundegui y a la Dra.C. Elena Yedra Blanco, por tanto, tanto...que nunca podré compensarles.

DEDICATORIA

A mi padre, fiel guardián y dador de luz
A mis hijos, porque sin ellos nada es posible

SINTEISIS

Este informe presenta un resultado cuyo aporte fundamental es la introducción del **discurso de resistencia** en la teoría y la crítica literarias, para el estudio de la poesía de autoras cubanas de la zona central en tránsito del siglo XX al XXI. La muestra textual comprendió 60 poemas de 20 autoras de la región central de Cuba, publicados entre 1996 y 2010 y que, además de abordar representaciones de lo femenino o de problemáticas asociadas con relaciones de poder patriarcal, muestran proyecciones de isotopías sobre resistencia, poder, deseo, denuncia y cuerpo; sin tener en cuenta el examen o valoración de una posible identidad regional. El discurso de resistencia es un análisis textual que parte del estudio de campos isotópicos e isotopías gramaticales, semánticas y de figuras lógicas o de pensamiento relacionados de forma absoluta con la resistencia y parcialmente con el poder, el deseo, la denuncia y el cuerpo. El empleo de tales isotopías y campos tiene implicaciones ideológicas al relacionarse con evaluaciones sociales sobre la identidad. Siguiendo las premisas que lo fundamentan, el discurso de resistencia también contribuye a la organización científica de producciones literarias. El mismo contribuye a la necesaria exploración de las capacidades expresivas de los discursos autorales y de recepción que requieren hoy los estudios literarios cubanos y le aporta a la crítica literaria feminista cubana un procedimiento de análisis propio con un enfoque interdisciplinar.

ÍNDICE

Introducción	1
Desarrollo.....	17
Capítulo I. Precisiones teóricas en torno al discurso de resistencia en la poesía de autoras cubanas de la zona central en tránsito del siglo XX al XXI	17
1.1 Evaluaciones sociales de género	18
1.2 Evaluaciones sociales de género e identidad en la poesía de autoras cubanas	19
1.3 Evaluaciones sociales de género y discurso literario	23
1.4 Evaluaciones sociales de género en la muestra	26
1.5 Isotopías y campos isotópicos	28
1.6 El discurso de resistencia	32
Capítulo II. El discurso de resistencia en la poesía de autoras cubanas de la zona central en tránsito del siglo XX al XXI	37
2. Isotopía global /resistencia/. Campo isotópico RESISTENCIA	38
2.1 Formación discursiva de poder como legitimación de identidad. Isotopía parcial /poder/	39
2.1.1 Campo isotópico PODER e isotopía parcial /poder/. El campo CONTROL en el campo PODER	40
2.1.2 Campo isotópico PODER e isotopía parcial /poder/. El campo DOMINACIÓN en el campo PODER	43
2.1.2.1 Campo isotópico DOMINACIÓN. Iosemia /hombre/ y cosmología falonarcisista....	44
2.1.2.2 Campo isotópico DOMINACIÓN. Polisotopía semántica /sumisión.....	49
2.2 Formación discursiva del deseo como legitimación de identidad. Isotopía parcial /deseo/	54
2.2.1 Campo isotópico DESEO e isotopía parcial /deseo/	54
2.3 Formación discursiva de la denuncia como legitimación de identidad. Isotopía parcial /denuncia/	61
2.3.1 Campo isotópico denuncia. Isotaxias e isosemias	62
2.3.1.1 Campo isotópico DENUNCIA. Isotopías /nostalgia/ y /pasado/. Poética de la nostalgia y de la memoria	67

2.3.1.2 Campo isotópico DENUNCIA. Contradiscursos de denuncia	71
2.3.1.2.1 Campo isotópico DENUNCIA. Contradiscursos de denuncia. Reconstrucción de la doxa femenina	72
2.3.1.2.2 Campo isotópico DENUNCIA. Contradiscursos de denuncia. Contemplación y mirada ante el espejo	75
2.3.1.2.3 Campo isotópico DENUNCIA. Contradiscursos de la identidad racial	77
2.3.1.2.4 Campo isotópico DENUNCIA. Contradiscursos de denuncia. Libre relación con lo heroico y lo épico	80
2.3.1.2.5 Campo isotópico denuncia. Contradiscursos de denuncia. (Des) territorialización de los sujetos con nuevas identidades en relación con los espacios y los objetos.....	87
2.3.1.2.6 Campo isotópico DENUNCIA. Contradiscursos de denuncia. Agotamiento de la capacidad y el deseo de explorar la pertenencia	97
2.4 La escritura del cuerpo como legitimación de identidad. Isotopía parcial /cuerpo/. Campo isotópico VIDA	99
2.4.1 Campo isotópico VIDA. La proyección de sus isotopías	103
2.4.1.1 Iosemia /vida/ y la escritura del cuerpo a partir del tejido, el bordado, la urdimbre de una madeja o el orden de un lienzo, de un tapiz	104
2.4.1.2 Iosemia /vida/ y la proyección del erotismo femenino desde lo sexual	106
Conclusiones	117
Recomendaciones	122
Bibliografía	123
Anexos	128

Cuando miramos solo con un ojo nuestro campo de visión es limitado
y carece de profundidad.

Si miramos luego con el otro, nuestro campo visual se amplía
pero todavía le falta profundidad. Sólo cuando abrimos los dos ojos a la vez
logramos tener todo el campo de visión
y una percepción exacta de la profundidad.

GERDA LERNER, *La creación del patriarcado*

INTRODUCCIÓN

A partir de 1999 la autora de esta investigación comenzó a realizar lo que sería presentado un año después como su trabajo de diploma: *La crítica literaria feminista en el contexto de la Nueva Crítica Literaria Latinoamericana* (Pino, UCLV, 2000). En el mismo se diseñó una bibliografía de la crítica literaria feminista latinoamericana en publicaciones periódicas cubanas después de 1959 y asimismo se propusieron algunos apuntes teóricos tomados de los materiales en estudio. Esta guía incipiente llevó a una indagación bibliográfica con mayor alcance en bibliotecas de instituciones y centros docentes nacionales como Casa de las Américas, la Facultad de Artes y Letras, la Biblioteca Nacional «José Martí», entre otras. Como fruto de estas pesquisas, en 2007 ya estaba prácticamente listo el libro *Aproximaciones a los Estudios de Género en la crítica literaria*, reconocido con el Premio Regino Eladio Botí, en ensayo, y publicado en 2008 por la editorial El mar y la montaña, de Guantánamo.

Sin embargo no bastaba con recopilar información y sistematizarla en un volumen, como consecuencia de la dispersión bibliográfica que aún hoy sufre la crítica literaria feminista en Cuba. Había que aplicarla y, bajo sus premisas fundamentales, estudiar las producciones literarias femeninas de la Isla. Para ese entonces ya había consultado la obra crítica, periodística y promocional de Mariblanca Sabás Alomá, María Villar Buceta, Ofelia Rodríguez Acosta, Mirta Aguirre y otras, con visiones diferentes al articular problemáticas relacionadas con la cultura y la sociedad cubanas de los años treinta y siguientes. También había consultado importantes estudios sobre la producción lírica femenina cubana pertenecientes a Denia García Ronda, Cira Romero, Salvador Bueno, y otros, que sin detenerse o aplicar la llamada *perspectiva de género*,¹ lograron sistematizar una buena parte de la poesía escrita por mujeres en Cuba. Fueron las apoyaturas críticas para llegar a la tesis de maestría *Estrategias discursivas de legitimación e ideología de género como factores de identidad en textos de poetisas espirituanas* (Pino, UCLV, 2008), publicada como libro de ensayo artístico-literario por la editorial Luminaria de Sancti Spiritus: *Género, ideología e identidad en poetisas espirituanas* (2009), valorado como el primer acercamiento de su tipo al discurso poético escrito por mujeres en la zona central de la Isla.

¹ Según la teórica feminista Marcela Lagarde en su libro *Género y feminismo* la perspectiva de género más que un enfoque es una forma de análisis científica, analítica y política creada desde el feminismo, para estudiar las complejas y diversas relaciones sociales, políticas y culturales que se dan entre ambos géneros (Lagarde, 1997: 39).

Un año más tarde y siguiendo las huellas de las pioneras de la crítica literaria feminista en Cuba Susana Montero, Nara Araújo, Luisa Campuzano, Mirta Yáñez y Zaida Capote Cruz, la autora de esta investigación publica dos libros más sobre el tema: *Identidad, sus representaciones en el sujeto lírico* (Premio Fundación de la Ciudad de Sancti Spíritus, ed. Luminaria, 2010) y *El secreto de la libertad: deseo, poder y resistencia en poetisas cubanas de la región central* (Premio Sed de Belleza, ed. Sed de Belleza, 2010). En el primero se valoran las principales direcciones en que se representan las identidades a través del discurso poético en un corpus textual de autores y autoras regionales. En el segundo se aportan por vez primera las cuestiones esenciales del discurso de resistencia de género en una muestra más amplia que la del presente resultado.

Quince años le han permitido a la autora de esta investigación partir de una situación problemática compleja en la que sobresalen dos grandes necesidades: la de estudios diferenciados, que exploren la capacidad expresiva y las condiciones de emisión de la escritura de las poetisas cubanas; y la necesidad de continuar desarrollando la crítica literaria feminista cubana a partir de conceptos o procedimientos de análisis propios, ajustados a las peculiaridades de los discursos autorales cubanos y sus respectivos contextos de emisión y recepción. La ausencia de un corpus teórico- metodológico propio en la crítica literaria feminista genera que, con frecuencia, en ámbitos académicos, literarios y docentes se identifique la perspectiva feminista no como una categoría útil de la crítica que permite la utilización del análisis del discurso para subvertir relaciones e identidades construidas desde la ideología del patriarcado, sino como aquella que hace visible solo los conflictos entre hombres y mujeres por el acceso al poder.

Se parte de esta situación para proponer como principal aporte a la crítica literaria feminista: la fundamentación del DISCURSO DE RESISTENCIA en un corpus textual de autoras cubanas de la zona central en tránsito del siglo XX al XXI. Ello conlleva su definición, análisis y luego aplicación a través de una antología temática que agrupará los textos de la muestra para su futura publicación, con un enfoque crítico y holístico, según las formaciones discursivas que propone este tipo de discurso.

Con el discurso de resistencia se le ofrece a la crítica literaria un análisis con perspectiva feminista de la producción poética de autoras cubanas en tránsito del siglo XX al XXI. Al

analizar cómo se proyecta en el discurso literario la resistencia de la mujer ante su identidad construida por las relaciones de poder patriarcal, los estudios literarios cubanos disponen de un procedimiento actual con un enfoque interdisciplinar, pues se vale de conceptos y disquisiciones teóricas provenientes de diversos saberes y ciencias. En este sentido representa un paso de avance para la consolidación y aplicación de otros saberes a la literatura, en la voluntad de no continuar trabajando sobre la base de conceptos, enfoques, procedimientos, ideas «recolonizados» o recontextualizados por los discursos o ideologías, relaciones y prácticas unitarias o hegemónicas que les dan origen.

Como consecuencia de esta situación, la teoría, la crítica o la historiografía literarias se actualizan lentamente, distantes todavía de las posibilidades que brindan otras ciencias humanísticas y sociales. En este sentido aún restan por estudiar con profundidad autoras y obras ocultas para el canon y historiografía literaria, a pesar de los esfuerzos realizados en estudios e investigaciones literarias de la última década del siglo XX a la actualidad, en los cuales se han recuperado pasajes, personajes, sujetos, temas, conflictos e identidades desatendidas por la historiografía y la crítica literarias tradicionales en Cuba y en América Latina, renovar su perspectiva y considerar, con enfoques aún sin el enfoque holístico necesario, el pensamiento y los discursos de la mujer en sus contextos.

En cuanto a los antecedentes de la crítica literaria feminista con enfoque emancipador —línea a la que esta investigación tributa—, puede afirmarse que la misma comienza a desarrollarse en Cuba mucho después de la militancia feminista;² sobre todo porque esta implica una línea en la proyección intelectual, académica, científica y cultural de la acción social de los movimientos feministas organizados con alcance y visibilidad en la segunda década del siglo XX.³

² Según Julio César González Pagés fue a finales del siglo XIX en Cuba que se hizo visible el incipiente movimiento feminista, en el que la educación para la mujer fue uno de sus factores más importantes. A partir de la década del noventa «las reivindicaciones del género femenino fueron llamadas por su nombre, como es el caso del sufragio o voto para las mujeres». Influida por el ascenso de las ideas nacionalistas e independentistas, se formó un movimiento feminista espontáneo que «si bien no tuvo una dirección y organización estable, como el de las agrupaciones independentistas, sí mantuvo una representación importante en sectores obreros, intelectuales, independentistas y de emigrados» (González, 2005: 41).

³ A partir de 1912 surgen los tres primeros partidos liderados por mujeres: el Partido Nacional Femenino, el Partido de Sufragistas Cubanas y el Partido Popular Feminista, que fraguaron la madurez del feminismo cubano en la lucha por la igualdad de derechos y oportunidades para la mujer. El movimiento sufragista y feminista cubano es considerado precursor del que más tarde se gestaría en América Latina; y un detonante fundamental de la

A partir de los años 30 y en los posteriores del XX se consolidan los modos de actuación pública tendientes en algunos casos a la transgresión y a la adopción de capitales simbólico y cultural a través de las producciones literarias y periodísticas de Mariblanca Sabás Alomá, Ofelia Rodríguez Acosta, María Villar Buceta, Camila Henríquez Ureña, Vicentina Antuña, Mirta Aguirre, y otras que además militaron en organizaciones y asociaciones feministas o de diversas filiaciones políticas.

Con el triunfo de la Revolución cambian las situaciones social y económica de las mujeres cubanas, al legislarse reivindicaciones que posibilitaron una mayor visibilidad y presencia femenina en los espacios públicos. Aunque se ganó en una cada vez mayor presencia pública e independencia económica, el orden hegemónico social, subjetivo y cultural en que se desarrollan los diversos *campus* y capitales —profesionales, culturales, sociales, simbólicos— para mujeres y hombres ha continuado sin grandes variaciones. Tan es así que no es hasta el año 1984 en que se presenta en el Primer Foro de Narrativa uno de los estudios pioneros en someter a examen las ausencias femeninas en el canon literario de la Isla: *La narrativa de las mujeres en la Revolución: ponencia sobre una carencia*, de Luisa Campuzano. Más tarde, Campuzano publica esta ponencia en el libro *Quirón o del ensayo y otros eventos*; y al año siguiente la profesora e investigadora Susana A. Montero Sánchez da a conocer su volumen *La narrativa femenina cubana. 1923-1958*, donde sistematiza la producción narrativa de mujeres en esta etapa a la luz de las problemáticas abordadas en la crítica literaria feminista. A partir de la década de los noventa se inicia hasta hoy un largo recorrido de creación de nuevas instituciones que han contribuido a sistematizar y promocionar no solo la producción de las mujeres en Cuba y en América, sino también la crítica literaria feminista con enfoque emancipador.⁴

aprobación, en 1916 y 1919, de las leyes del Divorcio y de la Patria Potestad: dos grandes conquistas que encaminaron a la mujer cubana —aunque de forma parcial— hacia la emancipación.

⁴ Desde 1991 se conforman las primeras Cátedras de la Mujer en las universidades de La Habana y Villa Clara, luego extendidas al resto del país; las cuales, junto a la cátedra «Gertrudis Gómez de Avellaneda» creada por Susana Montero en el Instituto de Literatura y Lingüística en esa década, posibilitaron la sistematización permanente de las investigaciones sobre el género en Cuba desde aristas múltiples. También en 1994 se crea el Programa de Estudios de la Mujer en Casa de las Américas, dirigido por Luisa Campuzano. Y más tarde, en 1998, se crea el proyecto «Imaginario simbólico-femenino en las literaturas cubana y colombiana contemporáneas» que luego propicia la publicación de la compilación homónima, fruto de la colaboración entre la Universidad «Francisco José de Caldas» de Colombia y la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, con la guía de la profesora Elena Yedra Blanco.

En la actualidad los estudios literarios latinoamericanos y cubanos han revisitado y sistematizado la producción literaria femenina. Tomando como centro la narrativa escrita por mujeres y algunas autoras de la poesía decimonónica, Luisa Campuzano, Susana Montero, Nara Araújo, Mirta Yáñez, Zaida Capote, Olga García Yero y Margarita Mateo Palmer⁵ han sido las que han guiado en Cuba el análisis de la producción literaria femenina a la luz de enfoques y conceptos provenientes de la crítica literaria feminista, cuyos aportes fundamentales están recogidos en importantes libros y artículos de revistas.⁶

Atendiendo a la situación problémica descrita anteriormente y a la necesidad de desarrollar resultados científicos que contribuyan a dinamizarla y a dar solución paulatina a algunas de las necesidades descritas, el presente estudio propone el DISCURSO DE RESISTENCIA como *ese discurso literario que abarca un conjunto de formaciones discursivas⁷ cuyas isotopías se relacionan con significados, evaluaciones sociales y saberes acumulados que permiten construir otras identidades de género y subvertir las relaciones de poder de la tradición patriarcal.*

Este estudio se justifica por varias razones. En primer lugar porque, a pesar de que la decodificación en la literatura es extensa y rica, profunda, la interpretación del discurso literario está abierta a determinadas expresiones recurrentes o fenómenos generales que pueden ser sistematizados, sobre todo a partir de la proyección de la resistencia, explícita o implícita, en el

⁵ En 1995 vio la luz uno de los libros más importantes dentro de la crítica literaria cubana por su enfoque renovador: *Ella escribía poscrítica*, de Margarita Mateo Palmer, quien además ha publicado algunos criterios sobre la escritura de mujeres. A pesar de esto ella ha confesado no sentirse una especialista en estas cuestiones. Por los valiosos aportes de su libro *Ella...* se referencia su nombre en este informe como una de las primeras escritoras y académicas cubanas en reflexionar sobre los asuntos relacionados con el discurso, la mujer, la literatura y lo identitario después de 1959.

⁶ Como libros: *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios*, de Luisa Campuzano; *Los huecos negros del discurso patriarcal* y *La cara oculta de la identidad nacional*, de Susana Montero; *El alfiler y la mariposa y Diálogos en el umbral*, de Nara Araújo; la compilación *Con el lente oblicuo: aproximaciones cubanas a los estudios de género*, de Susana Montero y Zaida Capote Cruz; *Cubanas a capítulo* I y II, de Mirta Yáñez; *La nación íntima*, de Zaida Capote; *Espacio literario y escritura femenina*, de Olga García Yero; entre otros. Como artículos: «Del signo, el cuerpo y otros territorios», de Nara Araújo (revista *Casa de las Américas*, no. 200, jul-sept., 1995); «La voz de Casandra. Para presentar *Alguien tiene que llorar*, de Marilyn Bobes», de Luisa Campuzano (*La Gaceta de Cuba*, no. 4, año 34, jul-ago, 1996); «Vidas de mujeres. Biografía y relaciones de género», de Zaida Capote (*Anuario L/L*, serie: Estudios Literarios, no. 27/28, 1996-1997); «Escritoras, mujeres», de Graziella Pogolotti (revista *Casa de las Américas*, año XXXI, no. 183, abr-jun, 1991); «Estrategias de participación de las escritoras latinoamericanas en la cultura literaria moderna», de Margarita Mateo Palmer (*Revolución y Cultura*, no. 4, oct-nov-dic, 2006); entre otros.

⁷ La formación discursiva es un concepto definido por el sociocrítico Edmond Cros como esa «regularidad entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las elecciones temáticas, y de las reglas de formación para designar las condiciones de existencia de estos diversos elementos» (Cros, 1998: 38).

discurso poético, también conformador de identidades. En segundo lugar, porque dentro de las variadas y múltiples interpretaciones de que pueden valerse la crítica y la teoría literarias para someter a examen uno o varios textos, el análisis del discurso poético a partir de sus isotopías permite estudiar las problemáticas relacionadas con la identidad femenina y sus representaciones en la poesía. Al estudiar isotopías relacionadas con la resistencia y sus campos isotópicos, es posible describir y explicar el discurso de resistencia.

A partir del presente informe y otros estudios realizados con anterioridad puede decirse que este tipo de discurso se advierte como una manifestación constante en la poesía de las autoras estudiadas, aunque no homogénea, en tanto se despliega a partir de diferentes isotopías y de estrategias que permiten, resistencia mediante, deslegitimar identidades construidas y legitimar otras alejadas del orden heredado de la cultura patriarcal occidental. Este concepto implica la existencia de cuatro divisiones o formaciones discursivas que posibilitan una indagación minuciosa sobre los asuntos identitarios en relación con la resistencia hacia las relaciones de poder patriarcal y el orden que les sustenta.

El presente resultado destaca por sus implicaciones teóricas y prácticas, que contribuyen a la actualización de los estudios literarios con otras ciencias, disciplinas, saberes o teorías, desde el enfoque interdisciplinar y holístico a que nos conducen las sociedades y el desarrollo científico contemporáneos. Ello motiva su valor teórico-crítico para los estudios de la crítica literaria feminista en Cuba y Latinoamérica.

Se partió del siguiente PROBLEMA CIENTÍFICO: ¿qué es el discurso de resistencia en la poesía de autoras cubanas en tránsito del siglo XX al XXI?

Se definió como OBJETO DE ESTUDIO el discurso de resistencia en la poesía de autoras cubanas en tránsito del siglo XX al XXI.

El OBJETIVO GENERAL es fundamentar el discurso de resistencia a partir de los presupuestos teórico-críticos seleccionados, el análisis de isotopías y campos, y los rasgos de la muestra cuya pertinencia se explica en esta introducción.

Los OBJETIVOS ESPECÍFICOS son:

1. Definir el discurso de resistencia conciliando presupuestos, conceptos y teorías provenientes de los estudios literarios, la semántica, las teorías feministas y algunas

consideraciones sociológicas y antropológicas respecto de la identidad, el poder, las evaluaciones sociales ideológicas, la hegemonía y la resistencia.

2. Analizar cómo se desarrolla el discurso de resistencia en el corpus textual seleccionado, a partir de las isotopías y campos que lo proyectan, sus implicaciones como estrategias de legitimación de otras identidades de género y la incidencia de este discurso en la organización científica de la muestra en estudio.

Las tareas de investigación planificadas fueron:

1. Definir el discurso de resistencia a partir de presupuestos de la literatura, la semántica, las teorías feministas y algunas consideraciones sociológicas y antropológicas respecto de la identidad, el poder, las evaluaciones sociales ideológicas, la hegemonía y la resistencia.

2. Describir el discurso de resistencia a partir de la acción de isotopías y campos isotópicos que van generando subdivisiones o formaciones discursivas relacionadas con el poder, el deseo, la denuncia y el cuerpo, en la producción poética seleccionada como muestra.

3. Explicar cómo la proyección de isotopías y campos se convierte en estrategia de legitimación de otras identidades de género en relación con las construidas por el orden de la tradición patriarcal heredada de Occidente.

Esta tercera tarea de investigación se asoció a la descripción del discurso de resistencia que se propone en la segunda, ya que el estudio de isotopías y campos involucra el análisis de las implicaciones ideológicas que tiene su empleo. Al advertirse tales implicaciones es posible analizar las formaciones discursivas de la resistencia como estrategias de legitimación de la identidad.

4. Presentar un proyecto de antología temática con los textos de la muestra, a través de un enfoque crítico e integrador, que muestre cómo el discurso de resistencia no solo permite un análisis textual, sino también la organización científica de la producción poética en estudio.

En su metodología esta investigación acude a diferentes métodos. Del nivel teórico se pusieron en práctica el método HISTÓRICO-LÓGICO, que permitió seleccionar los enfoques epistemológicos adecuados para arribar al concepto discurso de resistencia; el INDUCTIVO-DEDUCTIVO, con el cual se construyó el basamento teórico de la investigación y dentro del cual sobresalió el procedimiento de la abstracción para formular los principios particulares del

análisis que implica este tipo de discurso; el ANALÍTICO-SINTÉTICO, que permitió establecer las correlaciones e interpretar sus resultados, dentro del marco teórico correspondiente, para arribar a conclusiones específicas.

Esta investigación cualitativa se desarrolló a través del análisis de contenido y la construcción de datos. Etapas que, en un primer momento, comprendieron la observación del campo con criterios aún no muy definidos de lo que sería investigado. Más tarde se determinaron 260 textos que evidencian representaciones sobre lo femenino o de lo que históricamente ha sido asociado con lo femenino. Más tarde una nueva selección excluyó 200 poemas que no mostraban, con la pertinencia y la proyección requeridas, las recurrencias (isotopías) relacionadas con la resistencia, el poder, el deseo, la denuncia y el cuerpo. Esta precisión del corpus textual permitió un análisis de contenido centrado en «las relaciones entre la organización del texto — nivel sintáctico— por una parte, y la estructura de los significados por otra —nivel semántico—, y el modo en que producen y emplean los signos del texto» (Álvarez, 2010: 220). A partir de tal examen se procedió a una interpretación de los textos y la muestra en su totalidad.⁸ En esta etapa también se construyeron datos mediante la identificación de semas⁹ y sememas¹⁰ con carácter connotativo¹¹ involucrados en las isotopías sobre la resistencia.

⁸ Según José Luis Piñuel Raigada en su estudio *Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido*, «el análisis de contenido no debe perseguir otro objetivo que el de lograr la emergencia de aquel sentido latente que procede de las prácticas sociales y cognitivas que instrumentalmente recurren a la comunicación para facilitar la interacción que subyace a los actos comunicativos concretos y subtiende la superficie material del texto» (2002: 4).

⁹ En este resultado se asume la definición de sema que conceptualiza Ana Curbeira Cancela en «Teoría y práctica del Grupo de Estudios Semánticos y del Discurso de la Facultad de Lenguas Extranjeras de la Universidad de La Habana: «unidad discreta mínima que integra la composición del significado léxico y que refleja un rasgo específico del referente denotado. Este rasgo semántico mínimo permite establecer los constituyentes comunes y diferenciales entre los sememas de un mismo lexema» (2001: 146).

¹⁰ El semema «es la unidad del plano del contenido constituida por un conjunto de semas genéricos obligatorios y facultativos (referenciales, estructurales y pragmáticos) que integran el significado léxico elemental, o sea, el significado de una variante léxico-semántica» (Cfr. ídem).

¹¹ No se trata de aislar semas o sememas connotativos o denotativos; puesto que en el discurso poético, al igual que en otros discursos, se establecen relaciones jerárquicas entre los contenidos, en las que la selección, la asociación y la iteración de unidades lingüísticas juegan un papel fundamental. Para el teórico Michel Arrivé «todo hecho de connotación está, por uno de sus aspectos, fundado en una relación de asociación entre sememas»; lo cual no quiere decir que «toda relación de asociación entre sememas provenga de la connotación» (Arrivé, 1984: 90). Estas significaciones no están codificadas en otra parte fuera del discurso escrito; lo cual no constituye un obstáculo para que sean ejemplos de connotación. Al respecto Arrivé considera que ello no excluye definitivamente cualquier relación con la denotación, pues «es muy frecuente que contenidos significados, en ciertos puntos de un texto, al nivel de la connotación, lo sean en otros puntos al nivel de la denotación» (: 89).

Luego se realizó la pre categorización y la teorización, mediante la consignación de las consideraciones teóricas propias sobre los datos. A través del estudio integral de los textos finalmente se conformaron las formaciones discursivas y el análisis de cada una. La última etapa fue la elaboración del informe.

Del nivel empírico en esta investigación se destacaron el método de la *observación* y —como ya se explicó antes— el del *análisis de contenido*.

Se procedió con una observación documental, indirecta, que consistió en la lectura activa, comprensión y valoración de significados que conforman isotopías en los textos poéticos seleccionados, a modo de una especie de *inferencia hipotética* que se sirve de datos de observación y de hipótesis. En este caso fue una *observación intencionada*, a partir de objetivos determinados y de una competencia gnoseológica conseguida por la teorización. La observación documental y el análisis de contenido están indisolublemente ligados (Álvarez, 2010: 214). A través de él se determinaron las isotopías que van formando campos isotópicos relacionados con la resistencia.

Como procedimiento fundamental en el análisis de contenido se empleó el estudio de isotopías relacionadas con el poder, el cuerpo, los deseos y la denuncia. Estas isotopías generan campos isotópicos relacionados con la resistencia. El análisis de contenido, al igual que la observación, es un procedimiento desarrollado en esta investigación en función del estudio de isotaxias, isosemias y algunas isologías; el cual hace que se adviertan estas iteratividades. No se emplea para determinar simple y llanamente estas conexiones o elaborar un estudio sobre problemáticas sociológicas, sino para examinar las iteratividades en la superficie textual y luego poder elaborar o estabilizar un nivel intermedio de análisis que finalmente conduce a la interpretación de los textos en su totalidad.

Este estudio literario tomó como ejes del análisis la **isotopía** y el **campo isotópico**, conceptos provenientes de la semántica y descritos por Algirdas J. Greimas, François Rastier y Helena Beristáin —a pesar del diálogo establecido con definiciones de otros autores para implicar otros elementos que quedaron fuera como la recepción, los contextos y circunstancias de interlocución, entre otros—. Al consistir la isotopía en «la iteratividad de unidades lingüísticas (manifestadas o no) que pertenecen ya sea al plano de la expresión, ya al del contenido» (Greimas, 1990: 232), a

partir de los vínculos o asociaciones entre sus semas, se va creando una red isotópica en forma de campo, en la que descansa la coherencia semántica. Tal iteratividad de semas, sememas, estructuras gramaticales y lexicales permite ubicar cuáles son los asuntos y problemáticas más reiteradas en los textos en relación con la identidad. A pesar de esto, el presente no es un estudio sociológico, tampoco lingüístico; pues se trata de analizar cómo los actos de resistir y (des)legitimar relaciones de poder e identidades se convierten en poesía y cómo esta posibilita la construcción de subjetividades y representaciones, diferentes a las legitimadas por el orden. Por esa razón se tomaron dos términos lingüísticos, isotopía y campo isotópico —sin ser procedimientos sino conceptos básicos para la definición de procedimientos— para realizar un estudio literario; lo cual permite analizar cómo se va proyectando el discurso de resistencia mediante el examen de representaciones y significados en los que se implican evaluaciones sociales de género en pos de transformar, legitimar o deslegitimar identidades en textos literarios.¹²

El estudio del discurso de resistencia va más allá de la descripción y explicación de isotopías y campos isotópicos, pues el análisis de los significados e isotopías relacionadas con la feminidad hace posible que se adviertan las formaciones discursivas de resistencia en la poesía como estrategias legitimadoras de nuevas identidades alejadas del orden tradicional. Implica una organización científica para los textos en estudio, a través de un proyecto de antología temática que compila el corpus textual organizado según las características de este tipo de discurso. Todo se describe, amplía, explica y ejemplifica en el capítulo 2 del presente informe.

Estableciendo de alguna manera una línea de conexión con la línea de investigación trazada por la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas en cuanto a los estudios regionales, pero sin detenerse en el análisis de supuestas identidades o problemáticas regionales en el corpus textual, la autora decidió, por una causa más operativa que académica, que las unidades de observación sean textos poéticos de autoras nacidas en la región central de Cuba (Cienfuegos, Villa Clara, Santi Spíritus y Ciego de Ávila): se eligió una parte del país cercana a la región de residencia de la investigadora para tener un mayor acceso a las publicaciones, teniendo en cuenta

¹² Las diferentes isotopías, relacionadas entre sí, que existen en un discurso constituyen su universo.

que muchas de estas hoy no están en bibliotecas y librerías.¹³ Asimismo fueron importantes y tributaron al presente, los resultados de investigación sobre textos pertenecientes a autoras de esta región, obtenidos con anterioridad por la autora y publicados en libros.

También en cuanto a la selección de las autoras se tuvo en cuenta que tuvieran publicado al menos un poemario. Esto favorece la selección de textos fundamentalmente éditos. La publicación de la obra implica un reconocimiento literario y social en mayor o menor medida, con independencia de si trasciende o no.¹⁴

Casi todas las que nacieron y residieron en las provincias centrales estuvieron en la cifra inicial de las 62 autoras. Ello evidenció variedad intergeneracional y de credos estéticos.¹⁵ Sin embargo la propia reducción drástica del número de textos —de 260 a 60— de acuerdo con las proyecciones recurrentes más específicas sobre la resistencia, el poder, la denuncia, el deseo y el cuerpo, determinó que de 62 autoras solo quedaran 20, determinadas por la cada vez mayor pertinencia de sus textos en relación con el concepto en estudio. En resumen: fue la selección de los textos la que propició la cifra final de las autoras.

Respecto del corpus textual, se seleccionó primeramente un UNIVERSO conformado por 260 textos, a través de los siguientes criterios de selección:

1. Criterio temporal: textos publicados entre 1996 y 2010. Si a partir de 1990 comienzan a hacerse visibles investigaciones académicas y eventos especializados en los estudios sobre mujeres, no es hasta 1996 que comienzan a publicarse antologías o selecciones sobre el tema, lo que influye y determina una mejor y mayor promoción, un amplio acceso de la crítica, en fin, se inicia el proceso de visibilidad de las escritoras cubanas, el consiguiente reconocimiento a su obra sin distinción de género o poética. La crisis del socialismo europeo, ya visible desde 1990, produce en Cuba un notable período de crisis que se prolongó hasta después de haberse iniciado

¹³ A partir de la observación, conocimiento y participación de la investigadora en la vida literaria nacional, es posible afirmar algo que podría ser demostrado en otras investigaciones: este análisis puede aplicarse a cualquier universo o muestra de otras regiones del país.

¹⁴ En Cuba, para llegar a una casa editora, el libro o el texto deben pasar por el tamiz de lectores especializados, quienes valoran su calidad ideológica y ello redundará en muchos casos —a corto, mediano y largo plazo— en una calidad superior de la obra de ese autor o autora, así como en una aceptación de la misma.

¹⁵ La autora más longeva de esta población inicial es Thelvia Marín Mederos, espiritana de 92 años con una poética diferente a las autoras restantes, cuyos poemas no fueron incluidos finalmente al no mostrar, con la pertinencia y especificidad que requería el análisis, las recurrencias relacionadas con la resistencia, el poder, el deseo, la denuncia y el cuerpo.

el siglo XXI, cuya incidencia en el cuestionamiento y reformulación de una cosmovisión no es despreciable.

2. Criterio ideotemático: textos que aborden experiencias, emociones, temas, escenas, conflictos, ideas, valoraciones, imágenes, creencias, representativos de la conciencia, implícita o explícita, de lo femenino; de los elementos que históricamente han sido asociados con lo femenino; o de las problemáticas de las mujeres asociadas con relaciones de poder instauradas por el orden hegemónico de la ideología androcéntrica del patriarcado.

Sin ser un criterio de selección, pero sí un elemento a tener en cuenta junto a los requisitos anteriores, la aspirante atendió a la calidad literaria de los textos. Se le consideró un valor determinado de antemano con la publicación —a veces no sucede, sobre todo a partir del incremento de los libros gestados por las ediciones territoriales—; aunque se trató de que la mayoría de los poemas tuvieran la calidad que debe primar en cualquier selección por incluyente o excluyente que sea. De considerarse la calidad como un criterio de selección con todo el rigor que ello conlleva, podrían haberse excluido textos que no sobresalen por su gran calidad pero sí por las profundas implicaciones ideológicas en relación con el concepto en estudio.

Al ser este universo grande y difícil de trabajar con todos los elementos que pueden ofrecer los 260 textos, se decidió seleccionar una MUESTRA de 60 textos, pertenecientes a 20 autoras, para determinar de forma más detallada y rigurosa el análisis y sus resultados. El criterio de selección fue la pertinencia de las problemáticas abordadas de acuerdo con los presupuestos y objetivos de esta investigación, o sea, que los 60 textos seleccionados, además de cumplir con los dos criterios ya mencionados para determinar el universo, mostraran isotopías sobre resistencia y otras relacionadas con el poder, el cuerpo, la denuncia y el deseo de forma más ajustada al concepto en estudio.

En el anexo 1 se enuncian los textos de la muestra con sus títulos y autoras. Los anexos presentan el siguiente orden: el 1 es la declaración de la muestra, en la cual se consignan los títulos de los poemas, con sus respectivos asientos bibliográficos, más los nombres de las autoras y el lugar de nacimiento. A partir del anexo 2 hasta el 30 se incluyen los poemas extensos cuyos fragmentos fueron tomados como ejemplos en el análisis del capítulo 2. Del anexo 31 al 62 se presentan el resto de los textos de la muestra para que puedan ser consultados íntegramente.

Se empleó como técnica para el trabajo de campo el manejo de las fuentes documentales (bibliografía pasiva sobre el tema, activa para la utilización de la muestra textual; consultas a estudiosos, en archivos personales, en Internet).

Dentro de los beneficios esperados el discurso de resistencia constituye un medio capaz de legitimar otras o nuevas identidades en la poesía. Con su estudio la teoría y la crítica literarias obtienen una vía para examinar cómo se presentan, desde la poesía entendida como discurso, implicaciones ideológicas relacionadas con la subordinación de las mujeres en el orden del patriarcado y la construcción de sus identidades a través de la resistencia.

El discurso de resistencia es analizable a través de isotopías cuya proyección tiene implicaciones ideológicas; ello conlleva un estudio poético que a la vez constituye un ejercicio teórico-crítico factible, necesario e importante, porque logra conciliar recursos y teorías provenientes de los estudios literarios y otros saberes, ciencias o disciplinas, y somete a examen un universo importante de la poesía cubana de los últimos años.

En cuanto a las limitaciones durante el desarrollo de la investigación están: el poco conocimiento de la producción literaria de las autoras más jóvenes, lo cual limita la labor de sistematización y crítica; la dispersión de la bibliografía crítica sobre los presupuestos formales y conceptuales de la crítica literaria feminista; el difícil acceso a eventos, redes de colaboración y a la bibliografía de referencia para lograr un enfoque interdisciplinar entre teorías feministas, estudios literarios, lingüísticos y ciencias afines que puedan tributar al examen de las relaciones de poder en las prácticas artísticas.

Como parte de las limitaciones en cuanto al alcance y amplitud de este resultado, puede mencionarse que el análisis se realizó sólo a través de isotopías y campos isotópicos, ambos conceptos provenientes de la semántica y de utilidad para el análisis literario; por lo que se excluyeron valoraciones de recursos literarios no relacionados con la proyección de resistencia y del resto de las isotopías parciales relacionadas con ella (cuerpo, poder, denuncia y deseo). Ello no implica un alejamiento del estudio de lo literario, pues este se desarrolla en función de someter una producción poética determinada a un examen que toma en cuenta el contexto literario (poético) en que se manifiestan tales isotopías. De ahí la consideración de que sus aportes van dirigidos a la crítica feminista y a las ciencias literarias en sentido general.

El análisis se centró en las representaciones poéticas que van conformando imaginarios, sobre todo porque en la poesía no se lee y se ve a la mujer inmersa en una praxis social, sino sus imágenes, tanto la que dice «yo», como la que es objeto del enunciado: «ella». Por tanto el presente no es un estudio de las autoras como sujetos sociales, sino de sus discursos, representaciones e imaginarios. Se tuvieron presentes las características propias del discurso poético que constituyen obstáculos hermenéuticos a la hora de su interpretación y análisis: desdoblamiento de las voces del sujeto lírico; imágenes creadas y re-creadas de las emociones y de las experiencias frente a la existencia real, individual, alejada de la social o de la realidad grupal; y los códigos diversos que condicionan la creación-lectura.

La presente investigación se limita solo al estudio de las problemáticas alrededor de la identidad femenina y las relaciones de poder, a través de iteratividades gramaticales, semánticas y de figuras lógicas (isologías); teniendo en cuenta que lo identitario es construido y que las relaciones de poder autorizan e influyen en esta construcción. Se tomaron solo las problemáticas identitarias de la mujer asociadas con el cuerpo, el deseo, el poder y la denuncia de las formas en que se instauran las relaciones de poder; para descubrir una resistencia que legitima y propone otras identidades alejadas de la tradición. Por tanto, en este estudio se analizaron solo aquellas iteratividades que muestran, explícita o implícitamente, estas problemáticas y no otras que también pudieran estar relacionadas con la identidad en la poesía.¹⁶

Se examinaron los textos desde la mirada y la experiencia colectivas, y se observó una asociación de la identidad personal con las identidades social y cultural. De esta forma se determinó que las sujetos autoras transforman sus textos a la vez que intentan dialogar, interactuar con el otro lector o lectora, y obtienen poder a través de la palabra.

La selección del universo y la muestra no implican un análisis de identidades regionales como ya se dijo; pues se trata de un ejercicio susceptible de aplicarse a cualquier producción poética escrita por mujeres cuya pertinencia esté motivada por la proyección de isotopías relacionadas con la resistencia. Al estar básicamente enfocado en un período determinado, este resultado insiste en la proyección de la resistencia en el discurso poético de autoras cubanas,

¹⁶ De ahí que se hable insistentemente de algunas isologías, isotaxias e isosemias; lo que excluye la posibilidad de un análisis de todas las isotopías que puedan aparecer en los textos.

sobre todo porque es a partir de la crisis en los años noventa cuando se establecen nuevas premisas en la política cultural cubana, influyentes en la posterior apertura editorial y en la implicación —objetiva/subjetiva, marcada o no, implícita o explícita— que tuvo la resistencia en la producción artística cubana.¹⁷

No se incluyeron a las autoras repentistas en la población; pues es interés solo el discurso literario escrito. Fueron incluidas autoras que publican décima escrita, independientemente de si se dedican al verso improvisado o no.

Algo que puede generar polémica o discusión sobre si constituye una limitante o no es el propio término discurso de resistencia. Que se haya escogido este y no «discurso de resistencia de género», según criterios de expertos, no es una limitación, sino un acierto que se valida por el uso de las propias terminologías en las teorías feministas. Si se especifica la resistencia hacia el género, diferenciándola de otras que también se dan por conflictos relacionados con la clase social, la etnia, el color de la piel o la preferencia sexual, se involucran varios géneros —como ocurre por ejemplo cuando hablamos de «estudios de género», referidos a la llamada cultura *queer*,¹⁸ entre otras variantes de expresión, por ejemplo—. En este caso no existe tal referencia, porque la resistencia solo implica el discurso de autoras, en cuyo caso basta con mencionarlas.

¹⁷ Insistiendo en la influencia de las etapas de crisis sobre la proyección de la resistencia en los discursos literarios de la nación, no es posible prescindir de lo siguiente: las prácticas culturales de finales del siglo XX y principios del XXI posibilitan la proyección de la resistencia a partir de juegos y negociaciones, en los correspondientes discursos de la identidad cultural, de género, social, nacional, individual o colectiva, con las sinuosidades más esperanzadoras de los sujetos productores marcados por la crisis. Por tanto, en períodos alejados de esta puede resultar poco probable la proyección explícita de la resistencia en los discursos de la nación. En zonas del romanticismo decimonónico cubano, por ejemplo, es interesante la proyección, en cierta medida, de resistencia; sin embargo esta se proyecta más en la primera generación, influenciada por el auge de las ideas abolicionistas y emancipadoras del momento. Desde *Espejo de paciencia*, con el secuestro de Fray Juan de las Cabezas Altamirano, ya está preparado el camino para revisitar, desde lo que ofrece el discurso de resistencia, otros caminos de la historiografía literaria cubana hacia la resistencia y la emancipación.

¹⁸ La cultura *queer* parte de los fundamentos teóricos de la norteamericana Judith Butler. En su libro *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* plantea que la construcción simbólica de las identidades sexuales se produce en medio —y como producto de— un sistema de tensiones y relaciones de poder que debe ser deconstruido (2001: 37). Esta autora considera imposible desligar el género de las intersecciones políticas y culturales en que invariablemente se produce y se mantiene: critica la idea de patriarcado universal y la oposición binaria masculino/femenino, por considerar que «descontextualizan la especificidad de lo femenino y la separan analítica y políticamente de la constitución de clase, raza, etnia y otros ejes de relaciones de poder que constituyen la identidad» (: 41). De esta forma, la fundadora de la teoría *queer* no sólo cuestiona las ideas esencialistas sobre la inmutabilidad de las identidades de género que encontrarían arraigo en la naturaleza o el cuerpo, sino también aquellas que se basan en «la preconcepción de una heterosexualidad normativa y obligatoria» (: 43).

Por otro lado, al añadir «de género» se estaría haciendo énfasis e implicando una conciencia militante de lo femenino, de lo genérico, que muchas veces no se halla en los discursos autorales, ni en los criterios que las poetas en ocasiones han manifestado públicamente sobre no tener conciencia clara de estos asuntos a la hora de escribir. Es importante entender que por lo general se ejerce la escritura, sobre todo la poética, en un proceso sicosocial, en el cual median experiencias, ideas, saberes, emociones, palabras, imágenes incorporadas por tradición, por lecturas o por observación y puede no proyectarse una conciencia militante hacia una ideología específica. De ahí que se haya preferido un término menos implicante, discurso de resistencia, sobreentendiendo su relación con el género por el contexto semántico en que se desenvuelve en este informe de tesis.

DESARROLLO

I. PRECISIONES TEÓRICAS EN TORNO AL DISCURSO DE RESISTENCIA EN LA POESÍA DE AUTORAS CUBANAS DE LA ZONA CENTRAL EN TRÁNSITO DEL SIGLO XX AL XXI

Los estudios con perspectiva feminista han permitido el desmontaje de la visión androcéntrica que ha dominado las ciencias, entre las que se incluyen, por supuesto, la literatura y la lingüística.

En esta investigación es importante precisar dos asuntos sobre las relaciones de la literatura con otros conceptos, saberes, perspectivas o ciencias:

1) La literatura ha desempeñado, históricamente, un papel esencial en la construcción de la identidad cultural cubana, como se ha demostrado en publicaciones sobre el tema en las últimas décadas, algunas nombradas en los antecedentes de esta investigación.

2) El texto literario tiene peculiaridades, en tanto «constituye un acto de habla de naturaleza particular, distinto a los actos de habla de la comunicación no literaria»: los destinatarios conocen su carácter extraordinario. El texto literario posee «una fuerza ilocutiva simulada [...] sólo busca mover al oyente en su sensibilidad y llevarlo a tomar o no aquello que el texto le plantea» (Chumaceiro, 2001: 70). Estas características hacen que el texto literario deba ser analizado desde dos puntos de vista: el lingüístico y el literario, pues así se logrará «la comprensión de la literatura en su doble naturaleza de acto lingüístico-comunicativo y de hecho estético y lúdico» (: 88). La literatura es, ante todo, lengua; y por eso constituye una de sus máximas expresiones, sobre todo aquella que permite la construcción de imaginarios, sujetos, discursos que devienen referentes de identidad. A la lengua llegan relaciones o hechos vitales, sociales, síquicos, espirituales, culturales, económicos, morales, así como ideas y conceptos. Estos son usados luego para describir o ajustar la realidad a percepciones o comprensiones individuales o colectivas. Por eso el lenguaje resulta un medio eficaz para articular y desarticular relaciones de poder y construcciones socioculturales históricas como la identidad y el género.

A pesar de sus peculiaridades en cuanto al desdoblamiento del sujeto lírico, las imágenes re-creadas o las emociones imaginarias de las autoras frente a la realidad, la poesía es un género que tiende a la proyección de lo subjetivo. En ella se vierten las experiencias íntimas, aun las inconscientes: experiencias que muestran las relaciones del sujeto con el mundo material y el simbólico, así como con su identidad (el Yo) y la otredad (el Otro). Siguiendo a Emmanuel Lévinas: «el encuentro entre matrices de racionalidad que articulan lo material y lo simbólico en una diversidad de identidades culturales, está

dominado por estrategias de poder en el saber, por encubrimientos ideológicos que velan las miradas, que controlan a los sujetos, y que el encuentro cara-a-cara no alcanza a develar» (Lévinas, 2000: 65).

Cuando en la sujeto-autora esta conducta y relación de lo material y lo simbólico están vinculadas con el cuestionamiento y reformulación de su identidad —hecho que proviene de haber sido esta una categoría socioculturalmente construida sobre lo que la cultura androcéntrica, patriarcal, ha conformado como lo masculino y lo femenino—, el discurso aparece permeado de **estructuras evaluantes** de género y, por consiguiente, la poesía se nos presenta —a pesar de los obstáculos hermenéuticos que debe superar el crítico a la hora del análisis de cualquier poema—, como un medio sensible al uso de estrategias de legitimación de la identidad a través del poder interpretativo de la palabra.

El análisis del discurso aplicado a la literatura comprende el estudio de la misma a través de estructuras ideológicas, evaluantes, que se proyectan en ella. Los sujetos, al emitir discurso, configuran estrategias originadas, según Ana Curbeira, en la fase noética;¹⁹ lo que relaciona la intención comunicativa con la selección de las unidades lingüísticas, su organización y estructuración; así como su determinación y respuesta, a la vez, a las ideologías (2001: 96). A pesar de que este criterio tiende a centrarse más en lo oral que en lo escrito, constituye una línea poco empleada en el campo de la crítica y la teoría literarias y en la crítica feminista. Se trata de sistematizar la creación artística y literaria en cuanto a estudios sincrónicos del hecho literario como núcleo de proyecciones ideológicas, evaluantes, relacionadas con el género, la clase, la etnia o la preferencia sexual.

1.1 Evaluaciones sociales de género

Las mujeres asumen determinados sistemas de ideas o creencias como representaciones ideológicas individualizadas, resultados de su interrelación con el medio y lo inconsciente. Ello ha llevado a considerar que en mujeres y otros dominados la ausencia de ideología colectiva de género puede resultar paradójica: no se asumen problemáticas en torno a su identidad ya que se renuncia a declarar la conciencia de género; sin embargo, cuando expresan, denuncian, representan o transforman el yo dominado a partir de la (des)legitimación identitaria se deja por sentado que: a) en la práctica es poco

¹⁹ La noesis constituye el aspecto sicolingüístico en el marco del cual se configura la estrategia comunicativa y en la que los contenidos modales, ilocutivos —intenciones, objetivos— y pragmáticos, en general, se integran como sus constituyentes (Curbeira, 2001: 69).

probable deconstruir mecanismos de dominación sin conocerlos, con el propósito de deslegitimar su poder; b) se muestran evaluaciones sociales y posiciones ideológicas cuando se representan o denuncian representaciones de la identidad construida o autorizada por la sociedad, aun sin que medien declaraciones explícitas, valoraciones o tomas de conciencia; c) al denunciar mediante el discurso las relaciones de poder y las estructuras construidas sobre la identidad, se va conformando una crítica a la ideología dominante capaz de visitar una y otra vez las zonas de la conciencia hacia la inconsciencia y viceversa.

Con el tiempo y el creciente desarrollo tecnológico y mediático se necesita conocer cuáles son los mecanismos de dominación: en tal sentido aparece la formación de evaluaciones sociales con implicaciones ideológicas que, contrapuestas a las relaciones de poder y a las prácticas dominantes, proponen estrategias o mecanismos con intereses y funciones deconstructivas, deslegitimadoras. Entender, por ejemplo, cómo imágenes, figuras y estrategias expresadas en el arte y en la literatura construyen representaciones —como las de identidad— que refuerzan el dominio de unos sobre otros, es proponer nuevas miradas, evaluaciones, comportamientos y discursos con implicaciones ideológicas, capaces de reconstruir relaciones de poder y prácticas dominantes.²⁰ Por ello se considera que mediante el arte se han construido históricamente no solo las grandes ideologías económicas y políticas, sino también ideologías o evaluaciones sociales relacionadas con el género, la raza, la sexualidad y la posición social, no necesariamente reducibles unas a otras.

1.2 Evaluaciones sociales de género e identidad en la poesía de autoras cubanas

La feminista Teresa de Lauretis en la introducción a su libro *Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms, Contexts* sostiene que la identidad de un individuo se constituye en un proceso histórico de toma de conciencia; un proceso en el que «cada uno interpreta o reconstruye» la historia personal «dentro del

²⁰ En la literatura si un enunciado implica contenidos cosmovisivos contiene acentos valorativos y evaluantes. Para la escuela bajtiniana la dialogicidad interna de la palabra determina que en el enunciado haya muchos acentos de esa especie, y que en el territorio de este choquen entre sí y se encabalguen o polemiquen. De esta manera el enunciado vivo siempre puede presentarse multiacentual, y raras veces estos acentos permanecen en armonía entre sí, la mayoría de las veces polemizan produciendo transformaciones. La valoración está ligada indisolublemente al significado de los enunciados, a sus contenidos. Los acentos valorativos pueden ser, en principio, de dos géneros: individuales y sociales. Sin embargo, el griego Platón y el ruso Mijaíl Bajtín no los vieron igual: en la valoración individual les interesaba el valor social, ya que solo este último desempeña un papel en los contactos entre los seres humanos.

horizonte de significados y conocimiento que podemos tomar de nuestra cultura en un momento histórico dado; un horizonte que también abarca diferentes modos políticos de compromiso y lucha [...] La conciencia, por tanto, nunca está fija, nunca se alcanza de una vez por todas, porque las barreras discursivas cambian dependiendo de las situaciones históricas» (Lauretis, 1996: 8). Por tanto, la identidad puede cambiar en sus expresiones concretas en función de un conjunto de variables pero además —y sobre todo— se constituye y transforma en un proceso histórico de toma de conciencia en el que, por supuesto, inciden la interacción y las complejas y variadas problemáticas relacionadas con el tiempo o el momento histórico, el espacio geográfico, la estructura socioclasista, la raza, la etnicidad, las migraciones, el género.

Al ser, entonces, la identidad una directriz de la política individual, social, cultural, puede ser una construcción cuya toma de conciencia genera un punto de partida político, militante que objetiva y conduce a una experiencia histórica como sujeto o como parte de un grupo.

La forma en que se desarrolla el vínculo interrelacional entre sujetos culturales diferentes también forma parte de la identidad, en ese juego mediato de correlaciones, alianzas y negaciones que puede generarse, desarrollarse, transformarse o languidecer de forma consciente o inconsciente. Es aquí donde aparece la dinámica del poder comprendido a la manera de Foucault, como una red cambiante de arreglos y disensos.

En esta red de arreglos y disensos están las relaciones de sentido, las cuales, a su vez, resultan de relaciones de fuerza entre los diferentes individuos o grupos sociales. Para que existan, es necesario tener en cuenta los «procesos que nos permiten asumir que ese sujeto, en determinado momento y contexto, es y tiene conciencia de ser él mismo, y que esa conciencia de sí se expresa (con mayor o menor elaboración o *awareness*) en su capacidad para diferenciarse de otros, identificarse con determinadas categorías, desarrollar sentimientos de pertenencia, mirarse reflexivamente y establecer narrativamente su continuidad a través de transformaciones y cambios» (De la Torre, 2001: 82). De otra forma no sería posible que la mujer alcance la reconstrucción de otra identidad tomando la escritura como método, soporte y estrategia. Son la conciencia de mismidad y alteridad (el otro, el Orden, las instituciones, etc) los factores condicionantes. Sobre ello Lauretis afirma que la identidad de la mujer es

producto de su propia interpretación y de la reconstrucción que haga de su historia, permeada por el contexto cultural discursivo al que tiene acceso (Lauretis, 1996: 8-9).

La identidad requiere proyección discursiva e ideológica, cuyos espectros de significados adoptan la forma de «relatos» y representaciones que interpretan los sucesos y acontecimientos, el orden; a veces regulando las acciones de la vida social y ampliando sus significados; a veces creando estereotipos y estigmas promovidos desde los múltiples sitios de poder y dominación. Estas representaciones permiten la manifestación de claves emocionales, ideológicas, estéticas y sociales que luego posibilitan la deconstrucción, la visibilidad y la desautorización de las relaciones de control y dominación instauradas según las diferenciaciones de sexo, género, raza o etnia, entre otros. Asimismo, se convierten en significados o evaluaciones sobre la identidad en sujetos dominados que se legitiman en sus producciones textuales a partir de lo que se define aquí como discurso de resistencia, una práctica literaria de visibilización que implica el desafío de «discursos e ideologías complacientes con estereotipos oficiales o complacientes con la negación del sujeto subalterno, desafío que colisiona con la reafirmación a ultranza de determinados sitios hegemónicos» (Mansilla, 2006: 136).

Según Sergio Mansilla Torres la identidad cultural que produce la literatura se relaciona más con la no-identidad que con la identidad; puesto que el discurso literario asocia lo no visible, lo ausente, lo posible-imposible, las ausencias que pueden materializarse como «presencia textual» a través del imaginario, lo simbólico y lo real con que puede construirse la otra historia de la realidad. Y la validez y acierto del texto literario no se miden por sus proyecciones sobre la realidad, sino por la capacidad de los textos para generar un recurrente movimiento de efectos identificatorios (por ejemplo, con personajes, asuntos, historias, conflictos) y de efectos de extrañamiento hacia la realidad representada (Ibídem).

La literatura escrita por mujeres vierte, pone, en el centro de su sistema representacional las prácticas y modos de la realidad que permiten reconfigurar lo propio y lo del otro, al hacer visible sus deseos, vacíos, y oquedades, incluido el patrimonio discursivo de significados que constituyen lo propio y lo del otro.

La muestra analizada textualiza universos donde se problematizan epistemológica, social y culturalmente el ser, el existir y las creaciones, prácticas, relaciones y maneras de las sujetos situadas, colocadas, supervisadas desde la diferencia cultural e ideológica y sus consiguientes coordenadas.

El género se construye desde las prácticas, discursos y saberes de los grupos e individuos, mediados por relaciones de poder, y un ámbito fundamental en el que se construye es el uso del lenguaje. Sin embargo, las construcciones sociales del género no son neutrales, sino que están vinculadas a las relaciones de poder institucionalizadas dentro de las sociedades. En las sociedades contemporáneas conocidas, «las relaciones de poder son asimétricas, de modo que los intereses de las mujeres están sistemáticamente subordinados a los de los hombres» (West, 2000: 191). Ello orienta los resultados hacia la conformación de «modelos de conocimiento que puedan romper con el autoritarismo, tanto el epistemológico como el sociopolítico» (Foster, 2000: 21).

La construcción de géneros e identidades interviene en la conformación de los discursos literarios, a través de las evaluaciones sociales depositadas en enunciados y estructuras lingüísticas seleccionadas. Por ello es necesario comprender que el discurso contribuye a reproducir el *status quo*, las ideologías y sus respectivas evaluaciones, los patrones de comportamiento, las prácticas socioculturales; y también, las desautoriza, las deslegitima desde las propias relaciones de poder que le ayudan, en principio, a erigirse. Las ideologías y evaluaciones sociales pautan modos de actuación, modelos mentales — evaluantes y no—, normas discursivas y prácticas de los más disímiles tipos. De ahí que dos de sus funciones principales son legitimar e instaurar los sistemas de dominación.

A pesar de que West, Lazar y Kramarae (2000: 194) aseguran que «las mujeres no constituyen un grupo homogéneo, no siempre y en todas partes se comportan de la misma manera; y no se puede explicar su comportamiento en términos globales e indiferenciados», los resultados del presente estudio, a pesar de sus límites, arrojaron que las autoras emplean estrategias de legitimación de identidades alejadas de esencialismos que respondan a las múltiples realidades de la subjetividad u objetividad femeninas.

El uso del idioma y las manifestaciones psicológicas de la/los sujetos se manifiestan a partir de lo que Van Dijk llama «interacción social discursiva», reproduciendo su pertenencia grupal, intereses, necesidades, emociones, experiencias relacionadas con la identidad y las relaciones de poder en que se

desenvuelven. De ahí que este estudio, enfocado de lo literario a lo cultural, de lo cultural a lo social, insista en las construcciones identitarias desde la producción literaria y el acceso de las mujeres al poder con múltiples puntos de vista.

1.3 Evaluaciones sociales de género y discurso literario

En la literatura es constante e interactiva la relación entre autor y destinatario. El texto —en tanto concreción lingüística— se relaciona con el discurso al ser compartido o recreado por interacción verbal. Tales relaciones —compartimentación, recreación, interacción— son variables, tienen la capacidad de transformar y constituyen una vía para proporcionarle sentido, orientación a lo expresado, a partir de disímiles elementos asociados con los emisores y receptores. De ahí que el discurso desempeñe un papel fundamental en los procesos de reproducción de las ideologías y evaluaciones sociales; y se relacione en gran medida con los contextos.

Algunos teóricos como Patrick Charaudeau y Dominique Maingueneau en el *Dictionnaire d'analyse du discours* (2002), enfocan el discurso a partir de las siguientes características:

- a) posee una orientación: se construye en función de un fin y se supone que va a alguna parte;
- b) es, además de comunicación, una forma de acción;
- c) está mediado por una *interactividad constitutiva*;
- d) se determina por el contexto;²¹
- e) es asumido subjetivamente;
- f) está comprendido en un *interdiscurso*, ya que adquiere sentido en el interior de un universo de otros discursos a través de los cuales se debe abrir un camino.

Al afirmar que el discurso se determina por el contexto, Charaudeau y Maingueneau consideran que en él inciden ideologías, sicologías, prácticas; por lo que el discurso se enfoca desde una noción social y cultural; y esto hace posible una relación entre discurso, ideología y actores sociales.²²

²¹ Al respecto la investigadora mexicana Sara Luz Páez Vivanco afirma que «todo enunciado, aunque se encuentra actualizado semánticamente en todas sus posibilidades de significación, requiere siempre un contexto. Todo enunciado necesita un cotexto actual porque el texto posible se halla presente de manera virtual en el mismo espectro de los sememas que le componen» (1986: 140).

Charaudeau y Maingueneau consideran en el concepto de discurso las nociones de *interactividad constitutiva* y su permanencia en un *interdiscurso*. La *interactividad constitutiva* es un intercambio, explícito o implícito, con otros hablantes, virtuales o reales, lo cual supone la presencia de otra instancia de enunciación a la cual se dirige el emisor y por la cual construye su propio discurso. El discurso literario está determinado por la *interactividad constitutiva*, en tanto requiere de emisores-receptores, autores-sujetos-lectores, todos capaces de producir discursos desde otras instancias de enunciación. Con razón puede pensarse que la interactividad constitutiva está ligada a una especie de sincronización en tiempo y espacio entre emisor y receptor; sin embargo el discurso poético es capaz de crear y permanecer en un interdiscurso, a través de la interacción, ya que para codificar y decodificar enunciados, es preciso ponerlos en relación con otros, en una compleja dinámica de identificación y diferencia.²³

El discurso literario aparece constantemente relacionado con marcas ideológicas; por esa causa puede analizarse como un vehículo para el ejercicio de las relaciones de poder en distintos niveles y dominios. El discurso tiene en el ejercicio del poder un rango de participación bastante alto. A pesar de centrarse en el discurso coloquial, Teun Van Dijk, en su libro *Ideología*, considera que en el análisis del

²² Según Teun Van Dijk el discurso posibilita que «los actores sociales formulen conclusiones generales basadas en varias experiencias y observaciones»; al mismo tiempo puede prescribir o describir acontecimientos, acciones y creencias. De esta manera mediante él se realiza la socialización ideológica.

²³ En el discurso literario existe ese locutor o autor-emisor que va construyendo enunciados. En este proceso de creación va referenciando el yo e implicando, desde la presencia o ausencia, un tú que es alocutario, al cual se le dirigen los mensajes de los enunciados. Sin embargo, tal como lo consideró Mijaíl Bajtín en *Le marxismo et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique* (Les Éditions de Minuit, París, 1977) todo enunciado se marca por un contexto de enunciación específico, y ese contexto incluye la situación social de los interlocutores, sus universos axiológicos e incluso los elementos espacio-temporales que encuadran el acto comunicativo. En el discurso literario los enunciados expresan sus sujetos y dialogan siempre con otros enunciados que circulan o han circulado en esa ciudad letrada que vio Ángel Rama. A este proceso se le ha denominado en esta investigación interacción constitutiva. Esa interacción es la que hace posible que los elementos del gran intertexto social circulen y dialoguen y se conforme el interdiscurso. No es que la interactividad constitutiva vaya en detrimento de la especificidad de la literatura como mensaje literario, sino que la recepción de este se produce por esa dialogicidad, esa interacción, tamizada siempre por contextos espaciales, temporales, identitarios, sociales, culturales. La comunicación literaria, entonces, se establece desde el propio acto de enunciación, aun sin que se conforme una posible sincronía en la coexistencia de emisor y receptor.

discurso lo más importante es la necesidad de establecer vínculos entre las estructuras ideológicas y las estructuras discursivas (1998: 368).²⁴

Las ideologías y evaluaciones sociales se activan en el discurso literario de forma permanente; en el que median variables como la clase social, el sexo, la edad, la etnia, la preferencia sexual, el color de la piel. Un elemento decisivo en todo el proceso es el poder. De ahí que Michel Foucault definiera discurso como «un procedimiento fructífero para analizar los mecanismos del poder en el ámbito de las ideas y de las instituciones, sin entrar en cuál de los dos es el principal, el anterior o la causa del otro» (Foucault, 1970: 37). A lo que podrían añadirse las precisiones de Joan Wallach Scott: discurso es «una estructura histórica, social e institucionalmente específica de enunciados, términos, categorías y creencias (Scott, 1986: 27) [...] formas de organizar los modos de vida, las instituciones, las sociedades; formas de materializar y justificar las desigualdades, pero también de negarlas» desde el poder (1989: 81).

Entre discurso literario, evaluaciones ideológicas y poder se imbrica la construcción de identidades individuales y colectivas. Como apuntara Walter Mignolo el discurso «fija, transmite, transforma el sentimiento y el sentido de identidad que anima a todo un grupo humano» (Mignolo, 1996: 16); y a la vez las identidades social y cultural de un grupo se construyen en los discursos o en sus prácticas discursivas. Como resultado de este proceso se crean formaciones discursivas en torno a determinados asuntos, temas, elecciones, conocimientos, modelos, imaginarios o representaciones haciendo que los sujetos compartan saberes acumulados.

En toda formación discursiva intervienen y se desarrollan modalidades enunciativas con referentes y conceptos característicos; lo que va produciendo estrategias discursivas compartidas por una comunidad de sujetos. Se activan entonces las proyecciones de identidad y esta comienza a formar parte sistemática de las prácticas discursivas de esos sujetos vinculados con sus formaciones

²⁴ Según Van Dijk las creaciones o construcciones de las ideologías y evaluaciones sociales tienen lugar en las estructuras/categorías económicas (trabajo, poder, medios de producción), en las estructuras sociales (comunicación, interacción, socialización, grupos/subculturas, instituciones, estratificación social) y en los contextos (cultural y político) (1980: 52). Ellas conforman conjuntos y subconjuntos de creencias, actitudes, opiniones, normas, modos de comportamiento, ideas que van a parar al discurso, sea en actos de habla o de escritura.

ideológicas. El discurso literario, así, constituye un evento de comunicación²⁵ donde el sujeto construye el mundo y a sí mismo.

Siguiendo y conciliando al respecto los elementos teóricos descritos anteriormente se propone una definición propia de discurso literario, elaborada a los efectos de los objetivos propuestos en este trabajo según sus necesidades de indagación. Discurso literario es *la práctica lingüística que permite la manifestación y confluencia de organizaciones profundas del contenido con literariedad, ya sea en forma de sistema de valores, evaluaciones, epistemes,²⁶ enunciados, imaginarios, representaciones y expresiones figuradas o no. Este tipo de discurso involucra la participación del poder y las ideologías, al igual que otros; por ello se determina por el contexto; está mediado por la interactividad constitutiva; y por un interdiscurso que pone sus enunciados en relación con otros en una compleja dinámica de identificación y diferencia.*²⁷

1.4 Evaluaciones sociales de género en la muestra

En este estudio se habla de asunción o expresión de evaluaciones sociales con implicaciones ideológicas y no de proyección de ideología de género.

Tanto las ideologías como las evaluaciones sociales son capaces de proporcionar coherencia a las creencias y relaciones de un grupo para facilitar su adquisición y uso en situaciones cotidianas; pero en los textos de la muestra, los criterios, ideas, presuposiciones y modelos mentales que forman parte de la escritura no están encaminados a proporcionar coherencia a las creencias y relaciones de las autoras como grupo, sino creados, en primer lugar, con varios fines entre los que sobresalen el estético y el emotivo. Su fin ideológico no pretende una coherencia o sistematización de las ideas o evaluaciones sobre la identidad, sino deslegitimar las construcciones identitarias que ha instaurado la ideología

²⁵ Según Sara Luz Páez Vivanco «la comunicación reúne, en efecto, las condiciones para la manifestación de las estructuras de significación en el discurso, ya que es en el acto de comunicar, en el evento comunicativo, donde el significado encuentra al significante» (1986: 132).

²⁶ En sus estudios sobre el funcionamiento del poder en la sociedad, Michel Foucault consideró que cada época cultural posee un código fundamental, un orden o configuraciones que adopta el saber: a eso le llama episteme. Una episteme regula el número de enunciados posibles de cada cultura. En *Las palabras y las cosas* Foucault realiza un recorrido por los cambios en las disposiciones fundamentales del saber en la cultura occidental y a partir de ahí sistematiza el concepto.

²⁷ El proceso descrito en el informe de tesis comprende y describe solo el papel de los sujetos emisores femeninos en esa codificación e interactividad constitutiva de discurso de la muestra textual. De ahí que el término «sujetos discursantes» refiera a las autoras y a los sujetos enunciantes de los textos, aun cuando los enunciatarios son muy importantes en los textos al ser las entidades con las cuales se interactúa y a quienes se dirigen en primera instancia los mensajes.

patriarcal durante siglos y legitimar nuevas identidades —a partir de las posibilidades que ofrece el discurso literario, generador de individualidades y enmascaramientos— desde la resistencia.

La evaluación social determina la elección del objeto, la palabra, la forma o la combinación individual de todos dentro de los límites del enunciado dado. Por eso, cuando una autora o autor elige determinadas estructuras para formar campos de acuerdo con su percepción, está aportando evaluaciones sociales que determinan a su vez tanto la elección del contenido, como la elección de la forma y el vínculo entre la forma y el contenido.²⁸

En este proceso de selección o juego de las diferencias las autoras confrontan, combinan, transforman las evaluaciones a partir de ideas, historias, conceptos o imaginarios más cercanos a su condición identitaria, ya sea por las condiciones sociales en las que se realiza el enunciado dado o por el conjunto de evaluaciones que se forman necesariamente desde la diferenciación genérica o por grupos, raza, clase social, etnia o preferencia sexual.²⁹

Al implicar en el discurso poético evaluaciones sociales de género sobre la identidad, es preciso tener en cuenta lo que Marcela Lagarde denominó *perspectiva de género*: «se conoce como perspectiva de género una visión científica, analítica [...] creada desde el feminismo que permite analizar las complejas y diversas relaciones sociales, políticas y culturales que se dan entre ambos géneros». También expresa que «cada institución y sus formaciones culturales, lenguajes, mitos, costumbres, filosofías, ideologías, valores, creencias, inciden con políticas de género en hombres y mujeres en la sociedad» (Lagarde, 1997: 39).

La perspectiva de género permite identificar las evaluaciones sociales enunciadas por las autoras, sobre todo cuando la obra poética, como todo enunciado concreto, es una unidad realmente «indisoluble de sentido y realidad sobre la base de la unidad de la evaluación social que la penetra de arriba a abajo, [y donde] todos los elementos están unidos precisamente por la evaluación y están al servicio de esta» (Navarro, 2009: 336).

²⁸ Las evaluaciones sociales son las responsables de asociar la obra al tejido general de la vida social a partir de un medio ideológico, una formación, una época, un grupo, un género, tanto desde la visión y comprensión misma del acontecimiento como de las formas de transmisión del mismo.

²⁹ «No olvidemos que el lenguaje, en tanto que sistema, sostiene una relación, por lo menos indirecta, con otras realidades culturales que dan origen a sistemas de comunicación múltiples» (Paz, 1986: 142).

Las evaluaciones sociales de género constituyen el centro generador de enunciados en la muestra; interpenetran, en la unidad de la construcción poética, las formas de la representación, su proyección en la realidad, su desenvolvimiento en el tiempo, los significados ideológicos de los acontecimientos representados, atraídos por innumerables factores de género, tradición, memoria y contexto, así como por la propia incognoscibilidad o invisibilidad del sistema o medio ideológico que los origina.

1.5 Isotopías y campos isotópicos

Para Greimas en el discurso «confluyen formaciones discursivas cuyos significados se interrelacionan dentro de campos [...] que aparecen como organizaciones profundas del contenido» (Beristáin, 1985: 153-154), y se vinculan, asocian o agrupan, a partir de la iteratividad de significados y significantes. Como se ha señalado, el emisor de un texto artístico elige de un conjunto de elementos, de un paradigma, un elemento que es el que emplea en la construcción lingüística; y lo o los combina en un sintagma, en cadenas, ajustándose a las relaciones que se forjan desde lo semántico y lo gramatical. De ahí que el texto artístico tienda a hacer una proyección del paradigma en el sintagma, es decir, una proyección de los elementos equivalentes en la manifestación textual. Como consecuencia, se repiten elementos semejantes o iguales, lo cual hace posible la selección, descripción y valoración de isotopías y campos isotópicos.

En el presente estudio se analizan isotopías y campos con el propósito de asociar discurso e ideología con la identidad. Al examinar cómo se comportan las isotopías y los campos isotópicos relacionados con la resistencia femenina ante el orden tradicional, puede hablarse de proyección de identidad, de evaluaciones sociales de género y de estrategias de legitimación ante el orden de la cultura patriarcal.

Los autores de *Semiótica. Diccionario razonado de las teorías del lenguaje*, A. J. Greimas y J. Courtés, consideran que el discurso poético «podría ser concebido —desde el punto de vista del significante— como una proyección de redes sémicas isótomas, donde se reconocerían simetrías y alternancias, consonancias y disonancias y, finalmente, transformaciones significativas de conjuntos sonoros» (Greimas, 1990: 232). Ambos afirman que en el discurso poético se proyectan redes sémicas isótomas; y que a partir de ellas se pueden reconocer fundamentalmente «transformaciones significativas de conjuntos sonoros» y transformaciones de conjuntos léxico-semánticos. Estas redes

sémicas —proyectadas tanto en los planos de la expresión como del contenido— se relacionan con las isotopías, término cuyo origen viene del dominio de la física y la química pero que ha sido transferido por Greimas al análisis semántico.³⁰ El teórico francés François Rastier amplió el concepto greimasiano al afirmar que isotopía es «toda iteración de una unidad lingüística. La isotopía elemental comprende [...] dos unidades de la manifestación» (1972: 86); ya que abarca unidades lingüísticas del mismo tipo cualquiera que sea el nivel donde se sitúen.³¹ Más tarde las polémicas estuvieron dirigidas hacia la recurrencia de elementos manifiestos o no en el plano del contenido.³²

La teórica Helena Beristáin definió la isotopía como «cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso; [la cual] resulta de la *redundancia* o *iteración* de los *semas* radicados en los distintos *sememas* del *enunciado*, y produce la continuidad temática o la homogeneidad semántica de este, su coherencia» (Beristáin, 1985: 285). Siguiendo la línea del lingüista Bernard Pottier, Helena Beristáin resume que «se trata de “una conformidad semántica”» también denominada *isosemia* (Ibidem). Para Beristáin la isotopía es condición obligada del sentido y la coherencia del discurso, de sus lecturas varias. Por tanto no puede decirse que un texto tenga o no isotopías, sino que sin su funcionamiento este dejaría de serlo. Como afirman Greimas y Courtés «desde el punto de vista del enunciatario, la isotopía constituye una clave de lectura que torna homogénea la superficie del texto porque permite suprimir las ambigüedades» (Greimas, 1990: 231) e ir más allá del simple examen que justifica su empleo en el discurso.³³

³⁰ La definición de isotopía constituyó el centro de amplios debates en la semántica, a partir de *Sémantique structurale* de Algirdas J. Greimas en 1966, hasta que en 1977 el grupo μ publicó su *Rhétorique de la poésie*. En el intermedio hubo interesantes consideraciones publicadas por J. M. Klinkenberg (miembro del grupo μ) y D. Delas. Consúltense de estos autores los artículos «Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire», en *Le Français moderne*, pp. 285-290, juillet, 1973 y «Confondre et ne pas confondre», *Litterature*, pp. 92-104, n. 27, octobre, 1977 respectivamente.

³¹ En 1972 ya Greimas, Arrivé y otros como el Grupo μ o Grupo de Lieja habían reconocido la extensión de las isotopías al plano de la expresión junto al del contenido, debido a las correlaciones entre los niveles de un discurso (Rastier, 1984: 69-70).

³² Como apuntó la teórica Catherine Kerbrat-Orecchioni: «La oposición que Arrivé introduce entre unidades manifiestas y no manifiestas no parece dudosa: toda unidad identificable en el enunciado [...] es a la vez abstracta y manifiesta (es decir que tiene un soporte significante cualquiera)» (Kerbrat,-Orecchioni, 1976: 18).

³³ Sin embargo algunos estudiosos de la semiótica como Göran Sonesson han criticado negativamente la noción greimasiana de isotopía proponiendo liberarse de la misma; «por no corresponder su definición formal ni a sus caracterizaciones intuitivas ni a su empleo efectivo en los análisis. En las obras de Greimas, la isotopía se define por la redundancia, la permanencia de rasgos ya presentes desde el principio; pero lo importante en la producción del sentido en general, y en los análisis, empleando la noción de isotopía en particular, es la dialéctica de lo que se espera que vaya a seguir y lo que

Tal como afirmaron Pottier y Greimas, el empleo y estudio de isotopías y campos isotópicos se vinculan a la comprensión; porque su identificación «permite eliminar los obstáculos que opone a la lectura el carácter polisémico del texto» (Beristáin, 1985: 287). En la producción y recepción, la isotopía y la alotopía (o falta de coherencia) descubren, manifiestan, «la epistemología implícita en la semántica de una lengua, una época, una sociedad particulares, y los enunciados isotópicos de una época pueden resultar alotópicos en otra; en ello tienen parte las diferencias de contexto, es decir, “las circunstancias del acto sémico” que son “los hechos conocidos por el receptor en el momento en que el acto sémico tiene lugar, e independientemente de este”» (: 286). De ahí la importancia que ocupan en este análisis las categorías isotopía y campo isotópico, activas en textos pertenecientes a una época determinada por la apertura hacia temas, personajes, situaciones, estéticas, imaginarios y problemáticas anteriormente censurados o marginados del orden y la ideología dominantes. La época, el contexto, han propiciado el examen de las isotopías precisamente a partir de la visibilidad de los conflictos en torno a la identidad de las autoras estudiadas.

Los campos e isotopías se manifiestan por iteración o correlación semántica —equivalencia por oposición o contigüidad— para establecer las múltiples implicaciones ideológicas del contenido. En el

eventualmente no sigue; y muchas veces se espera un cambio (que puede ser un cambio especificado, prescrito por el esquema), de manera que la ruptura viene de que nada cambia» (Sonesson, 2007). Es interesante este criterio; aunque la implicación de la isotopía desde la redundancia con «rasgos ya presentes desde el principio» constituye un remanente de la lingüística danesa que propone basar la isotopía del mensaje en la redundancia de las categorías morfológicas, lo que no basta para dar cuenta ni de la isotopía ni de las variaciones isotópicas de las grandes unidades estilísticas del discurso, ni de este en su totalidad. El cambio que ve Sonesson radica en las variaciones de las isotopías no centradas en las fronteras sintácticas, puesto que es la recurrencia de categorías semánticas lo que da uniformidad al discurso. François Rastier rechazó, desde la propia teoría de la información, el empleo del término redundancia como sinónimo de iteratividad o recurrencia: «En la teoría clásica de la información, la redundancia en un sistema de señales está definida como la diferencia entre la capacidad real de este sistema y su capacidad potencial máxima; tampoco tiene nada en común con la noción de iteración o recurrencia. Preferimos pues el término de iteración para evitar toda ambigüedad» (Rastier, 1984: 59). El análisis de isotopías en el discurso tiene algunas complicaciones que la investigadora Sara Luz Páez Vivanco señala, debido al «modo de funcionamiento del discurso mismo, que procede ya por constataciones de equivalencias, ya por acercamientos oblicuos» en «dependencia de la apreciación extradiscursiva del analizador». Por ello advierte «la necesidad de una *reja cultural* para resolver las dificultades relativas a la búsqueda de la isotopía del discurso, y que surgen claramente cuando se trata de encarar las definiciones oblicuas» lo cual «pone en tela de juicio la posibilidad misma del análisis semántico objetivo». «En el discurso se pueden presentar secuencias de dimensiones desiguales: los procedimientos discursivos de análisis deben permitir hacer frente a dificultades muy numerosas relativas a la existencia de toda suerte de locuciones y circunlocuciones “figuradas”, “ambiguas”, “distorsionadas”, en su contenido semántico» (Páez, 1986: 136). Por tanto, el análisis de contenido mediante isotopías se relaciona en gran medida con el modo de funcionamiento del discurso y con la competencia extradiscursiva que incide en la apreciación del analista.

discurso poético «toda reiteración entraña una modificación semántica derivada de la nueva constelación de vínculos estructurales» (Reisz, 1996: 83); pues «una misma unidad léxica al ser repetida cambia necesariamente su posición estructural y adquiere, en consecuencia, un sentido diferente, mucho más rico y complejo de aquel que poseía en su primera aparición textual» (Ibídem); por ello puede decirse que en la muestra la presencia de los campos isotópicos es consustancial a la propia naturaleza del texto poético.

En el análisis a la muestra se determinó un campo isotópico principal: el de la resistencia, el cual se apoya en una isotopía global: /resistencia/.³⁴ De ahí que se le haya denominado discurso de resistencia: en todos los textos permanece y subyace la resistencia, aunque motivada o apoyada por otras isotopías parciales: /poder/, /deseo/, /cuerpo/, /denuncia/.³⁵

La isotopía global se apoya en el campo isotópico RESISTENCIA; las isotopías parciales, en los campos isotópicos responsables de forjar las formaciones discursivas del poder, del deseo, del cuerpo y de la denuncia. Como polisotopías se analizaron isotopías semánticas (isosemia o isotopía del contenido), dadas «en la redundancia de las unidades formales del contenido» (Beristáin, 1985: 291); isotaxias, por iteración de estructuras sintácticas o unidades lingüísticas que cumplen la misma función desde el punto de vista sintáctico (Ibídem); y algunas isologías, por recurrencia de figuras lógicas o de pensamiento, en el último nivel de las isotopías de contenido (Beristáin, 1985: 293), que contribuyen a promover los significados de la resistencia. Estos tipos de isotopías influyen en la formación de sus respectivos campos isotópicos a partir de semas y sememas connotativos.

A pesar de que en el discurso poético se forjan redes sémicas isotópicas en los planos de la expresión y del contenido, en este análisis se insistió más en las isotopías semánticas porque son las que muestran implicaciones ideológicas más visibles; aunque no quedó fuera el estudio de isotaxias e isologías, por su gran contribución a la formación de los campos isotópicos y formaciones discursivas de resistencia. En sentido general es la proyección en el discurso de la polisotopía /resistencia/ y sus parciales la que determina las formaciones discursivas. Como el empleo de isotopías tiene implicaciones ideológicas,

³⁴ Según Helena Beristáin una isotopía global es aquella que abarca el texto o el conjunto de textos (Beristáin, 1985: 293).

³⁵ La isotopía parcial es un término de Greimas que Helena Beristáin lo define como la que no se extiende a la totalidad de la red discursiva (Ibídem).

tales formaciones son estrategias para legitimar evaluaciones sociales de género y redefinir la identidad femenina como resultado de las experiencias de la mujer y no de construcciones socioculturales históricas.

1.6 El discurso de resistencia

Si se piensa en la articulación de identidades otras a partir del discurso poético es imprescindible acudir a estrategias que la posibiliten. De esta forma el discurso se convierte en el canal para expresar, implicar, o dejar latente, la resistencia como una praxis emancipatoria basada en la conciencia identitaria, resultado de la aprehensión cultural de los propios sujetos interesados en el cambio. Se trata de la resistencia con espíritu de raíz identitaria y espíritu universal (Rauber, 1997: 8-9) que contribuya a subvertir la lógica cultural del patriarcado.

Sin embargo, muchas veces al hablar de resistencia es imposible obviar la hegemonía: un par dialéctico sin el cual ninguna de las dos tendría sentido.

Para Antonio Gramsci la hegemonía es la capacidad que tiene un determinado grupo social, asociada más bien a la cuestión cultural que a la política, al implicar una cosmovisión o formación ideológica que desarrolla una acción aglutinante de un grupo de fuerzas heterogéneas. De esta manera «una clase determinada económicamente y por ello políticamente dominante, difunde una determinada concepción del mundo, hegemoniza así toda la sociedad, consolida un bloque histórico de fuerzas sociales y de superestructuras políticas por medio de la ideología» (Gruppi, 1978:122).

Para Gramsci las culturas de los grupos subordinados no son homogéneas, ni tienen conciencia de clase; en ellas se encuentran elementos de la clase dominante y «residuos culturales de civilizaciones precedentes, y sugerencias que provienen de la condición de la clase oprimida» (Ibídem:124). Sin embargo, los dominados están sujetos a la conciencia de la dominación; lo que no puede traducirse como sinónimo de tener conciencia de la hegemonía.

Ello se explica porque la hegemonía no es ejercida tan sólo mediante la violencia, sino que implica ante todo consenso. No se trata de imponer falsas ideologías en las clases dominadas sino de integrarlas en la estructura social. Además, supone un constante movimiento, no es estática, porque debe ser ganada por los que la ejercen en un momento histórico concreto. La hegemonía «no construye una ideología compartida, sino un marco común material y significativo para vivir a través de los órdenes

sociales caracterizados por la dominación, hablar de ellos y actuar sobre ellos» (Roseberry, 2002:220); «...es un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que [...] no se da de modo pasivo como una forma de dominación» (Williams, 1980:134). Constituye un sistema de significados y valores que en la medida en que son experimentados como cuerpo de prácticas concretas en la vida cotidiana, parecen confirmarse recíprocamente (Ibídem:131).

La hegemonía «moldea las palabras, las imágenes, los símbolos, las formas, las organizaciones, las instituciones y los movimientos utilizados por las poblaciones subalternas para hablar de la dominación, confrontarla, entenderla, acomodarse o resistirla» (Roseberry, 2002: 220).

En el universo de las dimensiones que concierne a la diferencia entre los géneros la dominación de lo masculino sobre lo femenino constituye una manifestación de la hegemonía generada por las relaciones de poder entre hombres y mujeres. El francés Pierre Bourdieu estudió la dominación masculina como forma de opresión incorporada imperceptiblemente y fundida, entre otros, a los modelos mentales de los individuos: «la estructura mental es el resultado complejo de un juego de códigos y de distinciones que son todo menos naturales» (Bourdieu, 1998: 135). De ahí que se vean los componentes de la identidad no como instancias síquicas, venidas del inconsciente, sino como partes de la «exterioridad social» (Ibídem), de las condiciones sociales de producción y de la posición ocupada la sociedad. Según Bourdieu las estructuras mentales de hombres y mujeres, en su dimensión sexuada, han sido creadas «por la dinámica social expresada en el género. Los sujetos son determinados de múltiples maneras, en su mente y en su cuerpo por un orden simbólico relativo a la diferencia sexual traducido en jerarquías sociales» (Ibídem).

En el centro de cualquier ideología o formación ideológica está la conformación y extensión de un ideal social responsable de cohesionar grupos, clases, intereses, criterios, orden, en función de legitimarla o hacerla visible desde la ostentación del poder. Sin ideal no hay ideología; sin ideología no hay poder; sin poder no hay dominación; sin dominación no hay resistencia. Y en esta cadena de elementos relacionantes los extremos se intersecan dialécticamente como lucha de contrarios: sin ideal tampoco hay resistencia.

La resistencia cultural está siempre en construcción; y para ser construida es imprescindible el ideal, sus modelos legitimantes, así como la ideología y el poder. Por tanto, la resistencia no debe entenderse

como la simple oposición a la dominación; sino como una actitud que implica instrumentos de análisis o empleo de estrategias para legitimarse y deslegitimar los ideales y los modelos impuestos por las ideologías. A partir de las estrategias de resistencia se elaboran la crítica y sus propuestas de cambio; se legitiman otras identidades; y se reconstruyen relaciones de poder. Al referir instrumentos o estrategias se están asumiendo ideas que surgen en las autoras superficialmente comprometidas con el capital simbólico tradicional, interesadas en el cambio y afianzadas en sus proyecciones discursivas.

Concebir la resistencia desde el discurso, las evaluaciones sociales y la ideología, como una práctica y no solo como una actitud, concepto o modelo, permite redefinir sus causas y el significado del comportamiento de oposición en los dominados. La resistencia constituye una praxis e implica desautorización, deconstrucción o deslegitimación de modelos, evaluaciones o identidades construidas desde el orden dominante y sus consiguientes relaciones de poder. Al considerar la resistencia y sus estrategias de legitimación identitaria puede definirse la dominación como un proceso dinámico e incompleto.

La resistencia se sitúa en una perspectiva donde la emancipación se convierte en su eje central. El origen y los significados de un acto de resistencia deben definirse por el grado de desarrollo de lo que Herbert Marcuse llamó «un compromiso con la emancipación de la sensibilidad, la imaginación y la razón en todas las esferas de la subjetividad y de la objetividad» (1977: 5). Así, como apuntó Henry Giroux, «el elemento central en el análisis de cualquier acto de resistencia debe ser una preocupación por descubrir el grado en que pone de relieve —implícita o explícitamente— la necesidad de luchar contra el dominio y la sumisión» (1985: 49).

La resistencia contiene una crítica de la dominación y a su vez brinda autorreflexión en aras de la emancipación individual y social. No todos los actos de oposición devienen resistencia —resistencias que pueden traducirse lo mismo en una resistencia silenciosa, desde el silencio aprobatorio de la sumisión o la reproducción de lo dominado, hasta el total cuestionamiento de lo rechazado—. En la medida en que un comportamiento de oposición sea capaz de anular o desafiar la lógica de la dominación ideológica, adquirirá valor como resistencia desde su función crítica; lo que motiva y representa una formación a favor de la libertad emancipadora y del rechazo de las formas de dominio inherentes a las relaciones sociales contra las que reacciona.

La noción de resistencia implica la necesidad de comprender con mayor profundidad la manera compleja en que los dominados responden a las relaciones entre sus experiencias y las estructuras de dominio y coacción.³⁶ Por eso en las autoras la resistencia engendra poder aun en contextos diferentes desde donde se forjan relaciones de interacción entre dominio y autonomía.

Si se atiende a la definición de discurso literario propuesta en este informe,³⁷ así como a las indagaciones teóricas sobre identidad, evaluaciones sociales de género y otras, el DISCURSO DE RESISTENCIA se define como *ese discurso literario que abarca un conjunto de formaciones discursivas cuyas isotopías se relacionan con significados, evaluaciones sociales y saberes acumulados que permiten construir otras identidades de género y subvertir las relaciones de poder de la tradición patriarcal*. La tradición cultural patriarcal conforma un orden desde el cual se construyen oposiciones binarias, esquemas mentales y otras estructuras para incidir en la conformación de identidades y la fijación de lo masculino y lo femenino, así como en la legitimación de relaciones desiguales de poder. Para dinamizarla o subvertirla las formaciones discursivas de la resistencia interpretan enunciados y los sitúan en relación con otros, en una compleja dinámica de identificación y diferencia.

El discurso de resistencia abarca, además de las formaciones discursivas que se analizan en el capítulo 2, un contradiscurso, una contra-lógica, una formación contracultural que motiva la crítica, el desafío a la dominación, al control hegemónico y a la sumisión, impuestos por las relaciones del poder en la proyección de la ideología patriarcal en la cultura. Al respecto la teórica Helen Tiffin afirma que el contradiscurso es esa transformación discursiva que confronta y desautoriza paradigmas del canon tradicional, homogéneo y centralmente hegemónico (2010: 33).³⁸ Con el contradiscurso la sujeto se

³⁶ En este estudio se considera la resistencia, no como la simple oposición a la dominación, sino como una actitud que implica varios modos de actuación cognitiva, ideológica, emotiva, cultural, social, instaurada más como política que como sentimiento o emoción. La resistencia implica defensa, ofensiva, denuncia; pero también, silencio, obliteración, control, censura, sublimación, negación, imitación de lo que quiere rechazarse y hasta la forja de nuevas sensibilidades que, desde la palabra o el discurso, nos convierten en nuevos sujetos, en personas mejor transformadas, capaces de legitimarse y deslegitimar los ideales y modelos evaluantes de las ideologías dominantes. La resistencia en la poesía es una manera de dar vida y dar muerte a lo que marca y revisita como la huella del otro.

³⁷ A manera de recordatorio: discurso literario es la *práctica lingüística que permite la manifestación y confluencia de organizaciones profundas del contenido con literariedad, ya sea en forma de sistema de valores, evaluaciones, epistemes, enunciados, imaginarios, representaciones y expresiones figuradas o no*.

³⁸ Helen Tiffin en su *Post-colonial Literatures and Counter-Discourse* utiliza el concepto **contra-discurso** o **estrategias contra-discursivas** en el contexto de la escritura poscolonial. La idea de Tiffin gira en torno al reto de esta escritura de ir en

sitúa en el lado contrario de la doxa tratando de que exista un acuerdo entre las formas contestantes y las contestadas. El contradiscurso atenta, cuestiona los discursos de poder; de ahí su importancia para proyectar resistencia.

A largo plazo, el discurso de resistencia es capaz de instaurar, tanto en la emisión como en la recepción literarias, un nuevo saber colectivo basado en experiencias, que a su vez construirá en la memoria un nuevo modo de proyección social culturalmente diferente, basado en la articulación de verdaderas identidades de género.

dirección contraria a la del canon literario europeo. Se trata de motivar enfoques, actitudes, proyectar ideas, experiencias, para recabar otro poder interpretativo, nominativo, que construya recurrencias en el discurso para hacer visible la denuncia.

II. EL DISCURSO DE RESISTENCIA EN LA POESÍA DE AUTORAS CUBANAS DE LA ZONA CENTRAL EN TRÁNSITO DEL SIGLO XX AL XXI

La ideología del patriarcado ha originado y creado modelos mentales y sociales conformantes de identidad para cada sexo. Como se ha señalado tales modelos subyacen en el discurso en forma de sustratos o contenidos ideológicos indirectos o implícitos estrechamente asociados con las relaciones históricas de poder.

Para desentrañar estos contenidos ideológicos, analizar la forma en que afectan al resto de las estructuras mentales que intervienen en la producción y recepción del discurso, y observar cómo funcionan desde la sociedad o las relaciones de poder, es necesario realizar un análisis a partir de otros presupuestos, donde las implicaciones ideológicas de resistencia enfrenten los modelos mentales patriarcales y propicien un diálogo capaz de reconstruir la identidad femenina alejada de los estigmas y las representaciones modélicas hegemónicas también conformantes de ideología e identidad.

El discurso de resistencia se divide en las formaciones discursivas del poder, del deseo, discurso de denuncia y escritura del cuerpo. Para estudiarlas hay que describir y explicar cómo se proyectan en los textos las isotopías relacionadas con el cuerpo, los deseos, la denuncia y el poder. Los semas y sememas relacionados con los significados de estos últimos —por contigüidad, oposición, sustitución, etc.— pueden ser agrupados en forma de redes sémicas o campos isotópicos que luego hacen emerger las diversas implicaciones ideológicas de los textos. Tales implicaciones convierten estas formaciones discursivas en estrategias de deslegitimación de identidades construidas por el orden para legitimar, entonces, otras nuevas alejadas de la tradición patriarcal.

El estudio del discurso de resistencia se realiza a través de isotopías y campos isotópicos. En el presente capítulo se concreta a partir del siguiente orden:

1. Descripción de las isotopías que muestran resistencia (isotopía absoluta).
2. Análisis de isotopías de resistencia, así como de aquellas que de forma parcial se relacionan con estas.³⁹ Se describen y se tiene en cuenta que la iteratividad de sus unidades de significación posibilita

³⁹ En este estudio se habla de isotopías y campos, parciales respecto de la resistencia. En futuras investigaciones, de acuerdo con las características de otras muestras, pudieran determinarse nuevas isotopías parciales de /resistencia/.

la formación de campos isotópicos. Tales campos dan origen a otros que aportan especificidades y permiten una descripción más precisa de las formaciones discursivas en que se divide el discurso de resistencia.

3. Descripción de campos isotópicos. Ello posibilita una descripción detallada de las formaciones discursivas en que se divide el concepto propuesto.

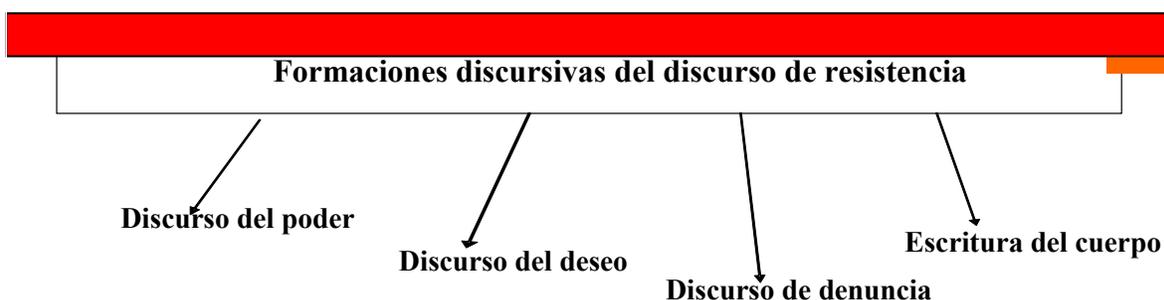
4. El empleo de isotopías y campos tiene implicaciones ideológicas; debido a que se relaciona directamente con las evaluaciones sociales que las sujetos proyectan en sus discursos en torno a la resistencia, el poder, el cuerpo, el deseo y la denuncia. Se convierten así las formaciones discursivas en estrategias que legitiman nuevas identidades en relación con las construidas por relaciones de poder.

Este análisis, sin pretender ser un método ni tampoco una propuesta absoluta o única constituye un modo que enriquece, da consistencia y fundamentación concreta a cualquier acercamiento que pretenda analizar lo femenino en los niveles más profundos de la expresión poética. También no solo posibilita el análisis textual, sino también la organización científica de la muestra textual, como se verá en el epígrafe 3 del presente capítulo.

2. Isotopía global /resistencia/ y su campo

El discurso de resistencia se proyecta en esta isotopía global y en las parciales /poder/, /deseo/, /cuerpo/ y /denuncia/. La isotopía global y el campo isotópico RESISTENCIA refuerzan los múltiples significados relacionados con ella; ya que está explícita o implícitamente en cada texto de la muestra. Se divide, a través de diversos recursos, en isotopías parciales. Todas se interrelacionan en campos isotópicos debido a su vínculo, por subordinación, con la resistencia.

El discurso de resistencia se divide en subconjuntos o formaciones discursivas como se representa en el esquema siguiente:



2.1 Formación discursiva del poder como legitimación de identidad. Isotopía parcial /poder/

Para muchos teóricos, entre los que sobresale el sociólogo francés Pierre Bourdieu, el poder encierra «una dialéctica de control en el sentido de que la agencia humana, aunque subordinada, siempre conlleva una capacidad transformadora» (Bourdieu, 2003: 123). Por tanto, poder y control están íntimamente relacionados; sin embargo ¿a través de qué o quién se interrelacionan? A través del discurso. El discurso propicia el poder de nombrar, de interpretar, implica tomar el control de la palabra. Como afirmó Van Dijk «el poder moderno es, esencialmente, poder discursivo» (2004: 10).

A pesar de esto el poder rara vez es total, ya que ningún grupo o institución controla todos los discursos o las acciones de otros grupos. Los grupos pueden resistir o disentir y no aceptar el control o los discursos de las élites del poder. Algunas veces los grupos dominados ayudan en su propia dominación; por ejemplo cuando aceptan el poder del grupo dominante como algo normal, natural o legítimo (Ibídem). Lo que significa que en muchas situaciones el poder y el control requieren un análisis más sutil que el que se ha proporcionado. Por eso un estudio del poder en el discurso conlleva un ejercicio más profundo, sutil e integrador a partir de las estructuras que lo hacen visible.

Dentro de las estructuras que lo hacen visible en el discurso literario están las isotopías, a través de cuya recurrencia se van concretando y reforzando las ideas para el ejercicio del poder patriarcal desde su transformación, denuncia, imitación o anulación. De la misma forma las equivalencias, contigüidades, oposiciones y recurrencias sobre los múltiples significados del poder van conformando campos isotópicos, en los que no solo salen a la luz pensamientos, creencias, modos de comportamiento, normas y actitudes relacionadas con el poder; sino que también se asocian otras significaciones relacionadas con las diversas formas en que se desdobra, se enmascara o se muestra el mismo.

La formación discursiva del poder está conformada por isotopías y campos isotópicos a partir de significados y evaluaciones sobre el mismo, que subvierten las relaciones de inequidad creadas por el orden hegemónico del patriarcado y construyen otras identidades alejadas de la tradición.

Tal formación discursiva, cohesionada a partir de la isotopía parcial /poder/ y sus campos, funciona como una estrategia (des)legitimadora dentro del discurso poético; pues se deconstruyen modelos o normas donde subyacen estigmas, estereotipos, paradigmas o dualidades maniqueas que manipulan,

presionan o forjan elementos, hechos o cualidades identitarias. Estas representaciones legitiman otro tipo de poder más dado al control discursivo, que toma el acto de la interpretación o creación literaria como posesión, como forma de reconstruir la identidad y proponer otra versión de la realidad en cada uno de nosotros.

¿Cómo puede analizarse el discurso o formación discursiva del poder en la muestra?

Esta formación discursiva se cohesiona a partir de la red sémica que construye la isotopía /poder/ que, al ser parcial, no está en la totalidad discursiva de la muestra. Gracias a la iteratividad de semas y sememas la coherencia y cohesión de los textos se apoyan en campos isotópicos relacionados con el poder y subordinados al de la resistencia: CONTROL y DOMINACIÓN. Ello sucede porque ambos lo definen y hacen posible. De ahí su relación subordinada. Sin control no hay dominación; y sin ambos no puede ejercerse el poder.

2.1.1. Isotopía parcial /poder/ y sus campos isotópicos. El campo CONTROL

La isotopía /poder/ se relaciona con significados que inciden también en la formación de redes sémicas y campos. El campo CONTROL se subordina al campo isotópico PODER y las múltiples significaciones que se desarrollan sobre el mismo responden a una etiqueta que lo torna homogéneo: la censura.

La censura constituye un mecanismo psicológico para controlar las pulsiones⁴⁰ del yo. Su recurrencia va creando una isosemia a partir de significados relacionados con las diversas maneras en que las sujetos censuran y controlan aquellos contenidos o ideas que no deben ser revelados; lo que no solo deviene poder sobre sí, sino sobre el entorno y sus intercambios con la otredad.

En las teorías de Sigmund Freud la censura desvía y desfigura el contenido del inconsciente para hacerlo tolerable en la vida consciente (Freud: 1933). Por eso para hallarla y describirla es necesario analizar cómo ocurren los procesos de desplazamiento y simbolización a partir de las imágenes y otros recursos o elementos que inciden en la conformación de lo poético.

⁴⁰ «La pulsión individual siempre tiene un “lecho” social en el cual se desliza fácilmente o, por el contrario, contra el cual choca con obstáculos, de tal modo que “el sistema proyectivo de la libido no es una pura creación del individuo, una mitología personal, realmente, en este encuentro se forman esos “complejos de cultura” que vienen a sustituir a los complejos sicoanalíticos. Así, el trayecto antropológico puede partir indistintamente de la cultura o del natural psicológico, ya que lo esencial de la representación y del símbolo está contenido entre esos dos límites irreversibles» (Gutiérrez, 2010: 25).

En muchos textos las sujetos censuran ideas o representaciones de la realidad que le son dolorosas; o aquellos elementos de la realidad que deben ser rechazados, como en los siguientes versos de Masiel Mateos donde la sujeto lírico desconoce la fuga de lo masculino a través de la «migración» de la camisa como símbolo de otredad: «La camisa emigró. ¿A qué orilla mirar para invocarla?» (*Ellas beben café junto al gramófono*, 2006: 73). La isotopía /poder/ se asocia al valor simbólico de camisa, a la orilla como representación del orden y a la invocación como modo de actuación que sigue o replantea las convenciones tradicionales de ese orden. Estos significados proponen una idea: la sujeto censura sus vínculos con el otro desconociendo el lugar desde donde atraerlo. A partir de los semas de camisa, orilla e invocación se censuran, implícitamente, los deseos de una en relación con la otra —que ha sido negada desde la implicación del otro en la camisa— a partir de la fuga de lo masculino y el desconocimiento consciente de su accionar.

En el texto «Bajo el poderío del miriñaque», publicado por Isaily Pérez en el libro *Una tela sobre el bosque*, la sujeto lírico controla las pulsiones del yo para que no sean censuradas por la otra. En este caso la mano adquiere un valor simbólico, se constituye en el hipónimo de cuerpo y el sema /tocar/ la convierte en responsable de anular la autocensura declarada por la sujeto: «Si no me vigilo estiraré una mano a esa silente densidad/ al expuesto nacimiento de tu espalda/ que admiro de soslayo./ Deberás abrir los ojos/ para que junto al filoso acantilado/ el animal se duerma y yo exhale libremente» (2007: 25) (Poema completo en anexo 2).

Para apoyar la censura se combinan, negando, la oquedad con la inutilidad, la fugacidad, la simulación o el travestismo; y se produce una poética de metamorfosis donde las sujetos mutan constantemente su identidad pasando por el vacío, la ilusión, la duda, la plegaria, el deseo, el cuestionamiento, la mirada inquisidora, sin abordar el diálogo como recurso contestatario. Esta poética de las mutaciones va creando una negación que enajena y humaniza a la vez los sujetos discursantes. La censura permanece en un discurso donde se vierten las angustias, inconformidades y deseos de sujetos que se niegan o se muestran cual marionetas tendientes al límite, a lo efímero. Como sucede en el poema «Abuela Saturnina», de Ada Elba Pérez: «Agosto le estiró la muerte a los dedos./ Agosto le envolvió de muerte las canas,/ apagó de los ecos/ su caminar umbrío en la cocina [...] se agotó en la oquedad de las paredes/ aquella augusta presencia de gesto encorvado,/ fue como un rapto,/ una mentira

que empujó las puertas [...] y la figura que escogía frijoles con la terraza del patio/ quedó escondida en lo impalpable,/ se alejó hacia atrás/ enclaustrada en su último latido (*La cara en el cristal*, 1996: 40) (Poema completo en anexo 3).

En este texto la isosemia que se establece por la presencia de palabras como apagó, ecos, umbrío, agotó, oquedad, augusta, encorvado, raptó, mentira, figura, quedó, escondida, impalpable, alejó, atrás, último, latido, apoya la negación, la oquedad, la fugacidad: sus significados están creados a partir de representaciones de lo efímero, que deviene negación contestataria ante lo preestablecido como eterno. Por otro lado la imagen de agotarse «en la oquedad de las paredes» opera con la censura al identificar oquedad con problemas o conflictos y paredes con el encierro, para proponer más tarde una forma de liberarse declarando que «aquella augusta presencia de gesto encorvado [...] fue [...] una mentira que empujó las puertas». Empujar las puertas constituye un acto liberador antitético de la negación; sin embargo queda censurada la verdad al ser nombrada como «mentira» capaz de empujar o abrir puertas. Así la autora va creando una red sémica donde la negación y la afirmación se vinculan por la polisotopía que las mismas establecen. Esta red sémica apoya la formación de un campo donde la etiqueta censura irradia, a través de diversos recursos, múltiples significaciones relacionadas con el poder a partir de la escritura.

El campo isotópico PODER y el campo CONTROL proyectan una dialéctica de control de los deseos y de la posesión, a través de la censura, para que deseo y posesión conformen nuevas identidades, imaginarios, conceptos y propuestas. Ello va produciendo liberación ante la hegemonía del orden impuesto por la tradición y la ideología del patriarcado. La isosemia del deseo-posesión del yo hace que las sujetos discursantes proyecten una nueva identidad tendiente a lo marginal, que desencadena yoes múltiples con el propósito de travestir o simular el superobjetivo que singulariza su discurso: la resistencia ante el poder con tendencia a lo teleológico: poder como causa y finalidad de la existencia humana, tras cuya condición se manifiesta la identidad. Como en el poema «El escriba en la montaña», de Leidy Vidal, publicado en el cuaderno *Otra historia interminable*: «Mi mano escribe historias esta noche/ para que de mí no se escape/ lo que debe esconderse todavía,/ porque aún no es el tiempo,/ porque nadie aún intenta retar a mi montaña/ y su frío acertijo de invenciones./ Aquí mi mano que no sé qué escribe,/ pues se ha quedado sola entre palabras./ Yo me escondo de mí,/ rehúyo los espejos cual

demonios voraces./ Mi mano llora estas gotas de tinta derramada,/ de alma derramada./ Sufre./ Canta» (2005:15).

La isosemia de la posesión del yo se establece en este texto mediante la escritura, y esta indica la censura y el control de sí: «Mi mano escribe historias esta noche/ para que de mí no se escape/ lo que debe esconderse todavía». Hay un momento en que la sujeto parece perder el control del yo: «Aquí mi mano que no sé qué escribe,/ pues se ha quedado sola entre palabras», pero luego lo retoma y continúa censurando desde sus reflejos: «Yo me escondo de mí,/ rehúyo los espejos cual demonios voraces». El poema finaliza con una declaración o acto de fe proponiendo otra identidad tendiente a lo subalterno, al universo sufriente, a la opresión: estrategia de poder y resistencia: «Mi mano llora estas gotas de tinta derramada,/ de alma derramada./ Sufre./ Canta».

Como se ha descrito, la isotopía /poder/ se relaciona con significados que inciden también en la formación del campo CONTROL subordinado al PODER. Sus múltiples significaciones responden a una etiqueta que lo torna homogéneo: la censura. Y a la vez esta constituye el camino desde donde se proyectan control, poder y resistencia.

2.1.2 El campo DOMINACIÓN en el campo PODER

Estos campos se apoyan en la iteratividad de semas y sememas relacionados con el poder y la dominación. Para comprender en qué consiste el campo DOMINACIÓN y la forma en que esta influye y determina el poder, son necesarias algunas precisiones teóricas.

Para el teórico holandés Teun Van Dijk la dominación, desde el discurso, se traduce como un «abuso de poder [...] realmente eficiente si no sólo somos capaces de hacer que aparezcan los modelos mentales preferidos respecto de eventos específicos sino también si somos capaces de persuadir a las personas para que formen las representaciones sociales preferidas por las élites de poder» (2004: 17). El poder discursivo es uno de los más eficientes, ya que para ejercer la dominación los sujetos no solo aceptan las ideologías dominantes, sino que forman los modelos mentales deseados de los eventos a partir de estas, así como las representaciones sociales deseadas de todas las *clases* de eventos, personas y situaciones.

El análisis a los poemas seleccionados evidenció que la dominación discursiva se proyecta desde dos tipos de isosemia: isosemia /hombre/, apoyada por la virilidad o cosmología falonarcisista, y /sumisión/.

2.1.2.1 Campo isotópico DOMINACIÓN. Isosemia /hombre/ y cosmología falonarcisista

En la ideología del patriarcado los significados sobre lo masculino han sido forjados e inculcados desde esa perspectiva androcéntrica donde hombre es ser masculino maduro, blanco, heterosexual, física y psicológicamente preparado para dominar lo pensado como débil o inferior. Ello no es más que un proceso cultural proveniente de la concepción griega del *numen, nominis*, en el que por el acto de nombrar se construían, junto al significante y su significado, los conceptos y referentes. En este proceso de nominación o atribución/construcción del término se realiza un trabajo social de inculcación, por el cual una identidad social instituida por normas capaces de construir el mundo, se instala en una naturaleza biológica y se vuelve un *habitus* o matriz de preceptos, percepciones e ideas naturalizadas desde lo social.

La cosmología falonarcisista, definida por Pierre Bourdieu en su libro *La dominación masculina*, instaaura el poder fundante de la virilidad como una cualidad o requisito solo para hombres; sin embargo se arraiga en todos a partir de la visión y sentimiento de dominantes y dominados en una especie de reproducción paradójica: el subordinado sabe que está siendo dominado pero no puede escapar de la dominación; mas, la reproduce. De ahí que la cosmología falonarcisista sea el imaginario real y simbólico construido para establecer y extender las relaciones de poder entre los géneros, desde la oposición binaria entre lo viril como representación de lo masculino y lo mujeril como representación de lo femenino.

La cosmología falonarcisista en la muestra se reproduce cuestionándola a partir de la proyección de la isosemia /hombre/. O se imita desde el acto pasivo que significa devolver lo que el orden dominante del patriarcado ha inculcado; o se denuncia. La isosemia /hombre/, apoyada por la cosmología falonarcisista, se presenta de dos formas en la muestra:

1) Por la presencia y fortaleza de los *habitus* y prácticas rituales en que se halla inscrita la relación de dominio en los cuerpos socializados.

2) Mediante la expresión de la mitología colectiva alrededor del falo⁴¹ como centro de poder, a partir de los estereotipos y la repetición indefinida.

Según Pierre Bourdieu el habitus sobreviene en la cultura luego de un profundo y sostenido trabajo de nominación e inculcación desde la niñez, cuando «una identidad social instituida por una de esas rupturas mágicas, conocidas y reconocidas por todos, que opera el mundo social, se inscribe en una naturaleza biológica (2003: 11) en tanto matriz de las percepciones, los pensamientos y las acciones del conjunto de los miembros de la sociedad y en tanto fundamento indiscutido» (:12).⁴² El habitus es diferente para los distintos grupos dominantes y subordinados dentro de la sociedad.

Como conjunto de principios inscritos profundamente en las necesidades e inclinaciones de los sujetos, el habitus se convierte en una fuerza poderosa en la organización de la experiencia individual; y constituye la categoría central que permite situar la intervención humana dentro de la actividad práctica.

A partir de la presencia y fortaleza de los habitus y prácticas rituales en la cultura, se halla inscrita la relación de dominio en los cuerpos socializados. Cuando ello se proyecta en el discurso aparece la polisotopía que lo refuerza, como sucede por ejemplo en el contrapunteo entre lo masculino y lo femenino. Lo masculino, como parte de la isotopía /hombre/, va forjando una relación dialéctica entre el yo-femenino y el otro-masculino: la antítesis va creando una denuncia de la dominación que el segundo ejerce sobre el primero. Obsérvese el siguiente fragmento del poema «Casi discurso, monólogo, mala imitación, exaltación y juego a una tal Sor Juana que conozco», de Sonia Díaz

⁴¹ En la crítica psicoanalítica el falo no constituye un pene, sino «un significante no verbal, un organizador del sistema síquico. Un significante único del deseo para ambos sexos», por eso puede decirse que «la oposición de los sexos no se inscribe en el inconsciente» (Degli Esposti, 1998: 90). Por ello se considera una representación de verdad imposible de ser cuestionada o denunciada. El pensamiento posestructuralista afirma que la sociedad moderna es «falocéntrica» y «logocéntrica», en tanto su discurso central construye un eje vertebrador para tener acceso a la verdad total, a la presencia de las cosas. Jacques Derrida, por ejemplo, combinó ambos conceptos y consideró que este eje vertebrador era «falocéntrico», mediante el cual quienes ejercen el poder sexual y social conservan el control y ejercen la dominación (Eagleton, 2012: 320-321).

⁴² El habitus, entonces, se convierte en un «un sistema duradero de esquemas de percepción adquiridos, de pensamiento y acción, engendrados por condiciones objetivas pero que tienden a persistir aun cuando se alteren dichas condiciones» (1977: 83). A la vez se instaura y autoriza como «creación y es creativo, pues interviene de forma directa en la introducción de verdades en el individuo. Esta penetración-transmisión de un sistema de arbitrarios culturales que configuran el mundo, que definen lo verdadero y lo no verdadero, es el ejercicio del poder, pues deja las relaciones de fuerza tal y como están» (Moreno, 2006: 10).

Corrales: «Que tú lo sabes Juana/ lo masculino suele ser tan bello/ en la cruz del Gólgota/ en la barca de Pedro/ en el Salomón aquel / que a la reina de Saba deslumbró/ en el hombre que a ciegas nos ha amado/ que tú y yo sabemos Juana/ lo masculino suele ser tan bueno/ como tener un niño silente en las entrañas/ y aunque esto no lo sepas/ quizás imaginando aventajas mi experiencia./ Es verdad esto que afirmo/ y aseguro/ si yo supiera que mi vida alcanza/ no para vencer hombres sin seso/ que ellos mismos se vencen/ sino para hacer la justicia que tú llevas/ diera mi vida, mis rezos. Si quisieras/ porque no quiero obligarte a llevar lo que me espanta/ para que por mí vinieras/ a mi lecho de mujer casada/ de amamantar a mi hijo te dolieras/ y a mis varones ripostaras» (*La hija del reo*, 2009: 12) (Poema completo en anexo 4).

Lo masculino es identificado con el hombre, valorado como bello, enmarcado en espacios o identidades construidas por el orden patriarcal: «en la cruz del Gólgota/ en la barca de Pedro/ en el Salomón aquel/ que a la reina de Saba deslumbró/ en el hombre que a ciegas nos ha amado». Más adelante lo califica de bueno por su simiente, para luego identificar lo femenino en ella desde su relación, denunciante del otro, con la otra (Sor Juana). La cosmología falonarcisista se instaura en la valoración del hombre a partir de los hábitos y prácticas rituales en la cultura patriarcal; y el contrapunteo entre lo masculino y lo femenino muestra la denuncia de la relación de dominio en los cuerpos socializados a través de la súplica a Sor Juana solicitándole su defensa: «...para que por mí vinieras/ a mi lecho de mujer casada/ de amamantar a mi hijo te dolieras/ y a mis varones ripostaras...».

La isosemia /hombre/ en el campo isotópico DOMINACIÓN se apoya en la cosmología falonarcisista mediante la expresión de la mitología colectiva alrededor del falo como centro de poder, a través de los estereotipos⁴³ y la repetición indefinida.

Los imaginarios y cosmologías del orden patriarcal han posibilitado la construcción de personajes, sobre todo femeninos, con dualidades maniqueas, estereotipos y tipificaciones esquemáticas, aun en

⁴³ El estereotipo constituye una variación del concepto de prejuicio, pero recoge, antes que las connotaciones cognoscitivas, el aspecto de la tipificación que ordena, hace comprensible e identifica a las personas y las situaciones sociales (Gutiérrez, 2010: 21). Las emociones de las autoras, sus vivencias, expresiones e ideas están asociadas, ordenadas, orientadas hacia ciertos estereotipos que provienen de imaginarios y cosmologías del orden patriarcal y que juegan un papel fundamental en el proceso de la formación de la identidad.

discursos tradicionales como el literario o el histórico. Por ejemplo, en el texto «Mudable», de Iliana Pérez Raimundo, se crea un intertexto con la historia de Clitemnestra a partir del exergo. Es en el paratexto donde la mujer comienza a mostrar poder discursivo, desde su identidad y la palabra; sin embargo todo su discurso se dirige al rey, por demás suyo. La isosemia /hombre/ se advierte desde el empleo del vocativo inicial, supuestamente relacionado con Agamenón. En esta versión del conflicto Clitemnestra-Agamenón, tendiente más a la proyección del amor que del odio, se reproducen —aunque también se contestan en algunos momentos— determinados estereotipos y esquemas mentales sobre la identidad femenina, en relación con la constancia y la susceptibilidad al cambio atribuidas muchas veces a las mujeres:

*Todo esto yo como mujer te digo.
CLITEMNESTRA en La Orestíada.*

Rey mío:
para aguardarte me sobró entereza
y vuelto al hogar
nada más grato que sentir el roce de tu manto,
mas presiento que mi nombre
será silbido falseado por la historia:
a ello me atengo con sobrada voluntad.
Hasta mis huellas son testigos
—tenues—
de la poquedad de mi entereza
para enfrentar la hipócrita palabra de consuelo
o el desprecio de mortales y dioses.
Una mujer es algo inconstante y mudable,
pero de la espera hice
escudo porfiado para la paciencia.
Depuse mis despojos de reina,
las ruinas que perpetuaban mi linaje,
los falsos rehenes canjeados por angustias.
Tendrás que absolverme del descuido,
de los abrojos que ascienden por las tapias,
mas ensayé tantas veces este abrazo,
que mis deberes de ama preterí.
No le temas a la lobreguez de los salones:
hace mucho que el invierno
hizo escala en la casa
y no encuentro el impulso para poder echarlo.
Los hijos crecieron y se cansaron de la poca luz,

del perfil ausente
que nunca más les tendió los brazos;
pero no los culpes:
es difícil vivir con la añoranza
cuando las venas arden (*Desde no atisbo ninguna nave*: 39).

La «hipócrita palabra de consuelo» y el «desprecio de mortales y dioses» representan las convenciones del orden instaurado por el otro, explícito a través de estereotipos que ubican la identidad femenina como algo fijo y esencialista (una mujer es algo inconstante y mudable). Para contestarlos la sujeto se identifica como la que espera, y con esto asume una tipificación construida para instaurar la visión y concepción de la mujer como producto formado desde y para el hombre.

Al final del texto le pide al esposo que la absuelva de haber descuidado sus deberes en el espacio íntimo del hogar; lo cual se justifica al haber antepuesto sus relaciones afectivas a lo demás («ensayé tantas veces este abrazo/ que mis deberes de ama preterí»). La lobrete de los salones, el invierno, la carencia de luz son representaciones de la ausencia del esposo; también justificadas con los dos últimos versos en los cuales se sitúa una ironía («es difícil vivir con la añoranza/ cuando las venas arden») cuya sutileza hace pensar en una contestación a lo vivido.

En este poema el falo está representado como eje central, organizador del sistema síquico y de las experiencias subjetivas de la esposa, así como significante único del deseo para ambos. La sumisión, evidente en versos como «y vuelto al hogar/ nada más grato que sentir el roce de tu manto», centraliza al esposo, sus acciones y discurso como representaciones de verdad imposibles de ser cuestionadas o denunciadas. El pensamiento y las experiencias de la esposa posibilitan que esta verdad sea falocéntrica, en tanto su discurso central construye un eje vertebrador para tener acceso a la verdad total, a la presencia de las cosas. Cuando describe lo que ha hecho o dejado de hacer, la esposa indica que es su rey quien realmente ejerce el poder y la dominación y conserva el control, aun cuando la sutileza de «las venas arden» haga pensar en una dirección irónica de la resistencia en pos del deseo femenino contenido.

El campo isotópico DOMINACIÓN como parte del campo PODER se proyecta a partir de la isosemia /hombre/, apoyada por una cosmología falonarcisista que se proyecta en el discurso por la expresión conjunta de actos de conocimiento y reconocimiento prácticos que ocurren tanto desde el habitus como desde la mitología colectiva alrededor del falo como centro de poder. Estos actos de conocimiento y

reconocimiento son también formas de sometimiento, de subordinación, y vías también para experimentar, como diría Bourdieu, a veces en el conflicto interior y el desacuerdo con uno mismo, «la complicidad subterránea que un cuerpo, que rehúye las directrices de la conciencia y de la voluntad, mantiene con las censuras inherentes a las estructuras sociales» (2003: 17) otorgándose o mostrando poder.

2.1.2.2 Campo isotópico DOMINACIÓN. Polisotopía semántica /sumisión/

Tal como se ha procedido en epígrafes precedentes, para analizar el campo isotópico DOMINACIÓN deben ser abordadas algunas cuestiones teóricas sobre la sumisión, cuyos múltiples significados conforman una polisotopía semántica.

Para hablar de sumisión hay que tener en cuenta que, como considera Pierre Bourdieu, en muchas ocasiones la mujer no puede obtener poder alguno en las luchas domésticas más que usando la fuerza sumisa que representa la astucia, «capaz de devolver contra el fuerte su propia fuerza, por ejemplo actuando como eminencia gris, que ha de aceptar borrarse, negarse en tanto detentadora de poder, para ejercer el poder por procuración» (2003: 6). De esta manera la sumisión puede ocasionar un poder por procuración, así como denuncia, lucha, control y capacidad de mediar de dominada a facilitadora, procuradora y dominante en potencia.

La polisotopía /sumisión/ aparece en la muestra apoyándose en isotopías que hacen visibles algunas actitudes y modos de comportamiento asociados históricamente con lo femenino: el pudor, la timidez, la culpa, el silencio, el sacrificio, el sufrimiento y la resistencia pasiva. Sus recurrencias permiten que se vayan deconstruyendo representaciones y esquemas mentales tradicionales en la conciencia de las autoras y en el público lector, y a la vez se conformen identidades o se legitimen otras formas de asumir el poder.

En el poema «Con los ojos de María Betania», de Bertha Caluff, la sujeto lírico se asimila al personaje bíblico de María Betania,⁴⁴ y se convierte en una isotopía actorial:⁴⁵ «He querido amanecer/ con los ojos/ de María de Betania,/ los hermosos/ que de Ti/ no se apartaron./ Yo Te amo,/ pero a

⁴⁴ En la Biblia María Betania es símbolo de discernimiento, resignación, y la que estuvo tres veces a los pies de Cristo para recibir consuelo, instrucción y servirle.

⁴⁵ Concepto definido por Greimas y que Helena Beristáin considera se construye sobre la recurrente intervención de los participantes en la acción (1995: 293).

veces/ me comporto como Marta./ Quiero mirarte así:/ con los ojos simples/ de María de Betania (*El vigoroso trazado*: 21).

A través de su comportamiento la sujeto lírico se siente Marta, la ama de casa siempre preocupada y turbada a los ojos de Jesús, hospitalaria, enérgica, piadosa. María es el ideal en este texto. Mientras María de Betania se convierte en el modelo, Marta es la cotidianidad, aquellas obcecaciones que no permiten la entrega total —sumisa y complaciente— al Amado, Dios. Además de la isotopía actorial, los significados de /sumisión/ evidencian que esta se establece por resignación, a partir de una participación mediadora de María que cobra sentido por su valor mítico en la conformación del ideal cristiano femenino como sujeto de conciliación familiar y sociocultural. No puede olvidarse que una de las funciones principales del mito —en este caso el de María Virgen Madre de Dios— es la de legitimar valores y relaciones simbólicas como la sumisión.

En otros textos la dualidad de la sujeto lírico funciona a partir de su asociación con María Magdalena, receptora de una gran salvación y la primera a quien Cristo se le apareció después de su resurrección; aunque por otro lado es asociada con la mujer que asume posturas, ideas y subjetividades diferentes, tendientes a lo contestatario, de las construidas por la tradición judeocristiana y patriarcal. Obsérvese el siguiente fragmento del texto «Habló la de Magdala», de Maylén Domínguez Mondeja: «Señor,/ nuestra oración consuela solo un día/ y hay tanta soledad en la llevada carne [...] A ratos he pensado en la muerte y tengo miedo [...] Es la hora, Señor/ de las visiones,/ qué vana estoy poniendo mi fe para que alumbres,/ hubiera preferido olvidar aquellos ojos,/ tu cuerpo en el instante transido de la pérdida./ Señor,/ esta oración consuela solo un día/ los cantos son sutiles/ y angustia merecer un sueño interminable./ No puede una escritura tenerme cual me has visto:/ dejada por tu carne/ herida como estoy de tanto hablar al cielo» (ant. *Los parques*, 2001: 209-210) (Poema completo en anexo 5).

El poder se asume, en casos como este, por procuración, por denuncia-defensa desde los propios esquemas, modelos y estereotipos vistos en otra que ha sido marcada como diferente. No por azar el campo isotópico DOMINACIÓN es subordinado respecto del campo PODER; y ambos a su vez se relacionan con el campo isotópico RESISTENCIA como subordinados.

Los tres últimos versos del fragmento anterior («No puede una escritura tenerme cual me has visto:/ dejada por tu carne/ herida como estoy de tanto hablar al cielo») sellan, cierran, la sumisión proyectada

en los anteriores, en tanto se asumen ideas y subjetividades diferentes, tendientes a lo contestatario, a partir de la negación y el mandato, del reproche, del dolor por la soledad y la imposibilidad de ser escuchada: «herida como estoy de tanto hablar al cielo».

En otros textos la polisotopía /sumisión/ se concreta por la recurrencia de personajes, ambientes, emociones, actos de habla, ideas tradicionalmente concebidas como tendientes o provenientes del mal, que apoyan la idea tradicional de la mujer con naturaleza maléfica. En estos casos la isosemia /sumisión/ se asocia con la isotopía actorial /bruja/, como un tipo de mujer dueña de saberes alejados de la norma hegemónica. En textos como el poema «Confesión al silencio», de Vivian Dulce Vila, junto a la isotopía actorial se activa una isotaxia con las estructuras soy o el héme aquí característico de la ofrenda sagrada: «Soy el ala rota de la paloma,/ la caracola de la orilla [...] Soy, en lo infinito de la sombra,/ una sombra ligera que fusila la luz,/ el cáliz que desborda la copa,/ la comunión que acecha los milagros./ Soy la bendición tocada con las manos,/ el cuerpo desnudo que su ala descubre,/ la gracia que brota y esparce los sueños/ en una caricia sobre el dorado que expira./ Soy la lágrima que del cuerpo sale,/ la soledad tendida cuando calla la risa,/ la mano que esparce la corola vacía./ Soy la cruz del verso ausente,/ la figurilla adosada a la pared que se agrieta [...] ¡Oh, Dios!, aquí mis manos dobladas al suplicio,/ mis ojos más secos que verdes,/ mi vientre quebrado,/ mi soledad cautiva,/ mis brazos en cruz sobre la cruz,/ mis piernas sobre una cuerda rota,/ mi sonrisa atrapada por las alas de un pájaro,/ mi aliento desnudo sobre una nave perdida» (antol. *Cuarto creciente*, 2007: 127) (Poema completo en anexo 6).

En los versos «Soy la lágrima que del cuerpo sale/ la soledad tendida cuando calla la risa» la polisotopía /sumisión/ se apoya en la intervención de formas emotivas asociadas históricamente con la identidad de la mujer (el llanto, el dolor, la soledad, la tristeza, el silencio). Se está en presencia de lo que Pierre Bourdieu llamó la sumisión oblativa, «atestiguada por la ofrenda del cuerpo (se habla de "darse") que constituye la forma suprema del reconocimiento otorgado a la dominación masculina en lo que tiene de más específico» (Bourdieu, 2003: 28); sin embargo, la sumisión apunta en otras direcciones cuando se enumeran los atributos identitarios de la sujeto: son estos los que delatan los semas de resistencia y van construyendo su lugar dentro del campo respectivo: una lágrima que sale de un cuerpo es un resultado emocional, una respuesta a la causa que la produjo; en la medida en que

comienza su recorrido desde el ojo se están activando contestaciones que luego podrán motivar una posible resistencia. De la misma forma, ser una soledad que se tiende cuando calla la risa, o sea, desde el silencio o la tristeza, contiene semas que replican y atentan contra la sumisión motivando también una respuesta, germen de la futura intransigencia.

Al final del fragmento la sujeto lírico, solícita, describe el escenario donde yace o declara que está, que se ofrenda, anulada, sufriente, mutilada. La sumisión, entonces, se ha transformado en sufrimiento, en opresión, que también forman parte del campo DOMINACIÓN; pero en la medida en que se declaran el cuerpo y la identidad anulados se está haciendo resistencia y obteniendo poder desde el discurso. La resistencia se instala desde la ofrenda de un yo negado —proveniente de semas y sememas que connotan suplicio como secos, quebrado, cautiva—, sufriente que, como mismo sufre, rechaza su sumisión condicionada por el Orden (mis brazos en cruz sobre la cruz, mis piernas sobre una cuerda rota, mi sonrisa atrapada por las alas de un pájaro, mi aliento desnudo sobre una nave perdida).

La isotaxia del heme aquí característico de la ofrenda sagrada hace que se reitere en muchos poemas analizados una sumisión oblativa, propia de la tradición judeocristiana, en la que se sacrifica el ser para obtener poder: el poder de ser, de estar, y de dar para recibir legitimación desde otras posibles identidades. Mediante la sumisión oblativa la sujeto lírico puede mostrar su dominación en forma de intercambio, de comercio: aunque no siempre entrega denunciando, anulando su identidad, en muchos casos recurre a la manipulación afectiva para obtener beneficios y determinadas formas de acceso al poder, aun por procuración.

Para apoyar la polisotopía /sumisión/ en la muestra los sujetos acuden, desde la denuncia, a modelos actitudinales estereotipados sobre la mujer, contruidos por la ideología patriarcal para jerarquizar las relaciones de poder entre los géneros, como el consentimiento, la adhesión, el silencio, y la abnegación: «Divino es su rostro mientras sueña,/ placidez del descanso que vigilo./ Le bullen los recuerdos deliciosos,/ mas no es mi nombre el que murmura/ entre suspiros;/ no es mi rostro el que arroba emocionado./ Yo vigilo el sueño ajeno de mi esposo,/ para cuando despierte seré toda sonrisa,/ porque es a mí a quien procura/ para que a su lado me tienda» (Iliana Pérez Raimundo, «El sueño del esposo», *Desde no atisbo ninguna nave*, 2009: 39). En el poemas anterior la sumisión permanece cual una lógica

de abnegación afectiva que raya en los niveles de la *libido dominandi*⁴⁶ masculina, ya que, como escribió la teórica feminista Hélène Cixous, el hombre tradicional vive anclado en su deseo de que la mujer le produzca un «suplemento de masculinidad: plusvalía de virilidad, de autoridad, de poder, dinero o placer que al mismo tiempo refuerzan su narcisismo falocéntrico» (Araújo, 2001: 121). Sin embargo la presencia de los versos «mas no es mi nombre el que murmura/ entre suspiros;/ no es mi rostro el que arroba emocionado» ubica la ironía en la sumisión de la esposa y es en ellos donde se vierte la resistencia, más enfática cuando declara: «para cuando despierte seré toda sonrisa». La sonrisa es el símbolo de esa abnegación afectiva que todo esposo espera de la esposa dentro del orden tradicional; también constituye el motor impulsor para que sumisión y abnegación se adopten como mecanismos de defensa ante los posibles engaños del otro. Aquí, entonces, la isosemia /sumisión/ se apoya en la isología manifestada por la recurrencia de figuras como la ironía, capaz de denunciar modelos y actitudes tradicionales. A través de esta se asume la sumisión como una máscara para resistir la dominación del otro y la infidelidad conyugal.

La recurrencia /sumisión/ hace que el campo isotópico DOMINACIÓN se apoye en múltiples significaciones, por medio de las cuales se (des)legitiman identidades y se obtiene poder, a partir de la deconstrucción de las relaciones de poder patriarcal y la resistencia al orden hegemónico.

Como se demuestra, el campo isotópico DOMINACIÓN se forma a partir de las isotopías semánticas /hombre/ y /sumisión/. Así se implica la resistencia y se construye un discurso donde otras identidades son legitimadas desde la deconstrucción del orden social que instaura relaciones desiguales de poder.

El campo isotópico PODER dividido en los campos DOMINACIÓN y CONTROL se conforma a partir de la proyección de varias isotopías. La mujer sujeto denuncia el poder que la domina y controla; a la vez resiste y obtiene poder en igual medida: poder de nominación, de interpretación, de denuncia, poder de ser y de estar, poder de existir y de tener identidades nuevas o diferentes. De esta forma, poder y resistencia se convierten en un par dialéctico, imprescindibles uno para el otro: en la medida en que se cancelan las estructuras que posibilitan la dominación y el control, se genera la resistencia y se

⁴⁶ En el presente estudio, la *libido dominandi* es la energía productiva y vital de los individuos dominadores, cuya proyección posibilita formas actitudinales, ideas y modos de comportamientos productores de poder y, por ende, de dominación y control. Fue un concepto descrito por Sigmund Freud, referido a la energía vital de la persona.

subvierte el poder; a la vez se obtienen nuevas formas de poder a través de la escritura, contestando así, resistiendo, las huellas de los siglos en la piel de la subalternidad.

2.2 Formación discursiva del deseo como legitimación de identidad. Isotopía parcial /deseo/

Desde los documentos más antiguos hasta los más recientes se ha descrito y reflexionado de distintas maneras sobre los significados del deseo, sus causas y efectos en los seres humanos. La relación deseo-placer ha sido una de las más complejas en la historia y por ello sus significados se han elaborado de disímiles formas. Esta relación en la muestra está íntimamente relacionada con el problema de las identidades real y construida.

La dualidad deseo-placer incluye una variedad de significados y puntos de vista que se presentan como parte de las construcciones socioculturales históricas sobre la identidad. En la muestra, /deseo/ es una polisotopía que propicia la creación de campos isotópicos asociados con diversos significados: deseo como incitación; como posibilidad, condición; deseo como posesión; futuridad; carencia; deseo contraventor del orden patriarcal; y el deseo mediante el erotismo o la posesión lésbica y los universos oníricos. Así se va forjando la formación discursiva del deseo.

Esta formación discursiva está conformada por isotopías y campos isotópicos a partir de significados y evaluaciones sobre el deseo, para subvertir las relaciones de poder creadas por el orden hegemónico del patriarcado y construir otras identidades alejadas de la tradición.

Tal formación constituye lo que se ha llamado por la autora de esta investigación como DISCURSO DE LOS DESEOS: estrategia (des)legitimadora y a la vez el espacio textual y translingüístico donde convergen múltiples representaciones o evaluaciones que cancelan, deslegitiman relaciones de poder basadas en modelos hegemónicos, homogéneos, centralmente promovidos por el orden dominante, y propician la construcción de nuevas identidades.

2.2.1 Isotopía parcial /deseo/ y su campo isotópico

En los textos analizados la isotopía /deseo/ se proyecta a través de múltiples significados que van forjando su campo isotópico, de indudable valor para analizar el discurso de resistencia. Tales significados, por su iteratividad en la muestra, van dando lugar a variaciones que funcionan como etiquetas o conceptos del campo isotópico DESEO:

1) **Deseo como futuridad.** Puede advertirse en la iteratividad, por ejemplo, de formas verbales conjugadas en futuro; lo cual genera una isotaxia que va forjando un discurso de la posibilidad, de la identidad posible que solo puede lograrse como deseo, intención futura que llega a alcanzar el tono vaticinador de la profecía. En el siguiente fragmento de un poema de Masiel Mateos obsérvense las formas verbales conjugadas en futuro para profundizar su tono profético y su resistencia al miedo: «Caeré en la eternidad. Me sumergiré en un río con una piedra atada a mi cintura, con el miedo atado a mi cintura, con el miedo en el río, con el miedo en la piedra, con el miedo...» (*Ellas toman café junto al gramófono*, 2006: 80) (Ver poema completo en anexo 28). Es interesante el intertexto que asocia el posible fin de la vida con un suicidio similar al de Virginia Woolf: en ambas la muerte se produce en las aguas de un río; en ambas la posibilidad de la neurosis es el hilo que une al miedo con una piedra que posibilita el hundimiento, y enlaza los vínculos intertextuales de esta tragedia con la de Woolf.⁴⁷

2) **Deseo como invitación.** Se evidencia a partir de una isosemia donde se desea como anhelo, plegaria, invocación a Dios, al mundo, al Otro hasta fundirse en él, con el propósito de reconstruir su identidad. Esta isosemia se apoya en la isotaxia que genera la recurrencia de formas verbales conjugadas en modo subjuntivo. Obsérvese el siguiente fragmento del texto «Hubiese querido», de Bertha Caluff, donde la sujeto lírico, además de proyectar el deseo como invitación o plegaria a través del «hubiese querido», explicita su renuncia para que sea posible la entrega al Otro, al Amado: «Hubiese querido/ entera ser, como un árbol,/ para Ti plantado./ Mas, cuánta necesidad./ Para ser tuya,/ obedecer y seguirte,/ de mi propio deseo/ he tenido que desistir (*El vigoroso trazado*, 2008: 84).

3) **Deseo de reconstruir el yo,** identificado como latencia o tendencia al suceso, a la inmediatez de lo posible. Por ejemplo, en estos versos del poema «Elogio a la luz», de Vivian Dulce Vila, el juego de luces y sombras —cual oposiciones binarias que en la dialéctica de oponerse y confluir señalan las variaciones del ser femenino— advierte sobre el deseo posible, inmediato, de reconstruir el yo desde el desear invocando: «Quiero esa tarde redonda que se escapa./ Ese deseo transparente,/ inmóvil,/ antiguo,/ los presagios,/ indiferentes a la sima del alma/ al caminante que finge estar dormido/

⁴⁷ En vida Virginia Wolf sufrió una enfermedad mental que la llevó a suicidarse, tras desaparecer de su casa el día anterior, el 28 de marzo de 1941 cuando se lanzó con piedras en los bolsillos al río Ouse, cerca de la villa de Rodmell, en Inglaterra.

mirándome en la senda./ ¡Luz, no te vuelvas!/ La negrura agazapada me confunde [...] Te escucho, sombra errante, me estrechas,/ dormitas achicando la luz./ ¡No te vuelvas! Sólo tú puedes llevarme/ la luz a los ojos del alma./ Consumir las sombras,/ el gemido del oscuro,/ peinar las tinieblas con el delirio del alba. Volverte luz pura» (ant. *Cuarto creciente*, 2007: 127) (Poema completo en anexo 7).

4) **Deseo cual posesión y carencia.** Esta variación se advierte desde la isosemia que establecen los significados sobre el deseo de tener o de adueñarse de algo o alguien que no se tiene; lo cual interviene en la reconstrucción de identidad. En la compleja dialéctica de (re)formación de identidades, la aspiración, meta, anhelo, sueño, en fin, el deseo simple es un catalizador importante, una senda por donde se encauzan las aguas de la identificación y la diferencia de los individuos para/con los otros.

En los textos el deseo escindido entre la posesión y la carencia —que no puede soslayar y presupone la necesidad— se lleva al discurso a través de preguntas o la descripción de un anecdótico en ambiente o espacio heterotópico,⁴⁸ en el que la sujeto discursa signada por sus anhelos identitarios y le ofrece un dinamismo vital a la implicación del deseo hecho escritura: «Buscando a la hija del mar caminé todo un día con una flor en la mano, me enredé con su espuma porque escuchaba su canto. Yo que le tenía miedo por sus historias y porque los bosques de algas no ocultaban mis sueños. Ahora los peces y yo somos los últimos en esta ciudad turbia y en su centro estamos desnudos, escuchando el sonido de las olas que nos traen noticias» (Bárbara Yera, «Peces de otoño», *Libro de las decapitaciones*, 2001: 26). La sujeto lírico, desde las palabras iniciales, proyecta su carencia con el gerundio buscando («Buscando a la hija del mar caminé todo un día con una flor en la mano, me enredé con su espuma porque escuchaba su canto») que también puede traducirse como deseo o anhelo. El buscar se desarrolla en un escenario heterotópico visto como ciudad-mar y desde él se reafirma, desea y se posee a pesar de la

⁴⁸ La heterotopía es un concepto que Michel Foucault precisa en *Las palabras y las cosas*: «Las utopías consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la "sintaxis" y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace "mantenerse juntas" (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la fábula; las heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases» (Foucault, 1968: 8).

carencia («Ahora los peces y yo somos los últimos en esta ciudad turbia [...] escuchando el sonido de las olas que nos traen noticias»). La isosemia relacionada con el deseo-carencia se establece por significados relacionados con la acción permanente de buscar, y la isosemia del deseo-posesión se implica en el acto de revelar la carencia y lo que se posee. A la isosemia del deseo-carencia y a la del deseo-posesión se les oponen otras, como /desnudez/, que marcan la resistencia y pueden advertirse en versos como: «Ahora los peces y yo somos los últimos en esta ciudad turbia y en su centro estamos desnudos».

5) **Deseo como incitación** conformadora y regeneradora de identidad. Los significados del deseo como invitación y regenerador de identidad se van proyectando a partir de la isotaxia formada por formas verbales conjugadas en modos imperativo o subjuntivo, como en este fragmento del poema «Calculemos que es cierto», de Leidy Vidal: «Lamentémonos de todo,/ regocijémonos por nada,/ valgámonos de las aceras como puentes./ Aliviémonos de entender las cosas,/ no queramos apresar la vida./ Calculémosla./ Y estallemos de ganas,/ y saltemos ingravidos al polvo/ y creamos que es cierto,/ que nos vemos mañana» (*Otra historia interminable*, 2005: 16) (Ver poema completo en anexo 29).

Para reconstruir su identidad la sujeto lírico necesita no solo realizar lo que quiere, sino motivar al Otro a partir del diálogo exhortativo. La incitación deja de singularizarse y pasa a ser pluralizante, o sea, implica a un colectivo. El deseo personal se transforma en un deseo grupal de/para todos, a través del cual se reconstruye no solo la identidad femenina, sino la de un grupo con ideas e intereses afines, identificados con los de la sujeto. El deseo entonces traslada la identidad desde la individualidad hasta la colectividad; y por medio de la transitividad característica en este tipo de proceso traslaticio, dialéctico, la identidad personal intenta convertirse, mediante el deseo como incitación, en identidad grupal o colectiva con matices ideológicos.

6) **Deseo como negación y totalidad**. Negar el deseo implica negar ideales, aspiraciones, el querer ser reformador de identidad. Por eso en la isosemia relacionada con la negación pueden advertirse significados asociados con la afirmación: al negar también se afirma algo, pues se niega lo que de antemano se afirma, se sueña o se posee desde la afirmación. Por tanto el deseo negado es, en principio, un deseo afirmado; y al negarse, se está deseando su afirmatividad, su realización plena. La manifestación del deseo como negación-afirmación se desarrolla a través de un movimiento pendular

que abarca la existencia, la totalidad del devenir. El deseo se convierte en ideal afirmado/negado y totalidad, *summum* de la transformación de la conciencia en autoconciencia⁴⁹ y con ello de la identidad, como si la naturaleza del hombre o la mujer fuera el deseo.

Para el desarrollo de la afirmación-negación del deseo las autoras emplean isotaxias como la iteratividad de estructuras lingüísticas que posibilitan la negación: adverbios (no, nunca, jamás); pronombres indefinidos (ninguno, alguien, nadie); verbos que indican acciones negativas (negar, anular, cancelar, rechazar, morir, desaparecer); además de múltiples posibilidades con sintagmas nominales y oraciones atributivas o desiderativas: «[...] Desanimada por completo./ Todavía me lanzan algunas piedras y ofensas/ de vez en cuando./ Después de veintisiete años/ viviendo en el mismo pueblo/ ya es demasiado./ El sol en la cara/ y lo demás vaciándose lentamente./ el paisaje, la gente, las cosas. / No he podido encontrar nada/ a través de mi parsimonia inalterable./ en mis veintisiete años desgastados./ veintisiete años de mínima hojarasca batida por el terral [...] Pero no quiero volver diez años atrás como otros./ no quiero tener diecisiete./ Yo sólo deseo esta edad inalterable./ detenida en el tiempo muerto de los crepúsculos (Yanisbel Rodríguez, «En mi año veintisiete rumbo el cielo», *Blues con molinos*, 2004: 39) (Poema completo en anexo 8).

7) **Deseo contraventor de regulaciones del orden** patriarcal. En este caso los deseos denuncian las normas que han aprisionado y condicionado a la mujer desde su sexualidad, su cuerpo, su subjetividad, como puede observarse en el poema «De nuevo la mujer de Lot», de Sonia Díaz Corrales: «Pintó sobre los míos unos labios de ceniza/ marcó su signo de acuarela/ con un gris que no tiene nombre/ o tiene un nombre tan antiguo./ Sabía que el Dios de Lot no perdona a las mujeres/ que andan de taciturno fantasma/ hurgando en los papeles de la niña/ que viendo pasar su vida en muchas otras vidas/ quiso ser varón/ o libre/ o anormal/ o cualquier otra bestia/ menos la bestia que estaba predestinada a ser./ Dijo no te vuelvas/ una mujer de sal/ no va/ a soportar el tiempo/ a soportar el agua/ a soportar al hombre./ Dónde puedes ir/ que la mano de Dios no haga sal tus pechos/ y tus manos de sal no se deshagan/ y la sal de tu sexo no caiga como lluvia» (*La hija del reo*, 2009: 47).

⁴⁹ Esta idea proviene de los presupuestos hegelianos: la conciencia posee aquello que conoce y lo desea, pero cuando el objeto de conciencia es, a su vez, un sujeto consciente que no permite ser poseído como un objeto, entonces la conciencia adquiere conocimiento de sí misma al conocer sus propios límites y la necesidad que tiene de los demás para conocerse.

En los versos citados con anterioridad, /deseo/ se marca a través del quiso ser contrapuesto a la identidad predestinada, a las regulaciones del orden tradicional judeocristiano establecidas como mandato («no te vuelvas una mujer de sal») en relación con sus cuerpos y la impronta del deseo. Se va creando una isosemia donde lo deseado se advierte implícito en el tono acusatorio con que se condenan las normas del sistema de valores patriarcales. Mediante el deseo contrapuesto a las reglas, se resiste discursivamente y comienzan proyectarse otros deseos que implican también nuevas subjetividades desde el cuerpo y la sexualidad.⁵⁰

8) **Deseo desde representaciones y significaciones sobre la otra o el otro mediante el erotismo o la posesión lésbica y los universos oníricos.**

Las autoras Masiel Mateos, Isaily Pérez, Bárbara Yera, Yanisbel Rodríguez emplean en su escritura la isosemia /deseo/ con un erotismo que parte del goce de la otra, alejado del ojo censor del orden. Deseo y erotismo se proyectan en el discurso a partir de:

1. La contemplación o pretensión del cuerpo mediante el deseo-goce y el acto sexual lésbico: «Marie alza sus enaguas,/ un desembolse va en su muslo;/ decide por el cambio./ El semen se volatilizó en la niñez,/ queda mi boca en el camino/ para peregrinar su testimonio./ Reparo en su goce, desde la rodilla./ Mi lengua la provee de paz/ sin ninguna plegaria [...] Por eso Marie y yo/ nos resguardamos bajo la marquesina./ El saledizo atrapa las repulsas,/ nos exime de ser la observación [...] Por ello elegimos esta oscuridad en el heno;/ los caballos no enfocan/ así que ignorarán el baladro/ del fornicar de úteros/ acogidos contra el odio en el establo» (Masiel Mateos, «Testimonio de Marie ante la ordenanza», *Las botellas traen mensajes a la costa*, 2010: 38) (Poema completo en anexo 9).

2. La añoranza ante la ausencia o pérdida de la otra: «No voy a negar que fuimos/ tímidamente ajenas y perversas,/ ya no importa si nuestro amor no fue perfecto/ si nunca supe convertirme en una más de mis mentiras...» (Bárbara Yera, «Acto de fe», *Libro de las decapitaciones*, 2001: 25) (Poema completo en anexo 10).

⁵⁰ Como afirmó Lucía Guerra: «Dentro de un sistema de valores que ha borrado la actividad sexual femenina para hacer de la mujer una madre santa o un Objeto pasivo de Deseo, asumir un discurso de la sexualidad significa no solo transgredir toda norma, sino también inscribir y dar voz al propio cuerpo en la escritura» (Guerra, 1994: 117).

3. La esperanza ante la posibilidad de poseerla aun desde el pasado o el futuro: «Ambas sabemos que vamos mañana a despertar gloriosas:/ desnuda Ella/ y yo fumando a su lado mis eternos cigarros verdes/ en un daguerrotipo de 1900...» (Isaily Pérez, «1900: Los días del cinematógrafo», *Una tela sobre el bosque*, 2007: 39) (Poema completo en anexo 11).

El deseo lésbico, sublimado o no, «cobra una semantización particular. Deseo que participa de otro deseo, de otras ansiedades espaciales, de acceso a lo público, y que arroja luz sobre las problemáticas de invisibilidad, anonimato con respecto de estas identidades, atendiendo a su participación desde la vida civil» (Abreu, 2007: 366). La escritura poética se convierte en práctica de legitimación de este deseo, aun cuando la mayoría de las veces aparece controlado a la manera que declaró Foucault en «La voluntad de saber», *Historia de la sexualidad* t.I: «La empresa de hablar libremente del sexo y de aceptarlo en su realidad es tan ajena al hilo de una historia ya milenaria, es además tan hostil a los mecanismos intrínsecos del poder, que no puede sino atascarse mucho tiempo antes de tener éxito en su tarea» (2008: 8). Tal proceso de legitimación posibilita la formación de un imaginario simbólico alrededor del deseo lésbico que al mismo tiempo propicia la expresión de la práctica discursiva cual acto de resistencia ante del orden social, ideológico y cultural establecido desde la heteronormatividad.

En la muestra la proyección reiterada, con intención ideológica, de los universos oníricos es una isosemia (isotopía /sueño/) dentro de la isotopía /deseo/.

Los universos oníricos constituyen ambientes sensibles para conformar personajes, historias, sucesos, actos de habla, enfoques, que posibilitan la proyección de los deseos, contribuyen a legitimar otras identidades y a cancelar el orden falocéntrico.

La isosemia que se logra con la isotopía /sueño/ se manifiesta en la muestra mediante la dualidad antitética soñar-despertar, combinada con la posibilidad y la memoria afectiva. Se produce un discurso donde se emplean juegos con el tiempo para proyectar la posibilidad de materializar los deseos. En «Un paisaje parecido a la muerte», Isaily Pérez combina el soñar y el despertar desde el deseo controlado por la memoria: «Apenas era niña y temblando desperté:/ algo anhelaba en el sueño./ Y también tú eras niña, aunque cueste creerlo./ Te vi muchas noches:/ los cruelísimos ojos me observaban con fijeza/ por un momento imposible de soportar./ Ya lo he dicho:/ desperté temblando en la mitad de un paisaje/ parecido a la Muerte./ Mi padre no entendía, era verano./ Pero no en los ojos suavemente entrecerrados

[...] Te vi, subitánea, mucho tiempo después./ Al igual que en los cuentos pasaron veinte años./ En la curiosidad me detuve un momento/ aquel rostro algo significaba,/ ya no era una niña./ Sin embargo sentí frío en la mitad del verano, mis padres no existían y nada consolaba como antes [...]» (Isaily Pérez, *Una tela sobre el bosque*, 2007: 56) (Poema completo en anexo 12).

En el fragmento anterior desde los dos primeros versos se instaura la proyección de la isotopía /sueño/ con el fin de contraponer el suceso ocurrido al deseo-anhelado. El texto prosigue con un brusco salto temporal hacia el presente donde el orden del Otro es incomprensible y lo real permanece hostil en el entresueño. Se sobredimensiona el tiempo-espacio donde se sueña y se está despierto con el propósito de establecer una dicotomía ideológica entre lo que se sueña, lo que se desea y lo que se tiene. Solo al concluir el fragmento la sujeto lírico afirma la paradoja de sentir frío en verano para declarar el diálogo contestante frente a la norma y la resistencia al orden patriarcal familiar: «Sin embargo sentí frío en la mitad del verano,/ mis padres no existían/ y nada consolaba como antes».

El campo isotópico DESEO es posible gracias a las redes sémicas que va estableciendo la isotopía /deseo/. Sus etiquetas relacionan deseo y resistencia y esta asociación se haya en las representaciones y significados de los textos comentados.

La formación discursiva del deseo se manifiesta como una estrategia de legitimación; y hace que el discurso se transforme y se convierta en resistencia ante el orden, los dogmas, y los modelos culturales preestablecidos, homogéneos, como resultado de las variadas proyecciones del deseo y las pulsiones.

2.3 Formación discursiva de la denuncia como legitimación de identidad. Isotopía parcial /denuncia/

En las relaciones entre dominado y dominante los primeros no pueden abandonar la dominación y el control si no es través de la subversión y la denuncia de las estructuras fundamentales del campo de la producción y de la circulación de los bienes simbólicos, ambos imprescindibles en la conformación de identidades. Este proceso se desarrolla de forma similar en el discurso.

En la muestra la denuncia está implícita o explícita en un 90 por ciento de los textos. Esta se asocia con una variedad de significados y puntos de vista en torno a las construcciones socioculturales históricas sobre la identidad. Por ello la denuncia se convierte en polisotopía y propicia la creación de campos isotópicos asociados con los significados de la misma, así como de la formación discursiva de denuncia.

Esta formación discursiva está conformada por isotopías y campos isotópicos a partir de significados y evaluaciones que van estableciendo una denuncia, para subvertir las relaciones de poder creadas por el orden hegemónico del patriarcado y construir otras identidades alejadas de la tradición.

Tal formación ha sido teorizada por la autora de este informe como DISCURSO DE DENUNCIA: una estrategia (des)legitimadora y a la vez el espacio textual y translingüístico donde los significados y representaciones denuncian, cancelan, deslegitiman relaciones de poder basadas en modelos hegemónicos, homogéneos, centralmente promovidos por el orden dominante a la vez que propician la construcción de nuevas identidades.

Esta formación discursiva es cohesionada a partir de la isotopía /denuncia/ —parcial respecto de /resistencia/—. Más que un recurso o recurrencia, la denuncia en sentido general es una actitud, un comportamiento estratégico (des)legitimador que posibilita deconstruir modelos o normas bajo las que subyacen estigmas, estereotipos, paradigmas o dualidades maniqueas que manipulan, presionan o modelan elementos, hechos o cualidades identitarias.

2.3.1 Campo isotópico DENUNCIA. Isotaxias e isosemias

En la muestra las isotaxias relacionadas con la denuncia están dadas por la iteratividad de estructuras sintácticas de la negación; de la primera persona del singular; y de la contraposición pretérito/presente para motivar una poética de la nostalgia con visible intencionalidad ideológica.

En el nivel semántico la denuncia se proyecta a partir de la isosemia relacionada con la desmitificación de las imágenes femeninas asociadas con la ideología patriarcal. Asimismo se origina también por iteración de las representaciones, estereotipos y paradigmas de la feminidad, de las representaciones arquetípicas de hilanderas, tejedoras, brujas y prostitutas; y por la conformación de la poética de la memoria a través de la nostalgia proyectada con matices autobiográficos, de la recuperación del pretérito mediante la memoria afectiva y de los actos de habla de sujetos discursantes en primera persona.

Desde el punto de vista sintáctico el empleo recurrente de estructuras de negación implica la denuncia de lo que se rechaza o el anhelo callado de lo que se desea, capaces de conformar identidad. Como se ejemplificó en epígrafes anteriores, muchas de estas estructuras posibilitan la reconstrucción

de los deseos y de las relaciones del yo con el otro. Al predominar en la muestra, inciden en la conformación de una práctica subversiva más denunciante y provocadora en función de contestar el orden y legitimar identidades verdaderas desde el discurso.

El campo isotópico DENUNCIA incluye la isotaxia que se establece por el uso recurrente de la primera persona, fundamentalmente en las formas del pretérito, con el propósito de proyectar la poética de la nostalgia. Este tipo de isotopía va creando un campo isotópico a partir de significados relacionados con los recuerdos, la memoria afectiva y los matices autobiográficos que permiten una práctica discursiva productora de identidad al reforzar la escritura del yo con fines subversivos o contestatarios. En el fragmento siguiente del poema «Escrito en el regreso», de Maylén Domínguez Mondeja, se emplean el copretérito y el pretérito para apoyar la llegada del recuerdo nostálgico: «Mi casa estaba sitiada/ —ya recuerdo—/ mi casa sola y hundida bajo el pasto,/ la madre triste./ Yo no era sabia tampoco/ pero amaba/ aun profiriendo la frase corrompida/ aun destinada a morir./ Ay, las ciudades que no encontré mi cuerpo/ y una ciudad que me ha visto aletargada/ como aprendiendo a fingir cerca del polvo./ Nunca fui hermosa y el hambre me sedujo,/ mi madre oraba/ viendo crujir en los trenes mi osamenta...» (ant. *Los parques*, 2001: 210-211) (Poema completo en anexo 13).

La contraposición entre el espacio privado casa y el espacio público ciudad soporta la reflexión entre la vivencia pasada junto a la madre y la denuncia. Para profundizar y ampliar la isotopía /denuncia/ en este fragmento el cuerpo se inscribe en un espacio público mediante la impronta del recuerdo, la simulación, cual actitud aprendida como resistencia («aprendiendo a fingir cerca del polvo»), y la negación de la belleza física pretérita aliada a la ausencia de la satisfacción que implica el sustantivo hambre junto a la representación de actitudes tradicionales («mi madre oraba»).

En el campo isotópico DENUNCIA la poética de la memoria hace que se proyecten las acciones de formas verbales conjugadas y contrapuestas del pretérito y del presente para comparar el antes y el ahora, denunciar y construir otras identidades más dadas a la acción: «Dónde se rompió el estay, ya no hay un mástil.../ Solo hay una foto de familia» (Irelia Pérez Morales, «Después de las sirenas», boletín *Decimal sur*, 2012: 11) (Poema completo en anexo 14). La alternancia entre pasado y presente, entre los modos indicativo e imperativo, en un contrapunteo discursivo, motiva la denuncia que (des)legitima identidades y desautoriza o anula las relaciones de poder.

Para analizar la proyección de la poética de la memoria en el campo isotópico DENUNCIA, es necesario describir una isotaxia que se establece a partir del uso recurrente de oraciones complejas en primera persona, con pronombres, conjunciones y estructuras relacionantes que niegan, explican, amplían, condicionan, describen y hacen posible la conversación o el soliloquio encargados de la denuncia frente al orden y el otro. Obsérvese en el siguiente texto cómo a partir de tres oraciones complejas por subordinación que caracterizan el accionar y la identidad del personaje madre se llega a la tesis central del poema: «Atrapada bajo el humo/ en la estrechez de la cocina/ como una dama, débil ya/ por los años en su torre/ adonde no llegaron los placeres,/ lidia con el fuego/ hasta volverlo azul./ Ha salido, ha logrado huir./ Si pudiera besar, madre, tus ojos enrojecidos» (Irina Ojeda Becerra, «La llama azul», *Sobre la bestia blanca*, 2005: 46).

En el texto anterior la sujeto lírico identifica a la madre desde su enclaustramiento, desde su permanencia en el espacio privado de la cocina y las imágenes del llanto o el agotamiento (ojos enrojecidos): dos elementos que tradicionalmente han sido identificados con lo femenino. El campo isotópico DENUNCIA comienza a definirse a partir del quinto verso cuando describe el lugar del encierro «adonde no llegaron los placeres». Se advierte el placer como elemento liberador, productor de dignidad y por consiguiente conformador de identidad. La sujeto lírico está haciendo visible la contestación a la asfixia de la madre desde que inicia el primer verso con el participio atrapada en función adjetiva. A partir de él se describe, explica y amplía la forma en que la madre «lidia con el fuego hasta volverlo azul» mediante sintagmas nominales que caracterizan a la sujeto gramatical que en el último verso deja de ser omitida con la aparición del vocativo madre, intermedio de una oración condicional con matiz desiderativo encabezada por si. Se unen de esta manera varias estructuras relacionantes (unidades lexicales, sintagmas nominales, pronombres) para conducir la sintaxis hacia un discurso donde lo que se ha denominado poética de la nostalgia refuerza la extensión y profundización de la isotopía /denuncia/ como parte de /resistencia/.

En el campo isotópico DENUNCIA algunas unidades o estructuras léxicosemánticas se reiteran y esta recurrencia se desarrolla para denunciar la mitificación de imágenes sobre la mujer asociadas con la ideología patriarcal. Sobresalen poemas cuyos títulos se convierten en intertextos y advierten una intención ideológica de contraponer otros discursos que articulan una contestación a aquellos

provenientes de la tradición patriarcal: «De nuevo la mujer de Lot», MARÍA MAGDALENA NO ENLOQUEZCAS CLAMANDO, entre otros. En los textos anteriores las isotopías actoriales se conjugan con las iteratividades de términos cuyo empleo incide en la desmitificación de algunas representaciones asociadas con estas mujeres en la cultura tradicional patriarcal (María-virgen, mujer de Lot-curiosa, María Magdalena-pecadora).

En un texto sin título, de Clara Lecuona Varela, publicado en su cuaderno *Estancias*, la autora retoma, de forma implícita, la mirada curiosa y la supuesta insensatez de la mujer de Lot para denunciar, mediante comportamientos contestarios, imágenes y mitos construidos desde el orden simbólico del patriarcado: «Estoy acostada sobre un tapiz/ que se encuentra sobre el piso/ donde hay un mosaico/ en el que me veo desnuda/ montando un potro blanco como la luz/ trazo un círculo hacia tus ojos sumergidos/ y te nombro,/ el tapiz es violeta/ y no voy/ no puedo dormir si no lo levanto/ y miro» (2007: 23).

En este caso la sujeto utiliza el acto de acostarse sobre un tapiz para ver su desnudez, a partir de un cromatismo cuyos colores (blanco-luz y violeta) están centrados en el cuerpo femenino, lo cual genera una visibilidad que involucra matices de protesta. La relación intertextual del mirar con el de la mujer de Lot y el acto de contemplar su desnudez proponen otras actitudes, un modo de comportarse que intenta contradecir lo que está instituido como lógico, común, normal o que desmitifica las imágenes de lo femenino en la tradición.

En el campo isotópico DENUNCIA sobresale también la isosemia relacionada con las representaciones, estereotipos y paradigmas de la feminidad, y con las figuras arquetípicas de las hilanderas, tejedoras, brujas y prostitutas.⁵¹

⁵¹ La organización de la percepción que construye imágenes sobre la realidad es la esencia para distinguir entre estereotipo y arquetipo. El primero hace referencia a la denominación común del prejuicio, mientras que el segundo acepta dicha condición pero le agrega la representación, es decir, la necesidad de darle forma, de clasificar los objetos reales a través de las metáforas que construimos de ellos, ya como imagen primordial, originaria o prototipo (Gutiérrez, 2010:24). El estereotipo capaz de construir elementos identitarios es «una concreción de las disposiciones del sujeto mediado por las condiciones sociales» (: 25). El arquetipo constituye la representación literaria, simbólica, de la representación social (Ibidem).

En poemas como «Las hilanderas», de Carmen Hernández Peña, se va construyendo un discurso donde la denuncia yace en la contraposición pasado-presente de estas mujeres, a través de las cuales se referencian la identidad grupal y el pretérito de la sujeto. En el texto las hilanderas son arquetipo de la identidad femenina asumido como oficio y especie de dedicación simbólico-identitaria hacia el espacio íntimo del hogar: «Las mujeres de mi pueblo/ hilaban seda o lino/ sábanas finas salían de sus manos/ mantos para los casamientos/ sudarios de la muerte./ La mujeres de mi pueblo/ tenían dibujos en la piel/ dibujos en los paños./ Las mujeres de mi pueblo/ no detenían la rueca/ y era una hilandería todo el pueblo./ Norias eternas las mujeres de mi pueblo/ que no alcanzó la muerte/ y hoy/ tatuajes antiguos/ ascienden por mis piernas» (*Rituales del viajero*, 2001: 29).

La deconstrucción del arquetipo, mediado por el contexto temporal que se declara con el adverbio hoy en los tres últimos versos, es lo que ayuda a hacer visibles la denuncia y la resistencia: a la vez que reconstruye va conformando otro imaginario del deseo con un cuerpo que subvierte la tradición desde el yo. La desautorización de los arquetipos relacionados con la identidad de la mujer, al ser recurrente en los textos, se convierte en parte de la isotopía /denuncia/. Ejemplo de ello son los textos del libro *Una tela sobre el bosque*, de Isaily Pérez. En uno de sus poemas sin título, la sujeto dialoga con personajes como Nadja a propósito del arte del tejido vinculado históricamente a los estereotipos de la identidad femenina: «Tú a los hilos,/ bordar no es un asunto leve pues las diosas del destino/ sobre un estambre urdieron,/ no levantes la mirada/ no me veas (*Una tela sobre el bosque*, 2007: 19) (Poema completo en anexo 15).

La tejedora constituye un estereotipo al poseer atributos que suelen adjudicarse a las mujeres. Mediante Nadja se reconocen a las mujeres bordadoras y tejedoras (grupos específicos), lo que funciona como imagen de un personaje cuya historia se refiere al inicio. La trama se urde con los hilos del bordado y la sujeto se va difuminando de manera que poco a poco deja de tener sentido si Nadja es objeto o sujeto de su labor. Aquí también se alude al poema como entramado, trama, madeja, y a la connotación textual del personaje.⁵²

⁵² Si se atiende a la historia literaria, ¿por qué siempre es femenino el personaje que trabaja el hilo? Según Sigmund Freud, dentro de las pocas contribuciones que pueden haber realizado las mujeres están las técnicas del tejer y el trenzar. Al respecto afirma el motivo inconsciente de ello: «La propia naturaleza parece haber proporcionado el modelo que esa

En los textos anteriores la isotopía /denuncia/ hace visibles fuertes timbres contestatarios, a través de los cuales la resistencia pasa a formar parte de la escritura del cuerpo mediante el tejido, el bordado, la urdimbre de una madeja o sencillamente el orden de un lienzo, un tapiz. Con la textura o el oficio estigmatizado desde el género, el cuerpo se convierte en soporte simbólico de denuncia no solo de la construcción de la identidad, sino del propio deseo subyacente tras la condición de lo que debemos ser o no, tal como sucede en este fragmento: «Ve, desabriga tu pubis en la ribera,/ acaríciate con nostalgia en la hosquedad del tacto./ Un arma no enhebra los nudillos,/ tu evocación en el tapiz es una aguja./ Teje, Déborah Sampson,/ sobre las chamarras» (Masiel Mateos, «Debajo de la vestidura», *Ellas toman café junto al gramófono*, 2006: 21) (Poema completo en anexo 16).

2.3.1.1 Campo isotópico DENUNCIA. Isotopías /nostalgia/ y /pasado/. Poética de la nostalgia y de la memoria

En el campo isotópico DENUNCIA existen otras isosemias, relacionadas con lo que autora de este resultado ha definido como poéticas de la nostalgia y de la memoria:

1. La isotopía /nostalgia/ al proyectarse en el discurso relaciona unidades y sintagmas que aportan matices autobiográficos.

2. La isotopía /pasado/ es empleada a través de representaciones simbólicas que hacen visible la memoria afectiva y de los actos de habla de sujetos discursantes en primera persona, en los que se asume el pasado como referente temporal susceptible de introspección.

La isotopía /nostalgia/ se apoya en la referencia de sucesos que ya acontecieron para profundizar esa cualidad especial que refuerza la condición identitaria en la poesía. Asimismo posibilita y amplía el campo isotópico DENUNCIA, donde la resistencia se asocia a la nostalgia, a la poética de la memoria y priman los matices autobiográficos:

realización imita, causando el crecimiento en la madurez, de los pelos pubianos que esconden los genitales. El paso que faltaba dar era enlazar los hilos, en cuanto, en el cuerpo, ellos están fijos en la piel y sólo se enmarañan» (Freud, 1933: 162). La imaginación es un proceso dinámico organizador capaz de homogeneizar representaciones. Según Gastón Bachelard, muy lejos de ser facultad de «formar imágenes», la imaginación es potencia dinámica que «deforma» las copias pragmáticas suministradas por la percepción y ese dinamismo reformador de las sensaciones se convierte en el fundamento de toda la vida síquica porque «las leyes de la representación son homogéneas»; ya que la representación es metafórica en todos los niveles, y puesto que todo es metafórico, «en el nivel de la representación todas las metáforas se igualan» (Gutiérrez, 2010: 24). Mediante esta perspectiva simbólica deben ser estudiados los estereotipos y arquetipos discursivos.

Se sentó frente al mar. Una bata blanca y vaporosa como la brisa de la seis le cubría apenas el cuerpo, apenas el corazón [...] Bajo una palmera ha quedado un libro abierto, una luz rojiza hace saltar las palabras que una anciana antes de morir escribe a su nieta: «quédate quieta, en silencio, y escucha a tu corazón. Y cuando te hable, levántate y ve donde él te lleve» [...] Ella se llama Virginia y la otra podría llamarse Ileana Álvarez. Yo escribo sobre la piel dorada de las dos, contemplo cómo destrozan con su rabia, con su vientre vacío otro poema; las olas lo arrojarán sobre una playa que no verán sus ojos (Ileana Álvarez, «Textos gastados», *Trazado con ceniza*, 2007: 207) (Poema completo en anexo 17)

En el fragmento anterior se interrelacionan las isotopías /nostalgia/ y /pasado/. Esta asociación se materializa con el empleo del copretérito y del presente que va produciendo una contraposición temporal donde la nostalgia de la infancia se proyecta por medio de formas verbales conjugadas en ambos tiempos. La poética de la nostalgia se instaura en el discurso; incorpora la escritura presente del yo, así como una nueva dimensión de diálogo contestatario con el recuerdo y con los sujetos que intervienen en él.

La isotopía /pasado/ propicia la recuperación insistente de la memoria afectiva. Para ello se reiteran en los textos actos de habla de sujetos en primera persona que intercambian sobre el ayer desde el hoy y viceversa. Obsérvese el poema «Oración por la casa», de Liudmila Quincoses, donde los actos de habla muestran introspección, la sujeto enfrenta el pasado y se redefine desde sus necesidades afectivas en pasado y presente: «Necesito una mano que acaricie mi cabeza como tú lo hacías./ Necesito un rostro, una taza con café, unas palabras./ La casa está vacía, las manos están ocupándose de limpiar,/ recoger/ y acariciar los gatos./ Pero tus manos no están./ Qué extraña la infancia,/ es raro ser niña, estar siempre esperando/ que el tiempo pase,/ para crecer y quedarnos tan solos./ Si estuviera aquí y me alumbraras/ los ojos./ Escucho el mismo tango de Gardel,/ percibo tu presencia/ en las habitaciones ordenadas y solas./ Enciendo como todos los días el caramanchel a los santos,/ tú lo vigilas» (*Plaza de Jesús*, 2005: 35).⁵³

⁵³ Las isotopías /nostalgia/ y /pasado/ son posibles gracias a una relación temporal que se establece en el discurso siguiendo la noción agustiana del tiempo psicológico. Para San Agustín el tiempo no es una entidad externa, porque está situado en el alma. En la mayoría de los textos pasado, presente y futuro están en el alma como visión o atención, memoria y expectación

En textos como los de Yanisbel Rodríguez Albelo e Isaily Pérez, el deseo sexual⁵⁴ aparece sublimado por la barrera de la nostalgia que actúa como mecanismo de represión. En este caso se produce en el discurso una Poética de la Mirada⁵⁵ mediante una red isotópica formada por isotaxia (recurrencia de hipónimos) y por la isosemia /deseo nostálgico/, en función de acentuar la impronta del recuerdo a partir del pasado y la idealización amorosa, erótica, hacia partes que representan el todo y la otredad: «Qué tristeza recordar algunas cosas que son como caminos abiertos,/ traer de vuelta la pasión y el entusiasmo,/ los atardeceres a lo Claude Monet en el parque silente y misterioso,/ las telarañas que pintabas distraída, tu risa dislocada por la cerveza,/ la adoración hacia algunos ángeles que agitaban sus vestiduras,/ los guiños, las medias palabras,/ la satisfacción adolescente de disfrutarlo todo/ y perder sólo la ingratitud de algunos momentos...» (Yanisbel Rodríguez Albelo, «Stevie Nicks ya no canta», *Blues con molinos*, 2004: 36) (Poema completo en anexo 18).

En otros textos, como los del libro *Una tela sobre el bosque*, de Isaily Pérez, la Poética de la Mirada concreta el deseo sexual, en el juego de la contemplación negada o afirmada que posibilita una interacción dialógica entre el yo y la otra. En este juego se entrecruzan la condición de «estar» en el mundo —en el cual se acusan determinantes de la ideología patriarcal— y el deseo de «ser» —por su relación causal con lo que ya aconteció de alguna manera—. Se cristaliza la Poética de la Mirada, cuya focalización interna provoca rupturas con el modelo ideológico cultural, a partir de las relaciones con el tiempo y la sujeto apuntalada por la nostalgia en constante redefinición de su identidad.

En el fragmento que sigue la isotaxia establecida por la iteratividad del sintagma «ojos suavemente entrecerrados» hace que el deseo se establezca desde la contemplación soñada y la añoranza, y se refuerce la isosemia /deseo nostálgico/ mediante el recurso de la represión que significa el acto de no ver (cerrar los ojos): «Mis padres no entendían, era verano./ Pero no en los ojos suavemente

espera. En ellos el tiempo es una *distentio-intentio animi*: una *distentio animi* en el pasado, presente y futuro y una *intentio* hacia la eternidad, entendida como una presencia simultánea, heterogénea al tiempo. Y es la armonía temporal entre esas tres formas la que luego pasa a formar parte también de la recurrencia de la denuncia; lo que contribuye al fortalecimiento de la poética de la memoria atravesada por la nostalgia.

⁵⁴ Entiéndase deseo sexual como expresión de la libido: más allá del sexo o la genitalidad. Es el deseo del otro como entrega, sometimiento o posesión, desde la cercanía o la distancia. En ambos casos se traduce como la canalización de la energía controladora sobre el yo y el otro.

⁵⁵ Este concepto ha sido definido y teorizado por la autora en su libro *El secreto de la libertad: deseo, poder y resistencia en poetisas cubanas de la región central* (editorial Sed de Belleza, Santa Clara, 2010).

entrecerrados [...] Yo miraba hacia fuera mirándome a mí misma./ Mi vida iba pasando, no podía creerlo [...] Conversando ligerezas miré tu rostro ambiguo/ los ojos suavemente entrecerrados: allí empezó a nevar./ Quizás era la luz del árbol navideño/ o la amarilla tibieza del salón, pero algo consolaba./ O quizás fuiste tú: los ojos suavemente entrecerrados» («Un paisaje parecido a la muerte», *Una tela sobre el bosque*, 2007: 56) (Poema completo en anexo 12).

El pasado y la introspección forjan una poética de la memoria con la cual se fortalece la isotopía /nostalgia/. Sin embargo, en muchas autoras —sobre todo las más jóvenes— es recurrente la mirada que reconstruye la memoria tratando de reubicar el pasado, de crear nuevos referentes y asideros del presente, y de poner en «entredicho lo veraz y la jerarquía de valores, marginaciones e intereses sobre los que estos eventos han sido ordenados por el pensamiento historiográfico» (Abreu, 2007: 289-290). A esta mirada puede denominársele la **poética de la contramemoria**.

Obsérvese el siguiente fragmento de poema «Escribir un diario», de Yanisbel Rodríguez Albelo: «Los días monótonos y triviales,/ los lugares comunes y aparentemente indefensos,/ son los que guardan con más saña el peligro./ Así terminaremos, porque no hay tierra santa,/ no hay hombre tan de veras en el olvido que no se encuentre. / Un diario escrito por Javier Héraud, tragado por el Madre de Dios, por la soledad/ del agua turbulenta,/ por Víctor Jara, por Miguel Hernández, por Juan Gelman,/ por Haydée y Abel, por Luis y Sergio, por Roque Dalton,/ por su amor contestatario y adolescente, todo trunco, todo en vano,/ sepultados junto a los árboles y bajo las montañas de carbón,/ arrojados en los pozos ciegos y en el azul grisáceo de alta mar;/ acribillados, sumergidos, despedazados, quemados, masacrados, lapidados,/ y aun así inmolados y quietos en la agreste espesura» (*Blues con molinos*, 2004: 42) (Poema completo en anexo 19).

La denuncia va forjando un campo isotópico mediante la historia, vista y reconstruida por la mirada escrutadora, cuestionadora y dudosa que reubica constantemente el pasado. Se produce un texto como sistema de sistemas que, además de poseer una función comunicativa, también está dotado de un complejo mecanismo de memoria que se activa en determinados contextos y hace surgir de los sótanos de la historia, autores, rasgos genéricos, obras, sepultados en él.

La nostalgia y el pasado se imbrican e interrelacionan en una mirada donde denuncia y resistencia atraviesan el discurso poético cargado de representaciones. Esta mirada que contradice las linealidades

y dualidades homogéneas del pasado histórico oficial y del orden instaurado por la tradición construye un campo significacional en el que sobresale la contramemoria como ese espacio simbólico capaz de hacer visibles los distanciamientos, las voces desautorizadas, lo fragmentado e invisibilizado por la historia y los saberes legitimados por el orden.

De esta forma la denuncia y la nostalgia se proyectan en el discurso a partir de un complejo, variado y amplio campo significacional cargado de símbolos y voces sesgadas por la tradición y por ello denunciadores de lo unívoco, lo concluido, lo homogéneo, lo normativo. La contramemoria se manifiesta como contradiscurso. Y el contradiscurso, a su vez, se desarrolla como se verá en adelante.

2.3.1.2 Campo isotópico DENUNCIA. Contradiscurso de denuncia.

En las relaciones de fuerza que entraña todo ejercicio y extensión del poder, la instauración, inculcación y perpetuación del habitus o conjunto de arbitrios, convenciones en los órdenes de la sociedad, genera una división entre los dominantes y los dominados, al producir prácticas que los reafirman en sus respectivas posiciones. Pero, «en la medida en que la verdad verdadera, el arbitrario cultural que le localiza, se interioriza más y más, la verdad se acerca a la [...] producción de una verdad diferente de la establecida por el poder simbólico» (Moreno, 2006: 12). Una de estas verdades es el contradiscurso.

Como se definió en el primer capítulo el contradiscurso se relaciona con la denuncia a partir de su naturaleza, al producir verdades casi siempre contrarias, a las autorizadas por el orden. Aparece y genera criterios divergentes, verdades otras «que chocan y hacen que pierda su estatus principal el ejercicio de poderes [...] lo que significa, en estricto sentido, una pérdida de poder o un despostramiento. En ese movimiento de desgaste, en esa producción de verdades contrarias, es decir, de contrapoder, en esa autoafirmación mediante las prácticas generadas por un habitus» (Ibídem) se deshacen las ataduras y se configuran otras, para destruir la manera en que se dan las relaciones de fuerza e imponer nuevas maneras. Como aseguró Alberto Abreu Arcia: «En lugar de un reflujo mandar un contraflujo. En lugar de operar a favor de la fluidez del poder simbólico, imponer un contrapoder simbólico» (Abreu, 2007: 289-290).

En muchos discursos y saberes emitidos por sujetos en prácticas y roles de dominación como las mujeres, se asumen recursos de contrapoder simbólico que configuran un contradiscurso de denuncia:

- 1) Reconstrucción de la doxa femenina;

- 2) contemplación y mirada ante el espejo;
- 3) atentado contra la discriminación por el color de la piel;
- 4) libre relación con lo heroico y lo épico;
- 5) (des)territorialización de los sujetos con nuevas identidades en relación con los espacios y los objetos;
- 6) agotamiento de la capacidad y el deseo de explorar la pertenencia.

2.3.1.2.1 Campo isotópico DENUNCIA. Contradiscurso de denuncia. Reconstrucción de la doxa femenina

A través del proceso de inculcación que se establece desde la niñez los seres humanos forjan estructuras estructurantes de modos de actuación, de comportamiento y pensamiento, que a la vez generan prácticas, saberes, discursos, basados en antípodas identitarias para lo masculino y lo femenino, lo bello y lo feo, lo malo y lo bueno, lo negro y lo blanco. De este proceso emerge la doxa que establece distinciones para lo masculino y lo femenino, para lo negro y lo blanco, lo rico y lo pobre, lo viejo y lo nuevo, en fin, para fijar las distinciones que crean las oposiciones binarias.

La doxa que autoriza las estructuras de lo femenino incluye el conjunto de ideas propias, esquemas mentales, creencias, paradigmas, estereotipos, imaginarios, modos de comportamiento y de actuación que moldean la identidad de las mujeres de forma esencialista, fija, estática y que contribuyen a la perpetuación de relaciones hegemónicas del poder patriarcal. La doxa de lo femenino se proyecta sobre los discursos desde las múltiples subjetividades, experiencias y significados con los que las sujetos reflexionan, reproducen, denuncian o resisten.

La articulación de nuevas identidades a partir de la contestación a la doxa tradicional se produce por medio de la proyección de experiencias subjetivas históricamente asociadas con lo femenino, como la soledad, la espera, el silencio, el dolor o el miedo; y mediante las relaciones de intertextualidad creadas a través de isotopías actoriales que proponen otras historias de vida de mujeres.

En el poema «Identidad», de Ada Elba Pérez, las pulsiones de vida se interrelacionan con las del yo ubicando en el espacio noche, productor de múltiples significados, los conflictos y expectativas de la sujeto: «Casi todo, la noche, y lo demás/ está en el patio./ La luna pasa en su caballo oscuro [...] Yo me he quedado aquí precisamente/ porque quería verme, hablar conmigo./ y me sentí tan sola,/ tan sola con mi pelo, con mis manos,/ con tantas cosas mías fui tan sola/ que entré a buscarme hasta mi desamparo

[...] hasta el miedo impreciso de encontrarme/ y mentirme [...] Casi todo, la noche, y lo demás,/ están conmigo,/ cargo con este viaje hacia mi encuentro [...] Salgo entre ustedes,/ por esta vez ya vuelvo sin harapos [...] y alguna culpa furtiva,/ inconfesada (*La cara en el cristal*, 1996: 41-42) (Poema completo en anexo 20).

Al leer el poema en su totalidad es posible observar cómo la isotopía /sola/ se asocia con la noche y algunos espacios, como el patio de la casa y el parque infantil, evocados desde el recuerdo. Ambos son espacios significados, reveladores de vínculos entre la sujeto y el entorno de la memoria afectiva, que fijan el ser y el estar en el pasado y el presente. El espacio significa vida, el cual al estar relacionado con /sola/ interviene en la configuración de la identidad, definida desde la indefinición de la soledad, el miedo y la culpa.

Este espacio significado está proyectado en el texto como *matria*⁵⁶ o espacio cultural matriz que configura el eje simbólico en torno al cual se va construyendo la idea de lo propio. Susana Montero Sánchez, en su libro *Los huecos negros del discurso patriarcal*, afirma que la *matria* constituye ese espacio significado «correspondiente al ámbito natal familiar [...] no constreñido a la política [...] donde la imagen del hogar abandonado deviene *summa* de identidad, en tanto representa no solo la familia, las pertenencias, los hábitos o las vivencias personales, sino también el eje simbólico en torno al cual se desenvuelve la idea de lo propio que se comparte, frente a lo ajeno desvinculado del sujeto; con esto, el concepto convencional de *matria*, que ha sido constreñido por el pensamiento patriarcal a un nivel primario dentro de la toma de conciencia identitaria, viene redimensionado con mayores alcances como espacio cultural matriz (con todas las implicaciones estructurales, genitivas y reproductivas que tiene este último término)» (2007: 119-120). Al dimensionar el espacio significado como *matria* y proyectar la doxa asociada con lo propio y las relaciones con el Otro y el entorno, la sujeto lírico, en franca introspección, subjetiviza su realidad desde lo espiritual para cuestionar su yo aun desde las pulsiones de vida que vienen con el recuerdo y un presente hostil. La soledad es una pulsión de vida que promueve el encuentro del cuerpo femenino con sus verdades: desamparo, dudas,

⁵⁶ Según Susana Montero Sánchez la aparición de este concepto se debe a Fernando Ainsa, quien se refiere con esto al entorno con el cual el sujeto tiene una relación afectiva profunda, incidente en la formación de lo individual simbólico (Montero, 2007: 120)

miedo, mentiras, imprecisiones. Sin embargo la configuración de lo propio, del yo corporal-emotivo, abarca incluso sus relaciones con los demás y el juicio, la censura («Me hallé sentada entre infinitas deudas [...] Mentiras que me dije ya me acechan/ me juzgan»).

La contestación a la doxa tradicional se establece desde el juego entre la isotopía /sola/, la matría configurante de lo propio, de identidad, de las relaciones consigo o con el otro —identifica ese espacio significado noche como una de sus conquistas, lo que va con ella—, para que el resultado sea una salida, «sin harapos», en la que la desnudez es representación de limpieza, pureza, del no pecado, más allá de cualquier vestigio de culpa «inconfesada».

En otros textos la articulación de nuevas identidades a partir de la contestación a la doxa tradicional, se produce a través de la proyección del miedo, históricamente asociado con las experiencias subjetivas femeninas. En el poema «En la noria de la misma obsesión», de Ileana Álvarez, el miedo es parte del cuerpo y su isotopía contribuye a la reconfiguración identitaria de la sujeto: «... El miedo es la saliva que me humedece. El miedo pasa su lengua por mi lengua, por mi pubis, por las islas de mi espalda. El miedo se enrosca a mis huesos y desliza su sexo oscuro, larguirucho, por las caricias que robé...» (*Trazado con ceniza*, 2007: 123) (Poema completo en anexo 21). Según Alberto Abreu Arcia en *Los juegos de la Escriura o la (re)escritura de la Historia*, «el miedo no solo es signo de la caída sino también un significante que opera a través del juego de la diferencia, del enlace y la disyunción entre las fronteras simbólicas» (2007: 175). De ahí que cuando se hace referencia al miedo se impliquen pulsiones de vida donde el cuerpo físico y subjetivo de la mujer va desautorizando las fronteras simbólicas entre lo masculino y lo femenino; y a la vez va forjando una nueva doxa, una nueva identidad alejada de relaciones hegemónicas y del orden dominante.

El contradiscurso de contestación a la doxa tradicional se forja en muchos textos mediante relaciones de intertextualidad en las que participan isotopías actoriales basadas en personajes bíblicos (María Magdalena, la mujer de Lot, María), históricos (Rose Parks), literarios (Andrómaca, Clitemnestra) o escritoras como Sylvia Plath, Virginia Woolf, Alejandra Pizarnik. En «Palabras de una poeta menor de la antología», de Ileana Álvarez, la sujeto dialoga con Alejandra Pizarnik. Aunque esta no interviene y se le menciona solo al inicio y al final, participa de las acciones por implicación o referencia en el discurso de la sujeto. La identificación con la autora argentina en la escritura se

desarrolla desde las más profundas experiencias de su subjetividad, de su cuerpo, de la vida y la muerte, en las que por supuesto el miedo asume un rol protagónico:

yo no puedo, alejandra, escribir la noche./ como a ti me atormentan las palabras, el peso esencial/ de la sílabas sobre la llaga abierta [...] me espanta la sencillez con que alcanzaste todo/ tras una sobredosis de seconal./ seconal,/ seconal.../ palabra que apenas ahora encuentro hermosa/ en su agudeza perenne,/ un repique rompiendo todos los ventanales,/ las luces de la ciudad,/ imagen atada a las asociaciones imposibles/ de tu cuerpo con el mío./ escribir la noche, escribir el alma con todos sus demonios,/ el vacío de los ojos, el horror de la pérdida,/ escribir al otro que dentro de sí nos huye./ escribir,/ escribirte,/ escribirme [...] comparte, Alejandra, el frasco apretado contra el pecho,/ las chispas de seconal olvidadas, la furia./ yo padezco como tú del mismo miedo,/ como tú la misma esperanza (*Escribir la noche*, 2010: 11-13) (Poema completo en anexo 22).

Aquí los semas de atormentar, espantar, romper, horror, pérdida se relacionan con los del semema miedo a partir de que este constituye el resultado que los primeros dejan en la sujeto. La isotopía /miedo/ influye en la identificación con Pizarnik, de la vida con la muerte, del yo con el otro. Se contesta así la doxa tradicional, y la resistencia se proyecta en función de desautorizar las estructuras de la identidad femenina subyacentes en la tradición.

2.3.1.2.2 Campo isotópico DENUNCIA. Contradiscurso de denuncia. Contemplación y mirada ante el espejo

El espejo suele constituir un objeto a partir del cual se construyen representaciones simbólicas de denuncia respecto de las normas tradicionales sobre la feminidad.

El vocablo espejo y la acción de contemplarse en él forman parte de la isotopía /denuncia/. Son múltiples los significados que genera la contemplación ante el espejo en el campo isotópico DENUNCIA; ante todo porque no es solo un objeto decorativo que reproduce la belleza y la fealdad, sino porque también sirve como medio de estudio, de análisis, de introspección.

La mujer puede escribir su identidad desde y por el espejo. Este, al funcionar entonces como instrumento de develación del yo, explicita los estigmas, las diferencias del yo respecto de los otros, también signados por el devenir. El espejo, que puede tornarse criatura, tiende a la transformación, al

cambio, después de la mirada escrutadora que hace hablar y denunciar. El hecho de reproducir una imagen desencadena autorreconocimiento y búsqueda de otra identidad, aun cuando no medie el espejo pero sí el reflejo de la sujeto que constantemente se proyecta cuestionando y cuestionándose, como en este fragmento: «Contemplo el agua/ es ella mi reflejo/ voy a lanzar la última botella/ tal vez me lance a mí misma (Lisy García, «Torpemente mi reflejo», ant. *Queredlas...*, 2007: 52) (Poema completo en anexo 23).

La contemplación en el espejo también puede sugerir descubrimiento del cuerpo y generar un cuestionamiento de lo visible capaz de motivar la transformación de lo identitario: «Silvia desviste su cuerpo en el espejo:/ su corteza de árbol derribado/ no la deja caminar como quiere [...] Ella baila sin su piel acusada./ Baila bien y se contempla feliz/ en el espejo./ A Silvia también le duele el polvo» (Anisley Miraz, «IV», *El filo y del desierto*, 2006: 42) (Poema completo en anexo 24). En este fragmento la ausencia de vestidos propicia una mirada inquisidora frente al espejo sin ataduras. Es a través de ese mirar que comprende su verdadero yo, incapaz de permitirle concretar su deseo. Más adelante la sujeto acentúa que la piel de Silvia es «acusada» y con este adjetivo proyecta denuncia ante la influencia del otro. Bailar sin la piel acusada posibilita que Silvia anule la dominación contestando así el orden, a través de un baile libre de ley, para después volver nuevamente a reflejarse «feliz» en el espacio donde descubre su verdadero yo y resiste siglos de subalternidad: ante el espejo.

Otro de los significados interesantes relacionados con el acto de contemplarse en el espejo es la ocultación del yo. En el campo isotópico DENUNCIA el espejo también invierte la relación tradicional de contemplar y develar, para proponer un contradiscurso donde lo principal es ocultar las máscaras del yo. Como sucede, por ejemplo, en el texto «El momento», de Clara Lecuona Varela: «El momento/ en que cruza/ la luz/ por el espejo/ debajo/ de mi pelo/ que oculta/ la luz/ que oculta/ el espejo/ donde / el momento/ se/ prolonga/ y/ nos/ oculta» (*Estancias*, 2007: 59).

En este texto la luz cruza el espejo para ocultarse en el cuerpo de la sujeto. Primero el cabello oculta la luz que a la vez esconde el espejo, al mismo tiempo y en el espacio en que este instante se prolonga y se oculta ante todos. La contemplación coincide con el acto de enunciación textual y el espejo funciona como un ardid para ocultar luz y cuerpos.

Se produce un contradiscurso para denunciar los paradigmas y concepciones del orden tradicional en el que los espejos solo constituyen medios de contemplación y revelación de lo bello y agradable, signos del pretendido narcisismo femenino; como se infiere en este fragmento del poema «Transparencia», de Iliana Águila Castillo: «Las mujeres del Caribe prefieren andar desnudas,/ no hacen uso del espejo./ Pisan fuerte la tierra como sus hombres./ Alardean, toman ron,/ escupen sobre la maledicencia...» (*Concluso para sentencia*, 2009: 11) (Ver poema completo en anexo 25).

En el fragmento anterior la desnudez es sinónimo de libertad y empoderamiento; evidencia de una idea contrapuesta a la de contemplarse en el espejo. El espejo está anulado y su negación permite que las mujeres encuentren el camino que las libera hasta llegar incluso a escupir sobre la maledicencia. De esta forma se devela la resistencia a los paradigmas, estereotipos y normas del orden hegemónico patriarcal relacionados con la identidad femenina.

En otros textos, como «(Lilith)», de Carmen Hernández Peña, se rechaza el espejo por ser lo que devuelve una imagen única. Esta contestación es una forma de articular identidades múltiples en el discurso: «Soy todas aquellas/ mujeres que estamparon/ su huella en los caminos/ de cantos y de nieve./ Signa la incertidumbre/ nuestro pan/ y en el fondo de los cuencos de vino/ buscamos la respuesta./ Siempre tiemblan mis manos/ detesto los espejos./ Me escondo en los laberintos/ dejo caer mi manta./ Me descalzo/ me agrieto./ Mis hermanos aúllan./ Yo respondo» (*El libro de sombras*, 2009: 52).

En este poema la sujeto adquiere múltiples identidades, se esconde, se descalza, se agrieta; pero también responde ante el «aullido» del otro. El contradiscurso de denuncia entonces niega el espejo, pero articula las formas preteridas de aquellas que buscaban «respuesta»; asume la ocultación pero también la respuesta ante el otro, la multiplicidad de identidades.

Con el contradiscurso de denuncia, mediante la contemplación y mirada ante el espejo, se contestan los siglos de dominación y se revierten los moldes patriarcales respecto de la belleza y la contemplación, históricamente asociadas con lo femenino.

2.3.1.2.3 Campo isotópico DENUNCIA. Contradiscurso de la identidad racial

El discurso cultural hegemónico del patriarcado ha construido y reconstruido una y otra vez las identidades teniendo en cuenta no solo diferenciaciones de sexo, sino también otras, muy subjetivas y enraizadas como las relacionadas con el color de la piel.

Por ello y por otras razones que ameritarían un estudio mayor y diferente, en la poesía escrita por mujeres se ha venido gestando un contradiscurso en el cual la denuncia de las relaciones de poder debido al color de la piel tiene un papel protagónico. Este contradiscurso se opone al que históricamente se ha formulado sobre la mujer negra, como explica Inés María Martiatu:

La imagen de la mujer negra en la sociedad cubana en todas las épocas ha sido construida a base de estereotipos negativos. La violencia, el escándalo, la vulgaridad, el desorden y la promiscuidad sexual les han sido atribuidos. A partir del rumor, de los chistes malintencionados, a través de las lecturas de ciertas canciones populares, de los medios de difusión se ha construido un cuerpo conceptual que la denigra y que ella en los peores casos acepta y reproduce [...] ha sido también demonizada como delincuente. Es además protagonista de un relato sexualizado que se centra en su cuerpo y que la han hecho propensa a todas las formas de la dominación sexual y clasista y al paternalismo (Martiatu, 2004: 55).

Estos relatos que relacionan poder, dominación, identidad y diferenciación a partir del color de la piel instauran la invisibilidad de las negras dentro de la invisibilidad general de las mujeres. La experiencia histórica de estas mujeres en Cuba ha sido lesionada no solo por la invisibilidad, sino también por la estereotipación indefinida de sus roles, de su cuerpo, de sus emociones, conductas y experiencias. De ahí que la denuncia se torne instrumento eficaz para motivar la resistencia y la lucha constante contra paradigmas, concepciones maniqueas y falsas oposiciones entre lo negro y lo blanco, la negra y la blanca.

En este resultado se propone el **contradiscurso de la identidad racial** como un recurso importante de denuncia; a través del cual se legitiman nuevos significados relacionados con las problemáticas, no solo de las negras sino de los no blancos en sentido general, cuya recurrencia forma parte también del campo isotópico DENUNCIA.

Por ello en algunos textos se consiguen enunciaciones alrededor de problemáticas en relación con el color de la piel, y con la pertenencia a culturas, saberes étnicos, doctrinas filosóficas y religiosas, sobre la base de elementos intertextuales: «El poeta el poema/ dicen:/ blanco sobre blanco/ negro sobre negro/ blanco sobre negro/ negro sobre blanco./ Casi todo está dicho/ como si Orula./ Como en el I-Ching./ Como en la Cábala» (Carmen Hernández Peña, S/T, *Escuerzos*, 2008: 50).

En el poema anterior se construye el contradiscurso de la identidad racial mediante el diálogo que contrapone —uso de preposiciones mediante— las relaciones entre colores y sujetos. Se producen representaciones, significados, sobre la dominación entre blancos, entre negros, de los primeros sobre los segundos y de los segundos sobre los primeros. Para poner fin a cualquier polémica se acentúa después «Casi todo está dicho», incluso hasta en materia de diferencias filosóficas o religiosas.

En el análisis se evidenció una marcada presencia de lo contestatario, de la resistencia, en cuanto a la denuncia de los moldes femeninos tradicionales relacionada con el color de la piel. En un poema como «(Bobby McFerrin)», de Carmen Hernández Peña, el deseo encauza las aguas de la denuncia: al comenzar con un verso encabezado por una oración condicional, la sujeto lírico explicita la posibilidad de que aparezca una nueva María. Es denunciado el culto a una virgen blanca, alejada de los problemas reales de los y las sujetos comunes, en contraposición a la negra:

Si una nueva María apareciera
Bobby McFerrin le cantaría en tiempo
de *blues*
o en tiempo de *rap*
bendita tú muchacha entre todas
las mujeres de este barrio.
—Una hora o cinco
todo depende del público presente—.
Esta María con drelos
amante *d.j.*
Esta Mary *mother sister Mary*
comes to me
no estaría entre los íconos de Roma
pero qué cercana.
Ahí mismo.
Y desde Mary aullando salta
para contar el cuento de *sister Rose Parks*.
Qué coño
Tampoco yo me habría levantado.
(*El libro de las sombras*, 2009: 41)

Esta versión de María virgen proveniente del deseo permite la denuncia de la sujeto lírico así como su identificación con ella, atomizándola como sujeto vivo y trascendente de la música afronorteamericana en la voz del estadounidense Bobby McFerrin, cantante de jazz y director de orquesta. El intertexto «bendita tú muchacha entre todas las mujeres de este barrio» implica la

contestación al pasaje bíblico donde el ángel le anuncia a María que luego será Madre de Cristo. A ello se le une la descripción de una María diferente, preterida de la tradición: con drellos, amante, madre y hermana, y con la que dialogan hijo, amante, hermano, todos los fieles («esta *Mary mother sister Mary/ comes to me*»), hasta afirmar la posible negación de la curia romana, lejos de los necesitados.

El contradiscurso se instaura desde la propia concepción de María como una isotopía actorial construida sobre su recurrente intervención cual participante protagónico en la acción. La resistencia y la denuncia se proyectan desde el inicio y abarcan la totalidad del texto; basta analizar el final como una conclusión conmovedora y denunciante a la vez: María salta desde su máscara de *Mary* no para rezar, lamentarse o conformarse, sino para contar el cuento de *sister Rose Parks*. No es casualidad ni puro imaginario el lanzarse a obtener poder a través de la historia de *Rose Parks*, porque en este caso la sujeto lírico se refiere a una mujer negra singular y extraordinaria: *Rose Louise McCailey*.⁵⁷

La nueva versión de María es un acto, más que de denuncia, de resistencia ante los modelos de la ideología patriarcal y racista: como se afirma en los dos últimos versos («Qué coño/ tampoco yo me habría levantado») el contradiscurso de la identidad racial posibilita la identificación emotiva y simbólica de la sujeto lírico con la acción contestante de la Madre del Movimiento por los Derechos Civiles del mundo moderno: una María no blanca, singular y extraordinaria, paradigma de la resistencia femenina ante la construcción y articulación de nuevas identidades alejadas de la dominación y las relaciones hegemónicas de poder.

El contradiscurso de la identidad racial en la muestra se forja mediante un campo isotópico, a partir de la iteratividad de unidades léxicas identificables con él, que establecen, por recurrencia, un campo significacional con una función semántica principal: proyectar la denuncia. El contradiscurso de la identidad racial forma parte del campo isotópico DENUNCIA y de su formación discursiva.

2.3.1.2.4 Campo isotópico DENUNCIA. Contradiscurso de denuncia. Libre relación con lo heroico y lo épico

⁵⁷ *Rose Louise McCailey* se ganaba la vida como costurera; pero un acto de resistencia civil la llevó a ser una importante activista del Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos: contravino la orden del chofer de un ómnibus al negarse a ceder el asiento a un blanco y moverse a la parte trasera del autobús como dictaban las normas de la vida norteamericana del momento (1955). Esta acción dio inicio a su encarcelamiento y también a una de las primeras chispas que incendiaron las protestas contra la segregación racial.

El discurso histórico ha sido un constructo, un relato insistentemente épico proveniente del ejercicio o experiencia de la memoria, a lo largo de la evolución de los diversos contextos socioculturales, políticos, económicos, ideológicos. La Historia ha implicado de forma sistemática y profunda, en los discursos literarios y artísticos, las diversas problemáticas del ser con su identidad y su desarrollo a la largo del tiempo.

En las ideas de Michel Foucault la historia es un discurso de poder, «un discurso de las obligaciones a través de las cuales el poder somete; es el discurso por medio del cual el poder fascina, aterroriza, inmoviliza; ata e inmoviliza; el poder es fundador y garantía del orden [...] La historia, al igual que los rituales, los funerales, las consagraciones, los relatos legendarios, es un operador, un intensificador del poder» (Foucault, 2000: 69).

La historia, a través de las particularidades socioeconómicas, la compleja y vasta influencia del dueto fuerzas/relaciones de producción, así como los fundamentos epistemológicos en las ciencias actuales, «determina al sujeto en su constitución y su desarrollo, mientras que el sujeto condiciona y escribe, a su vez, la historia efectual» (Bornhauser, 2007: 46). Esta relación dialéctica constituye una relación de reciprocidad compleja, en cuya alteridad se conforman e influyen, mutuamente, los conceptos puestos en relación.

Al determinar la constitución y desarrollo del sujeto, la historia influye también en la naturaleza y concreción de la cultura, de sus múltiples y variados saberes. Dota de poder y autoridad a la episteme dominante. Según las consideraciones de Alberto Abreu Arcia en *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*, «la historia inmanente de la Cultura (y el texto como su metáfora) es una continua oscilación entre fuerzas centrípetas y centrífugas (Bajtín); entre un saber y lenguaje canonizado y los sedimentos de otro sumergido, constreñido. Cuando las fuerzas oscuras de este último emergen, se produce la fractura de la *episteme* dominante. Aparece la Escritura como una discrepancia (el deseo, lo reprimido), un significante ausente, que opera a través de los intersticios del lenguaje y sus continuos desplazamientos metonímicos» (2007: 12).

En el discurso poético, gracias a la extraordinaria capacidad y sensibilidad de generar subjetividades y dinamizar campos y prácticas intelectuales, sociales, culturales, es posible escindir o anular los cimientos sobre los que se erige la historia oficial, constructo mediado por relaciones de poder y por la

dominancia de la ideología patriarcal, sexista, racista, xenófoba, homófoba. Junto a los cimientos pueden moverse sujetos, discursos, prácticas, ideas, procesos, experiencias destinados a configurar jerarquías y normas hegemónicas creadas y autorizadas por el poder de la centralidad sobre la frontera, de la Verdad sobre el mito, de la identidad y los saberes canonizados sobre la diferencia, la identidad fracturada, la doxa y el episteme alternativo.⁵⁸ De esta forma en el discurso se exploran subjetividades diferentes a través de identificaciones diferentes.

En algunos textos de la muestra la Historia es identificada como un saber o un personaje femenino. En el texto «Roma», de Anisley Miraz Lladosa, la sujeto lírico asemeja la ciudad a una mujer matriz desde donde se contruyen los múltiples universos identitarios y sus prácticas o relaciones sociales y síquicas:

*Exaudi me regina mundi,
inter sidereos Roma recepta polos.*⁵⁹
(Tomado de *La última legión*)

Tú que fuiste acogida donde los dioses
se titulan
luces tu capital —tu centro violado
por los hombres—
en la misma cumbre de los cielos.
Inigualable como una mujer preñada
de un fabuloso héroe
—conquistadora y alta—.
Regina mundi cuántos valientes
cayeron a tus puertas
cuántos amantes mendigos aguaceros
prodigan los misterios de tu gracia...
Rompedora de huesos hechicera
de almas
siembras espléndidos jazmines de noche
pares las rocas con que los guerreros
alimentan de día sus bravas catapultas.

⁵⁸ Según Alberto Abreu Arcia en la literatura cubana, a partir de la década de los noventa, la escritura literaria se erige desde los principios de un «sujeto fronterizo [...] escindido entre los principios de identidad y diferencia, marginalidad y centralidad, mismidad y otredad: esos otros culturales con que coexistimos y configuran su imaginario sociocultural desde el territorio subversivo y emancipatorio del lenguaje, y las prácticas destotalizadoras de una escritura hecha de préstamos e interferencias, juegos y máscaras donde el texto se lee como doble» (2007: 13).

⁵⁹ Traducción: Escúchame, reina del mundo, Roma, tú que fuiste acogida entre los polos del firmamento.

Alienas tu sangre —verdadera
y mortífera sustancia—
rojo animal hambriento
en pos de algún gemido
la dignidad de los que a todas luces
vencen
el silencio de los muertos
que quedaron sobre la tierra
aguardando tu mano justiciera
tu penúltimo abrazo.
(*El filo y el desierto*, 2006: 67)

No por azar la sujeto lírico conversa con Roma y la señala como una ciudad-mujer con simiente en las entrañas, cuya capital ha sido un «centro violado por los hombres». La sujeto, a través de un discurso de elogio, la identifica con atributos históricamente asociados con lo femenino como la seducción: «cuántos amantes mendigos aguaceros/ prodigan los misterios de tu gracia»; sin embargo luego desvía el elogio hacia calificativos que la describen como marginal considerando las normas del orden tradicional: en «rompedora de huesos hechicera/ de almas/ siembras espléndidos jazmines» la sujeto denuncia las calificaciones maniqueas alrededor de la identidad femenina y le atribuye a Roma-mujer caracteres que lejos de motivar la seducción y la ternura inducen a ubicarla como hechicera. Por tanto la ciudad italiana se advierte como representación de mujer, contestando su epicidad tradicional, con el propósito de establecer un contradiscurso de denuncia que subyace en la relación de los calificativos, tanto del sujeto gramatical como de los objetos, con las formas verbales y sus complementos.

El contradiscurso de denuncia se acentúa al final del texto cuando Roma ve alienarse su sangre calificada como «verdadera y mortífera sustancia», ese «rojo animal hambriento/ en pos de algún gemido», la dignidad de los vencidos, de los que «aguardan tu mano justiciera/ tu penúltimo abrazo». La sangre de Roma, femenina y purificadora, es el motivo, la representación, el atributo perteneciente a la épica de la historia oficial que posibilita la iteratividad de la isosemia /mujer/. Se describe el espacio ciudad épica proyectándola como mujer, al atribuírsele características humanas privativas de lo femenino.

En otros textos de la muestra la historia oficial y construida por el canon dominante está representada desde una épica subjetiva —la que también pudiera calificarse como «blanda» en

contraposición a la «dureza», firmeza, bravura y coraje de los relatos épicos creados por el discurso histórico tradicional a través de los siglos— en la que la denuncia se imbrica de forma armoniosa con la visión de la guerra identificada con las subjetividades femeninas.

Las relaciones de los sujetos con los relatos históricos se establecen en este análisis a partir de la formación y desarrollo de un contradiscurso de denuncia. En la muestra se hallaron, además, otros recursos contradiscursivos que subvierten miradas, prácticas y relaciones tradicionales con la historia oficial, entre las que sobresalen: la denuncia de las pulsiones sexuales y del erotismo de la otra proponiendo una nueva versión de la historia de los personajes y de los megarelatos tradicionales históricos; la denuncia del estoicismo materno en el discurso y los imaginarios femeninos en la épica histórica tradicional; y el travestimiento del sujeto épico.

La denuncia de las pulsiones sexuales y del erotismo de la otra proponiendo una nueva versión de la historia de los personajes y de los megarelatos tradicionales históricos sobresale en autoras como Iliana Pérez Raimundo. En su obra puede encontrarse este recurso contradiscursivo asociado con la denuncia del estoicismo materno en el discurso y los imaginarios femeninos en la épica histórica tradicional.

En su libro *Desde donde no atisbo ninguna nave* (editorial Capiro, 2009) a través de la denuncia se niegan concepciones tradicionales no solo en cuanto al tratamiento de la historia oficial, sino también en torno al manejo del lenguaje. La sujeto lírico asume una posición denunciante respecto de la liberación de las pulsiones sexuales y del erotismo de la otra, participante activa dentro de la épica histórica, al transformar el discurso desde el diálogo contestante, la exhortación y la subversión de la dominación: «No te engañes, Andrómaca./ No le temías a la viudez/ ni a la orfandad de tu vástago,/ no pensabas en ellos al despedir a Héctor/ frente a las puertas Esceas:/ presentías el tálamo inerte,/ la sequedad del cuerpo,/ la lujuria contenida./ Mujer que volvías el rostro/ en el último adiós;/ quizás algún convicto o rehén de batallas,/ esa misma noche/ prendió las antorchas de tu estancia,/ se abrazó a tus pechos/ y se arrimó a tus caderas./ El dolor del que partía/ como único testigo quedará,/ mientras tu vientre redondea en la preñez/ de la simiente ajena» («Sutilezas femeninas»: 50).

En este texto la sujeto lírico devela la simulación de una mujer arquetípica como Andrómaca,⁶⁰ sobre todo al inicio cuando afirma a modo de reprensión: «No te engañes, Andrómaca./ No le temías a la viudez/ ni a la orfandad de tu vástago,/ no pensabas en ellos al despedir a Héctor». Luego la sujeto se convierte en una especie de conciencia moral identificada con las pulsiones sexuales de Andrómaca, con sus más íntimos pensamientos, sus deseos en pos del otro, a partir de un tono de vaticinio expreso por el empleo de la segunda persona gramatical: «presentías el tálamo inerte,/ la sequedad del cuerpo,/ la lujuria contenida». Andrómaca es calificada como esa que «volvía el rostro en el último adiós». Por ello la sujeto describe sus desventuras como amante de un convicto; y solo refiere al marido y la relación que deja con la esposa desde el dolor cual testigo, a pesar de su simiente ajena.

Desde la concepción del título «Sutilezas femeninas» la autora establece un manejo de la ironía, a partir de los esquemas mentales que han definido la identidad de la mujer de manera esencialista (ser incognoscible, creadora de sutilezas) y contrapone otra historia de Andrómaca, de mayor libertad sexual, con un erotismo emancipado mediante la infidelidad y distante de la épica heroica construida por la tradición. A través de la isosemia que produce la iteratividad de los significados relacionados con cuerpo, rostro, pechos, caderas, vientre, preñez, se va forjando un campo isotópico CUERPO —que divide al campo isotópico DENUNCIA— apoyado, además, por las significaciones de estancia, lujuria y simiente que involucran una línea de contestación al tradicional estoicismo materno y a los imaginarios femeninos de la épica histórica tradicional.

Estancia es en este texto el espacio real y simbólico donde se realiza la entrega de los cuerpos sexuados en pos del deseo, el goce y el placer sexual. De ahí que el sema denotativo de /intimidad/ sea el responsable de la contigüidad semántica entre estancia, cuerpo, lujuria y simiente. Los dos últimos forman parte del campo isotópico CUERPO, pues lujuria relaciona cuerpo y coito, y se une a simiente, sinónimo de semilla, resultado final de la liberación y de los actos relacionados con el sexo que condenan a Andrómaca.

A pesar de que en este texto no hay una condena explícita a Andrómaca, la reiteración de estructuras de negación, el empleo de la segunda persona, de oraciones cortas, el recordatorio de sus

⁶⁰ En el gran poema épico *Iliada* Andrómaca es la esposa de Héctor y el símbolo griego del amor filial y conyugal frente a los destinos trágicos que imponía la guerra.

acciones privadas, tienden a convertir el tono coloquial en un regaño; por lo que es posible advertir malestar ante los modos de actuación de Andrómaca. El dolor, signo espiritual, y la preñez, signo material, son a la vez signos del cuerpo femenino. Pero ambos están contrapuestos: el primero representa la fidelidad, la moral, la espera, la vida alejada del pecado; el segundo, el engaño, el pecado, la ansiedad y la traición. El hecho de que estos sean los versos finales constituye un cierre que a su vez hace visible un contradiscurso de denuncia en el que se contestan, desde la épica, la represión de los deseos, la moral tradicional sexual, el estoicismo materno y los imaginarios femeninos en la épica histórica tradicional, a partir de actitudes y conductas femeninas preteridas por la tradición y las normas que fijan lo identitario.

En este poema se autoriza la desacralización de la mujer del héroe y del héroe mismo. Se propone así un contradiscurso donde se funden lo erótico, lo sexual, capaces de emancipar lo femenino, para desmontar las estructuras, paradigmas y versiones tradicionales de la historia oficial, más allá de si es ficción literaria o suceso épico.

El contradiscurso de denuncia posibilita la deconstrucción de los paradigmas tradicionales sobre lo heroico y lo épico; y en los textos es posible gracias a un recurso de gran importancia en la reconstrucción de nuevas identidades que contestan las tradicionales: el travestimiento del sujeto épico.

En el poema «Debajo de la vestidura» de Masiel Mateos la sujeto lírico conversa con Déborah Sampson, una mujer que se traviste en hombre para participar de la historia, de la guerra y convertirse en un héroe legendario: «En la batalla de Tarrytown/ besa un metal tu muslo./ ¿Cómo salvar la piel debajo de la vestidura?/ Tu antebrazo va al duelo/ y la tersa palidez delata tus algas./ Robert Shurtleff,/ un tiro de Dios te revierte en hombre./ El desaliento importuna el desvelo/ y tu aúllo sale del cañón/ quejándose de tanto disfraz./ Ya dormita el redoblante./ Ve, desabriga tu pubis en la ribera,/ acaríciate con nostalgia en la hosquedad del tacto./ Un arma no enhebra los nudillos,/ tu evocación en el tapiz en una aguja./ Teje, Deborah Sampson,/ sobre las chamarras» (*Ellas toman café junto al gramófono*, 2006: 21).

Este texto cuenta la historia de cómo Déborah Sampson se enmascara, se traviste en Robert Shurtleff para participar en una batalla; sin embargo la autora anuncia el contrapunteo entre ilusión y realidad desde la interrogante: «¿Cómo salvar la piel debajo de la vestidura?». Más tarde tiene lugar la

revelación; a la que sigue la exhortación a la conciencia de sí y de su verdadero yo sexuado («Ve, desabriga tu pubis en la ribera»), a través del erotismo, el tacto en función de la liberación del yo real sexuado. Este progreso semántico que va teniendo lugar en los versos, junto al juego constante entre la posibilidad y la imposibilidad de estar o no en la historia contada, de travestirse o no, de ser o no ser, son los que van forjando el contradiscurso de denuncia hasta llegar a los últimos cuatro versos, donde el sujeto concluye mostrándole al lector o a la lectora la verdadera naturaleza y origen de los sucesos: el tejido de una historia en la que una mujer se traviste en héroe épico, en sujeto; se autodevela a través del erotismo en su cuerpo; y al mismo tiempo es descubierta como aquella que teje solo las chamarras de un gran símbolo fálico en la épica heroica: el traje masculino de campaña.

En este texto se advierte cómo se va construyendo un discurso contestante, contrario a la lógica tradicional, para proponer una denuncia en la que constantemente se subvierten historias, esquemas mentales, paradigmas, rasgos de los personajes y sus subjetividades; y a la vez se ofrecen nuevas miradas, lecturas, enfoques, nuevas posibilidades sobre la historia oficial, sus grandes relatos y sus inmensas personalidades con sucesos otros o personajes de «ficción» que bien pudieran ser reales.

2.3.1.2.5 Campo isotópico DENUNCIA. Contradiscurso de denuncia. (Des) territorialización de los sujetos con nuevas identidades en relación con los espacios y los objetos

La (des) territorialización de los sujetos con nuevas identidades en relación con los espacios y los objetos hace visible, en el contradiscurso de denuncia, la resistencia a la dominación del orden patriarcal. Tal vínculo identidad-espacios, insistiendo en un espacio asimilado o identificado con el yo, favorece la articulación de nuevas identidades y la contestación de las tradicionales. Este proceso permite la construcción de IDENTIDADES ESPACIALES DE RESISTENCIA.

Olga García Yero en su libro *Espacio literario y escritura femenina* define el espacio literario vinculado directamente «con el efecto de sentido que produce el [...] lugar», pues «se vincula con la connotación, los sentidos añadidos en el texto» (García, 2010: 11). En comparación al lugar el espacio es a este «lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir, cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas

a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio “propio”» (:10).

Si el espacio significa «la multiplicidad de lugares: la movilidad, el cambio de escenarios, lo polivalente, en suma, lo que expresa de manera diversa la memoria, la tradición y la huella que dejamos en nuestro paso por el mundo» (2010: 131), entonces su relación con la subjetividad manifiesta una resistencia al devenir temporal y a su movimiento. En la medida en que los espacios emergen del pasado al presente, del presente al futuro y viceversa, se identifican con las experiencias de los sujetos que les mueven y les dan lugar. Los espacios entonces además de contribuir a la memoria cultural (:135) van interrelacionándose con los sujetos e influyendo en las formaciones o contestaciones de la identidad.

Teniendo en cuenta estas premisas la identidad espacial de resistencia es aquella que se determina y se fija a partir de una asimilación del yo con el espacio, espacio que le permite autoidentificarse, someterse a examen, transformarse, denigrarse o elogiarse.

En la muestra se hallaron identidades espaciales de resistencia: otros espacio-tiempos permitieron la reconfiguración de nuevas identidades femeninas desde su proyección como isotopías temáticas: /isla/ —regodeo y recurrencia de problemáticas teleológicas generadas por «la circunstancia del agua por todas partes»—; /agua/ —mar, río, arroyo, recuperando la tradición lírica cubana de Dulce María Loynaz y Raúl Hernández Novás—; /casa/ —marcada específicamente por la cocina y luego, en ese orden de preferencia, por el cuarto, el zaguán, el patio, la sala—; y /ciudad/ —principal escenario público donde se activa la participación femenina y se movilizan y dinamizan sus discursos, sus saberes, sus ideas, sus quehaceres.

La isotopía temática /isla/ propone una nueva territorialización para las proyecciones del yo en relación con el espacio-tiempo. Las problemáticas teleológicas que genera «la circunstancia del agua por todas partes» se implican en el discurso a partir de una identidad espacial de resistencia referida a la isla y a la impronta que esta deja en el yo. En el texto «Identidad», de Carmen Hernández Peña, se denuncia el contexto de crisis de lo que significa vivir y ser en una isla resistiendo la posibilidad de tener una identidad única, mediante la descripción de elementos identitarios y fraseologismos o anglicismos pertenecientes al registro popular: «Qué duro/ *brother*/ venderse tan barato./ En esta isla de

cucarachas, balseros y huracanes, todos somos dos islas. Arrastramos estas islas kármicas a través del desierto, como alguna vez hizo Moisés en busca de la tierra prometida. Pero ya ningún lugar es seguro no vale ser serpiente. En cualquier parte te serruchan el piso. El saxo. El sexo./ Odio las islas y el mar, sobre todo el mar y el sol de agosto. Prefiero el rock y el rap, o el rack y el rop, vienen a ser lo mismo./ Cargo con mis dos islas y conmigo. Pero no espero llegar, tan solo el rastro./ Qué dura/ *brother/ Habana blues/ la vida*» (ant. *Cuarto creciente*, 2007: 18).

En este texto la insularidad se convierte en problemática,⁶¹ en espacio identitario de contestación a las concepciones tradicionales: desde la marginalidad aparente de estar en una «isla de cucarachas, balseros y huracanes» que proyecta identidades múltiples de un cuerpo social, hasta la certeza que todos somos seres duales, en respuesta e interlocución permanente con la univocidad tradicional de concebir filosóficamente la existencia desde el Uno lineal, fijo, estático, centralizado, homogéneo.

Como considera Alberto Abreu Arcia «la isla se asocia a lo débil, lo femenino, lo colonizado» (2007: 381); y la condición insular con un «*fatum*, una maldición asociada a la vacuidad, la perplejidad» (: 382). En el poema anterior pueden leerse la condición y el cuerpo insulares como elementos empleados para interpelar la tradición y redimensionar la identidad nacional hacia lo alternativo, lo periférico, lo marginal, asociados con lo femenino, lo débil, lo dominado, en un discurso marcadamente deconstruccionista que subvierte las oposiciones binarias maniqueas del orden simbólico y sociocultural cubano.

La isotopía temática /agua/ se proyecta en la muestra a partir de dos tipos de asimilación: la que ocurre de forma externa, sin fusión de elementos, del agua hacia el yo o viceversa; y la asimilación fusionada del yo con el agua en un todo único vivo, dinámico, heterogéneo. Un ejemplo de cómo puede trabajarse en la poesía la isotopía temática /agua/ a través de los imaginarios del mar es el cuaderno *Cicatrices de sal*, Premio Iberoamericano de Décima «Cucalambé» 2009, de Irelia Pérez Morales. En este poemario pueden hallarse textos que hacen visibles ambos tipos de asimilación entre las aguas — en este caso las del mar— y los/las sujetos que participan de la enunciación. De este libro se presentan

⁶¹ También hay un guiño intertextual al filme hispanocubano *Habana blues* dirigido por Benito Zambrano en 2005.

aquí dos poemas que hacen visible cómo el agua se convierte en un signo de identidad desde las problemáticas en relación con lo femenino.

En el texto «Reminiscencia de proas» el mar está focalizado desde un punto de vista externo. Aunque la sujeto, sus signos, imágenes y discursos no son identificados con él, el mar y los objetos que le dan vida están descritos para mostrar lo masculino y lo femenino, según los imaginarios, discursos, experiencias y sujetos construidos por la tradición cultural:

Llegan los barcos espuelas
en los ijares del mar
maderos donde el azar
se columpiacentinelas
amordazados Las velas
son novias de un tiempo ido
llorando por el vestido
sin estrenar(pobre encaje
que solo lució en su viaje
la marea del olvido
cuando no fue a la capilla
el marinero) Son canas
los barcos y sus campanas
también doblan por la quilla
donde el oleaje se astilla
como un vitral Nervaduras
en que crujen las amuras
del tiempo Con sus cinceles
una recua de babeles
se filtra por las costuras... (2010: 91-92) (Poema completo en anexo 26).

En el texto el mar es identificado con un caballo; los maderos, «centinelas amordazados»; y las velas, «novias llorando por un vestido sin estrenar», cuyo destino trágico es esperar en la capilla al marinero que nunca volvió para casarse. El mar y los imaginarios producidos en el discurso van forjándose a través de la proyección de la isosemia /agua/, para asimilar la identidad de los sujetos enunciados y referidos en el texto al escenario marino, aunque de forma externa y sin que se produzca la fusión del yo y el agua. En casos como este, muy frecuentes en la muestra, la relación yo-agua es superficial, externa, decorativa, más bien, construyendo y forjando imaginarios que nuevos resultados, experiencias, discursos o sujetos con diferentes identidades.

En el poema «Presentación del ancla» la/el sujeto lírico se describe desde el augurio: «Barrunto soy acertijo». Se ofrecen imágenes de identidad con elementos marginales, efímeros, mortales, sin asideros, antiestéticos, anticonvencionales provenientes de universos físicos, biológicos, culturales y espirituales del mar (parto, arruga, relámpago, entresijo con escamas, escondrijo de atalayas, navegante en las esporas, mis bolsillos sin «ahoras», ni «antes» ni «después») en función de ir construyendo la fusión definitiva de la identidad de la/el sujeto lírico con el entorno marino:

Barrunto soy acertijo
parto gris de las arenas
un relámpago en las venas
del mar Arruga
 entresijo
 con escamas
 escondrijo
de atalayas buceadoras
navegante en las esporas
del tiempo Entre sus hamacas
son muñones de resacas
mis bolsillos sin «ahoras»
ni «antes» Solo «después»
viaja en ellos No hay memorias
junto a la herrumbre
 ¿Qué historias
puedo yo contarle al pez?
Ancla me hicieron envés
del muelle —viva frontera
entre *el colmo y la ceguera*
del hombre—
 rito olvidado
 ubicuidad
 un legado
de astillas sobre la espera (2010: 19)

La isosemia /agua/ se proyecta a través de la iteratividad temática, lexical y semántica sobre el mar, desde imaginarios, experiencias, objetos, sucesos, saberes, intertextos y sujetos participantes relacionados o contruidos por la cultura hegemónica occidental. En la muestra son visibles dos tipos de asimilación entre las-los sujetos y el agua: la externa y la interna que constituye motivo de fusión

entre ambos; y esta asimilación genera un contradiscurso para denunciar problemáticas respecto de las identidades, con lo que se contestan siglos de hegemonía y tradición.

Según Olga García Yero «la escritura diseña una imagen de la espacialidad —tradicionalmente asignada a la mujer por el discurso literario masculino— en torno a dos ejes de formación y consolidación de la cultura de la modernidad. El hogar y la urbe [...] son polos obligatorios en el discurso femenino latinoamericano, cuyo despegue empieza a producirse justo en ese siglo XIX en que, de manera tardía, comienza a introducirse el espíritu moderno en nuestra América» (2010: 41).

El hogar y la ciudad constituyen dos espacios que al identificarse con los sujetos en el discurso se movilizan, se personifican y pasan a formar parte de la identidad. Por eso ambos inciden de manera profunda en la aparición de lo que se ha definido en este estudio como identidad espacial de resistencia.

En la muestra la isotopía temática /casa/ se marca por la proyección de conflictos y acciones en espacios domésticos como la cocina, el cuarto, el zaguán, el patio y la sala.

En este sentido sobresale «La herencia de Miss Keaton», de Masiel Mateos, donde se logra la asimilación del espacio al espíritu y universo del yo-personaje sobre el cual se vierte la anécdota. Tal asimilación convierte el espacio casa en signo identitario, referente del yo, en aquello que es capaz de sustituirlo y transformarlo. Por tanto la identidad espacial de resistencia se enmarca y proyecta en el discurso desde el espacio doméstico del hogar, mediante la isosemia /casa/ y la iteratividad parcial de los lugares que la definen y la componen.

El día de mi funeral
decidieron reorganizar la casa.
¿En qué absurdo lugar, preguntaron,
vino apostando los cuadernos de apuntes,
sus libros de tener a mano?
El olor a cebolla en la cubierta,
los tatuajes de café en los bordes,
indicaban la cercanía de sus dedos al horno,
ese calor que siempre hallaron en los pulgares y el papel.
Su oficio de poeta, dijeron,
la llevó a un duelo con cazuelas
y recetas hogareñas.
¿En qué extraño lugar encontraron mis cuadernos?
Bajo la muñeca, el último poema:
un corte de cuchillo estampó la firma y data

que la dejaría para siempre en la cocina,
con el cuerpo untado por la grasa del sartén
y sus manos lacrando el cuaderno.
¿En qué extraño lugar, insistieron,
decidió quedarse? (*Las botellas traen mensajes a la costa*, 2010: 29)

El poema comienza con una voz en primera persona que declara haberse muerto y estar contemplando lo que sucede en relación con los otros. La intrusión del otro en el espacio provoca el cuestionamiento del acto escritural de aquella que ha muerto. El adjetivo absurdo es el que motiva la descalificación del otro respecto del espacio donde la sujeto escribía y hallaba su autorrealización, la dignidad de sus misterios secretos, escondidos, convertidos en signos de identidad.

La relación escritura-oficio de poeta guarda una estrecha relación con sus quehaceres culinarios, en especial con ciertos olores y objetos característicos del espacio cocina. En este texto la isosemia /cocina/ se proyecta desde la participación de olor a cebolla, café, horno, calor, cazuelas, recetas, grasa, sartén. El pensamiento del otro marca la relación cocina-escritura; sin embargo esta resulta contrapuesta, invertida, desde que aparece la interrogante de la propia sujeto («¿En qué extraño lugar encontraron mis cuadernos?») y el adjetivo extraño para calificar el espacio inicia el acto y la voluntad finales de la sujeto, declarantes de contestación y resistencia sigilosa e insistente. El final ¿suicida? de la sujeto personaje del texto se traduce no como una dejación de vida o una renuncia, sino como liberación o escapada, un vínculo entre el yo, su cuerpo, la muerte y la sobrevivida, dentro del espacio que le identifica y se ha fusionado con ella hasta formar parte de su identidad.

La identidad espacial ubica la resistencia de forma solapada y persistente. El contradiscurso de denuncia comienza a proyectarse desde el momento en que se comienza a describir el fin de la mujer personaje; y es la escritura en el cuerpo la que lo convierte en una disidencia frente a la cotidianidad, frente a las normas del orden hegemónico patriarcal. La escritura en el cuerpo a través de la mutilación que representa estampar la firma en sus muñecas motiva la contestación y la denuncia desde la fusión del yo que participa de la anécdota con un espacio dador de vida y trascendencia.

Un poema de Maylén Domínguez Mondeja sistematiza la interrelación entre dos espacios que han estado contrapuestos históricamente para la participación femenina: el público y el privado, la casa y la ciudad. El texto «Escrito en el regreso» profundiza en las problemáticas de las mujeres en torno a estos espacios. La casa es espacio íntimo y simbólico; representa al yo en confluencia con el orden, el

entorno, los otros, desde sus conflictos, experiencias, saberes, acciones. La ciudad constituye el espacio público, abierto, en que el yo cuestiona, dialoga, transforma, articula sus interlocuciones contestantes con la tradición, las normas y las relaciones de poder que esta propicia a partir del intercambio y las prácticas sociales.

Pienso en esas ciudades que nada tienen que ver con mi delirio.

Nunca fui hermosa

y era mi casa un lugar allá tan solo

que viene a ser quien ensaya ante el espejo

su más innata aflicción.

Ay, las ciudades que no encontró mi cuerpo,

hubiera dado mi piel por ser más sabia,

elocuente ante el ojo que bendice.

[...]

Mi casa estaba sitiada

—ya recuerdo—

mi casa sola y hundida bajo el pasto,

la madre triste.

Yo no era sabia tampoco

pero amaba

aun profiriendo la frase corrompida

aun destinada a morir.

Ay, las ciudades que no encontró mi cuerpo

y una ciudad que me ha visto aletargada

como aprendiendo a fingir cerca del polvo.

[...]

No dije BASTA,

fue otro el que puso el vocablo inquisitorio,

otro el que vino a decir:

«Una es tu hora

y esta ciudad se arrepiente del extraño.»

Ya estoy de vuelta,

dicen que estaba mi casa aquí rendida

que podemos reír como felices,

que nos podemos dormir.

Ay, tiempo sacro,

¿qué otras ciudades están naciendo ahora,

qué trenes muertos me están interrogando?

Yo estoy tan grave,

tan ilusoria en la luz

que invento historias. (antol. *Los parques*, 2001: 210-211) (Poema completo en anexo 13).

En este texto /casa/ y /ciudad/ forman dos campos isotópicos. El espacio casa representa el pretérito, la memoria afectiva de lo que fue; motiva la identificación de la sujeto con el espacio y acentúa las reflexiones sobre lo que ha pasado al recuerdo: su identidad. El espacio ciudad representa la otredad, lo que pudo ser y no fue: «las ciudades que no encontré mi cuerpo», las reflexiones que se articulan a favor de los deseos y en contra del orden que los regula. Ambos universos/espacios, casa y ciudad parecen contrapuestos, antitéticos; sin embargo son paralelos hasta que en las dos últimas preguntas se relacionan las ciudades «naciendo ahora» y los trenes muertos del pasado que le interrogan. La definición final de la sujeto autoriza una identidad fragmentada, en alguna medida mutilada, no solo por las huellas de la casa y la ciudad, sino por la posibilidad de que todo sea una gran ilusión, una fabulación donde la mentira, el simulacro, abran la puerta hacia la denuncia y la resistencia.

El contradiscurso de denuncia se establece desde la propia asimilación de la sujeto a los dos espacios que se relacionan con ella: la casa y la ciudad. Esta asimilación permite que pueda hablarse de una identidad espacial de resistencia dual y fragmentada desde el inicio del texto, aunque esta división solo sea enunciada al final. Ambos espacios simbólicos pasan a ser identitarios desde que el discurso de la sujeto los asimila como parte de sí, como signos y ejes de sus conflictos con los otros y el orden hegemónico de la tradición.

En otros textos el espacio ciudad está representado desde imaginarios simbólicos que refieren elementos y aspectos de las sujetos que interactúan en él. Se trata de una fusión del espacio con la subjetividad y esta asimilación es la encargada de ir forjando la identidad espacial de resistencia como instrumento contradiscursivo de denuncia.⁶² En tal sentido un poema sin título del libro *Siglos de sal*, de Lisy García Valdés, presenta una ciudad desde múltiples representaciones: ciudad maldita, ciudad amada, la ausente que tiene «mi piel entre sus calles», la que «conoce la soledad eterna» y también otra ciudad «que adormeces» mientras la sujeto escapa rendida hacia sus labios:

⁶² Como definió Fernando Aínsa en *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética* la ciudad es «el resultado de la fusión del orden natural y el humano, como centro significativo de una experiencia individual y colectiva, y como elemento constitutivo de grupos societarios» (2002: 162); por lo que su significado es «inseparable de la conciencia del que lo percibe y siente. El hombre y el lugar en que vive se construyen mutuamente y, por lo tanto, las nociones de sitio, espacio, paisaje, horizonte o las representaciones territoriales [...] reflejan siempre un juicio de valor» (: 163).

Esta ciudad tiene un nombre en todas las paredes,
graffiti agonizante.
Intento romper cada pedazo recorrido,
mas esta ciudad calla,
perdona el golpe, la pedrada.
Sé que solo ella abrazará mi lecho,
pero vivo maldiciendo hasta sus parques,
desgarrando las paredes.
Esta ciudad acostumbra a beberme cada atardecer,
las avenidas confunden otros brazos
y el parque deja de ser entre sus luces,
cómo podrá perdonar si le profano,
cambiar su nombre, sus iglesias.
Me he descubierto amando a una ciudad ausente,
tiene ella mi piel entre sus calles.
Busco su pretexto en el asfalto,
Aquel nombre que no recuerdo sigue vivo,
acaricio este trozo de ciudad, me arrepiento,
Sabe de mi abandono,
conoce la soledad eterna de mis pasos.
Estoy llorando lejos de mi infancia,
adormece otra ciudad sobre las sábanas
mientras escapo rendida hacia sus labios. (2007: 37)

En este poema el espacio ciudad es el Uno y el Otro; pasado, presente y futuro; principio y fin; vida y sobrevida; realidad y quimera; amor y dolor. La identidad de la sujeto no solo se ha fusionado con el espacio ciudad, sino que esta es la que la predetermina, la configura, la sostiene y le da cuerpo, vida, quimeras y eternidad. Fernando Aínsa lo asocia como un «espacio vivido», no neutro. «Inscripciones sociales asignan, identifican y clasifican todo asentamiento. Relaciones de poder y presiones sociales se ejercen sobre todo núcleo urbano. Su territorio se mide, divide y delimita para su apropiación, a partir de nociones, como trazado, horizonte, límite, espacio privado y espacio público, una construcción que participa tanto de lo personal como de lo colectivo, profundamente imbricados en una compleja urdimbre de memoria histórica y vivencia personal» (163-164).

La personificación de la ciudad va generando un proceso de humanización, de «auto-percepción de la territorialidad y el espacio personal» (:164), en el cual el espacio simbólico comienza a configurarse como la amada única, bendecida y maldecida a la vez, capaz de «beberle sus atardeceres. A partir del verso «tiene ella mi piel entre sus calles» se hace visible, de forma más abierta, esa humanización del

espacio y una especie de transfiguración de la sujeto en pos también del espacio, buscando rearticular y redefinir su presente, su identidad.

La identidad espacial de resistencia se proyecta desde la isosemia /ciudad/ y la humanización gradual a que va siendo sometido el espacio durante el transcurso del texto. Se resiste a situar bajo las premisas del orden la relación amorosa, de entrega, con la ciudad. En el texto se contestan los vínculos tradicionales en cuanto a la reformulación de la identidad con los espacios reales marcados por la tradición, sobre todo al final cuando se declara la posibilidad de que otra ciudad, cualquier ciudad, sin precisiones ni imágenes reales, haya sustituido la pretérita y provoque la rendición de la sujeto hacia «sus labios». El acto de resignificar la ciudad como un espacio simbólico humanizado que genera vínculos amorosos con las/los sujetos que le habitan, constituye un acto de apropiación subjetiva que incide en la conformación de identidad a la vez que va generando un contradiscurso de denuncia contra el orden oficial, maniqueo y épico-centrista, respecto de la configuración de espacios como signos identitarios.

2.3.1.2.6 Campo isotópico DENUNCIA. Contradiscurso de denuncia. Agotamiento de la capacidad y el deseo de explorar la pertenencia

En la muestra el agotamiento de la capacidad y del deseo de explorar la pertenencia se hace evidente a través de la denuncia de identidades fijas, estáticas, sujetas a determinadas normas, pertenecientes a asideros espirituales, culturales, sociales, construidos por la cultura hegemónica tradicional. Produce una transformación o metamorfosis identitaria, en tanto se cambian o cancelan identidades fijas, estáticas, maniqueas, hegemónicas, para autorizar identidades mutiladas y subalternas respecto de la tradición.

Una identidad mutilada es aquella que propone un yo que es, está y permanece asido, de forma minimalista, a universos fragmentados, mutilados, tendientes a la nada existencial más que a la apropiación e identificación con otros seres, el entorno o las ideas. Muestra de ello es el conjunto de breves poemas titulado «Fragmentos de la efigie», publicado por Irina Ojeda Becerra en su libro *Sobre la bestia blanca*. En los dos últimos la identidad de la sujeto-efigie aparece transformada desde su fragilidad («estoy ante mi pecho deleznable») y desde el deseo de hundirse en la oquedad:

Por primera vez,
vagabunda niña

bajo los fulgores de la borrasca
estoy ante mi pecho deleznable.

9

Este anhelo de hundirme en la oquedad
se arrastra lento

por debajo de mi piel. (2005: 24) (Poema completo en anexo 30)

Las identidades mutiladas muchas veces pueden ser enfocadas como subalternas. Las identidades subalternas constituyen filiaciones de uno o varios yoes con carácter marginal hacia los otros, el entorno, las ideas, los discursos, en fin, los múltiples universos preteridos por la tradición cultural occidental desde su centro hegemónico hacia la periferia. En el texto «Auto de fe», de Carmen Hernández Peña, se proyecta una identidad mutilada desde los saberes, discursos y subjetividades de personajes subalternos: bruja, teósofas, hebreas de la tradición bíblica y una aborígen entregada a Hernán Cortés en el proceso de conquista y colonización de América: Malinche. El tono profético, similar al de un yo bruja o profeta, va forjando una identidad mutilada y marginal a la vez, cuyo objetivo principal es contestar y resistir las estructuras que se articulan desde la tradición. Se autoriza así un proceso de transformación y de denuncia, cuya voz contradiscursiva proyecta un agotamiento de la capacidad y el deseo de pertenencia hacia un centro hegemónico que a lo largo de la historia ha irradiado relaciones de poder y jerarquía de lo masculino sobre lo femenino, de lo bello contra lo feo, de lo rico contra lo pobre:

Es tan largo el camino de la hoguera. No más naciendo, emprendí la marcha. Soy Abigail Williams, Gracia La Valle, Raquel, Sophía la de siempre, y te nombro y hago mis conjuros y las señales nefastas de tu metamorfosis.

Habrás de convertirte en lo que nombre. Viento. Soy también la Malinche. Tierra. Sobre ti he de poner mi pie. Patearé fuerte sobre tus ojos, sobre tu corazón.

Agua serás. Tal vez lo fuiste el día que la sed me abrasaba. He vivido quemándome eternamente. Yo, la virgen. Yo, la meretriz. Yo, muchacha de gueto. Siempre yo y el camino que conduce hacia el fuego. (ant. *Cuarto creciente*, 2007: 24)

La sujeto lírico discursa desde una interlocución profética, condenante, con el Otro; y, mediante un tono amenazante y batallador, logra producir temor y condenar al que intentó mutilar su género, su casta, su clase, su color, su condición, su identidad: «Sobre ti he de poner mi pie. Patearé fuerte sobre tus ojos, sobre tu corazón. Agua serás. Tal vez lo fuiste el día que la sed me abrasaba». De esta forma atemoriza y en sus augurios y conjuros trata de mutilar yoes unívocos, homogéneos, estáticos. Se

genera una multiplicidad de identidades, por medio de personajes subalternos en la tradición occidental, para originar otras que han sido y son mutiladas, temporales, efímeras, en tanto dependen de otros actos que le den lugar. Se reconstruyen así otras relaciones de poder; y se agotan la capacidad y el deseo de pertenencia, tendientes más a la intemporalidad, a la perpetuidad, que a las fronteras temporales de la existencia cotidiana.

Tanto el discurso de denuncia como su contradiscurso constituyen una de las formaciones discursivas de resistencia. Como se ha descrito en el estudio de isotaxias e iosemias, la denuncia va posibilitando que se forjen o autoricen identidades otras, desde la contestación crítica a las normas o regulaciones hegemónicas del orden patriarcal. Se deconstruyen también las relaciones desiguales e históricas de poder, a partir del diálogo denunciante que dinamizan las bases fijas de la tradición.

2.4 La escritura del cuerpo como legitimación de identidad. Isotopía parcial /cuerpo/. Campo isotópico VIDA

Como se afirmó con anterioridad en las relaciones sociales los dominados no pueden abandonar la dominación y el control impuestos por el poder si no es través de la subversión y la denuncia de las estructuras fundamentales del campo de la producción y de la circulación de los bienes simbólicos, ambos imprescindibles en la conformación de identidades. Uno de estos bienes simbólicos es el cuerpo, el cual, a partir de las relaciones de poder, las prácticas socioculturales, el orden y la ideología patriarcales, ha sido construido como parte del corpus social. Para llegar a ser más que cuerpo físico, un cuerpo socializado, deben naturalizarse mecanismos de coerción, dominación y poder de unos sobre otros en dependencia de categorías, elementos, modos de actuación y de percepción, valores, ideas, saberes, discursos hegemónicos y las muy diversas nociones sobre clases, etnia, preferencia sexual, edad, género. Por eso mediante un trabajo permanente de formación el mundo social construye el cuerpo a la vez como realidad sexuada y como depositaria de categorías de percepción y de apreciación sexuales que se aplican al cuerpo mismo en su realidad biológica (Bourdieu, 2003: 8).

Al implicar el cuerpo en el discurso como dimensión corporizada de lo sexuado, de lo espiritual, de lo cultural, de lo incorpóreo e intangible de la identidad, se está asumiendo lo que ha sido llamado en

numerosos estudios: escritura del cuerpo.⁶³ Con la escritura del cuerpo se produce un desdibujamiento de los límites entre cuerpo y escritura, mediante una profunda identificación capaz de anular «la dualidad metafísica entre mente-cuerpo, habla-escritura...» (Azaovagh de la Rosa, 2010). Esta identificación constituye una forma estratégica de emancipación en las autoras, debido a las múltiples potencialidades de la escritura para producir liberación a la hora de «componer un imaginario simbólico fuera del tejido opresor de representaciones falologocéntricas»; y, asimismo, porque el cuerpo no puede ser separado de un lenguaje productor de feminización a través de lo que Hélène Cixous denomina economía libidinal femenina: su goce, los imaginarios que posibilitan «el acceso de la mujer a un imaginario simbólico propio sin incurrir en esencialismos» (Azaovagh de la Rosa, 2010), así como los modos de constituirse.

Según Pierre Bourdieu en *La dominación masculina* «el grupo [...] propone e impone una definición oficial de los usos legítimos del cuerpo» y excluye, tanto representaciones como prácticas, todo lo que pueda «evocar las propiedades estatutariamente asignadas a otra categoría». De esta forma los cuerpos son construidos simbólicamente; y este «trabajo [...] opera lógicamente por diferenciación en relación al otro sexo socialmente constituido; tiende en consecuencia a excluir del universo de lo pensable y de lo factible todo lo que marque la pertenencia al sexo opuesto [...] para producir este artefacto social que es un hombre viril o una mujer femenina» (:18). El cuerpo biológico es socialmente construido a la manera de un cuerpo politizado, una política incorporada. Y sucede, como describió Bourdieu, porque los principios fundamentales de la visión del mundo androcéntrico son «naturalizados bajo la forma de posiciones y disposiciones elementales del cuerpo que son percibidas como expresiones naturales de tendencias naturales» (: 19).

⁶³ Las teóricas del feminismo francés, especialmente Hélène Cixous, emplearon el psicoanálisis para dar cuenta del desdibujamiento de las fronteras entre cuerpo y escritura a través de una operación de identificación que resquebraja la dualidad metafísica entre mente-cuerpo, habla-escritura. La escritura del cuerpo, derivada en gran medida del pensamiento de Luce Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous, ha sido estudiada por pensadoras posteriores como Judith Butler, Nira Yuval-Davies, Andrea Ostrov, Nelly Richard, Susan Sontag, Anisa Azaovagh de la Rosa y otras.

A través de la historia de la civilización y de la filosofía, desde Nietzsche y sus epígonos posmodernos, al cuerpo se le ha otorgado una centralidad y trascendencia que desplazan y desautorizan oposiciones binarias tradicionales como la de mente-cuerpo o interior-exterior. Desde entonces el cuerpo «no representa la cárcel de un interior, sino que el interior no es más que un efecto semiótico» (Azaovagh de la Rosa, 2010) de un cuerpo configurado donde se yuxtaponen lo físico, lo simbólico y lo sociológico, con mayor preponderancia en el punto de vista social. Esa es una de las causas de por qué históricamente se han identificado los cuerpos femeninos como objetos de placer invocadores del éxito social masculino y de sublimación del poder al profundizar y reflejar el narcisismo falocrático de los hombres. La idea de que las mujeres asumen una corporalidad vivida, atravesada por múltiples significados culturales, espirituales, sociales, transita desde Virginia Woolf y Simone de Beauvoir hasta las teorías feministas de la segunda mitad del siglo XX, como las del feminismo de la diferencia en Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva.

A partir de los años sesenta una de las corrientes del feminismo francés teorizó la especificidad irreductible de la escritura femenina situando la relación cuerpo-escritura en el centro del análisis. Hélène Cixous, una de las representantes más conocidas de esta tendencia, simboliza la escritura del cuerpo con la metáfora de la tinta blanca: «Sostengo sin equívocos que existen escrituras distintivas [...] la primera música, la de la primera voz de amor que cada mujer guarda celosamente viva. La mujer no se encuentra nunca alejada de la madre (la que no considero como rol...). Siempre queda en ella algo de la buena leche materna. La mujer escribe con la tinta blanca» (Macaya, 1992: 6). Incluso afirma que la mujer materializa carnalmente lo que piensa, lo hace significar con su cuerpo, inscribe lo que habla (Ibídem).

Uno de los grandes aportes de la línea teórica principal que marca el feminismo de la diferencia — más allá del enfoque esencialista que le objeta Lucía Guerra al considerarlo alejado de la praxis política como sustento ideológico y social—, toma los aportes de Jacques Lacan y Jacques Derrida en torno a importantes cuestiones sobre las teorías de la suplementariedad⁶⁴ y la del sujeto.⁶⁵ Independientemente

⁶⁴ «La suplementariedad en relación con la interpretación textual supone que lo que se ha dejado a un lado por parte de quienes han interpretado un texto, puede ser aún más importante que todo lo demás, precisamente por las razones que mediaron para marginarlo» (Macaya, 1992: 6).

de sus aciertos y desaciertos la línea teórica principal del feminismo de la diferencia logra resolver para los estudios culturales contemporáneos las problemáticas generadas en torno a los comportamientos discursivos, la escritura del cuerpo y la proyección de la diferencia sexual. Ello significa asumir que no existe un cuerpo sin trascendencia, ni tampoco hay femenino sin cuerpo. Al relacionar cuerpo y feminidad con la posibilidad de trascender desde la escritura, es posible la conquista de un imaginario simbólico para la mujer.

En el presente estudio se asumieron estos fundamentos teóricos, porque, tal como se afirma, escribir sobre la feminidad es escribir sobre la sexualidad, sobre los múltiples significados que han sido inscritos en estructuras articulantes de identidad, desde el cuerpo que le soporta y le constituye. No puede olvidarse que «toda escritura es una especie de enfrentamiento en el que está en juego *el lugar de enunciación* que le ha sido escamoteado a la mujer», como definió la colombiana María Clemencia Sánchez (Sánchez, 2010). Y es que la mujer que se escribe ha instalado su propio lugar de enunciación, con lo que rechaza los significados y representaciones en torno a ella construidos por la tradición y el orden hegemónico. «Escribirse desde el propio lugar de enunciación supone así un salir, una fuga, un desplazamiento. [...] El texto que surge de una mujer que se escribe [...] ha de leerse en toda la complejidad de su nuevo sistema simbólico y en la contingencia y la diáspora que su cuerpo experimenta al entrar en la oscuridad de esa zona que es su escritura» (Sánchez, 2010).

En la muestra /cuerpo/ aparece como una isotopía parcial de /resistencia/; e incide en la formación y actividad del campo isotópico VIDA, formado por la proyección en el discurso de las pulsiones síquicas relacionadas con la vida. Tanto la isotopía como el campo inciden y determinan la formación discursiva ESCRITURA DEL CUERPO.

Tal formación discursiva está conformada por isotopías y campos isotópicos relacionados con representaciones y evaluaciones sobre el cuerpo femenino, para subvertir las relaciones de poder creadas por el orden hegemónico del patriarcado y construir identidades alejadas de la tradición.

⁶⁵ Para constituirse como sujeto el ser humano recorre un proceso en virtud del orden significativo del lenguaje. Dos son los niveles en que se realiza tal proceso: «el de lo semiótico (imaginario) y el de lo simbólico [...] Lo simbólico constituye el sistema de comunicación verbal, fundamentalmente lógico y positivo. Lo semiótico por su parte conduce a la etapa de energía erótica (instintiva) pre-lingüística, y pre-epílica, en el cual el niño está atado al cuerpo de la madre, sin que ese cuerpo sea aún el Otro» (Ibidem: 9).

La escritura del cuerpo constituye una estrategia (des)legitimadora; y el espacio textual y translingüístico donde significados y representaciones resisten, cancelan, des y legitiman relaciones de poder basadas en modelos hegemónicos, homogéneos, respecto de la identidad, centralmente promovidos por el orden dominante, a la vez que propician la construcción de nuevas identidades.

Esta formación discursiva se cohesionan a partir de la isotopía /cuerpo/ —parcial respecto de /resistencia/—. Los múltiples significados de este se unen a los de vida, a partir de semas y sememas connotativos que forjan una identificación. Su interrelación provoca que se forme el campo isotópico VIDA. Y el acto de unirlos de forma recurrente en el discurso poético constituye un comportamiento estratégico (des)legitimador que posibilita deconstruir modelos o normas bajo las cuales subyacen estigmas, estereotipos, paradigmas o dualidades maniqueas que manipulan, presionan o construyen elementos, hechos o cualidades identitarias femeninas.⁶⁶

2.4.1 Campo isotópico VIDA. La proyección de sus isotopías

En la muestra la isosemia /vida/ se produce gracias a la iteratividad de semas y sememas asociados con los significados sobre la vida y el cuerpo, soporte material de la misma. Ambos se entretajan en el discurso a partir de los siguientes recursos, cuyo empleo incide en la legitimación de nuevas identidades y en un tratamiento del cuerpo con representaciones de carácter problematizado:

1. Escribir el cuerpo a partir del tejido, el bordado, la urdimbre de una madeja o el orden de un lienzo, de un tapiz.
2. Proyección del erotismo desde lo sexual: deconstrucción de signos falogocéntricos de lo femenino para repostular la sexualidad y la maternidad como inscripciones alternativas y/o marginales; y proyección de la desnudez.

⁶⁶ Para abordar la proyección de la escritura del cuerpo en la muestra, el presente estudio realizó un recorrido por la crítica psicoanalítica que tuvo sus fundamentos primigenios en los conceptos y líneas teóricas desarrolladas por Sigmund Freud; aun cuando algunas teóricas feministas hayan criticado a fondo las teorías e hipótesis de Freud en las que se considera a las mujeres como entes pasivos, con envidia del pene y moralmente menos conscientes que los hombres; y otras lo hayan consultado en pos de una defensa feminista que propone los orígenes de este prejuicio en el desarrollo inicial —sexual y familiar— de la especie humana (Respecto de la primera tendencia consúltese Mollet, Kate: *Sexual politics*, Londres, 1971; en la segunda, a Mitchell, Juliet: *Psicoanálisis and feminism*, Harmondsworth, 1975).

2.4.1.1 Iosemia /vida/ y la escritura del cuerpo a partir del tejido, el bordado, la urdimbre de una madeja o el orden de un lienzo, de un tapiz

La ideología patriarcal ha construido sus discursos y saberes sobre la base de verdades abstractas, oposiciones binarias, divisiones absolutas y esencialismos fijos, estáticos, inamovibles.

Dentro de las teorías lacanianas el orden simbólico es el orden patriarcal sexual y social de la moderna sociedad clasista, estructurada en torno al falo como «significante trascendental», dominado por la Ley encarnada en el Padre (Lacan, 1966: 68). En ese orden los sujetos establecen relaciones con el entorno y los demás. Tales relaciones están mediadas por el inconsciente; o sea, el «movimiento continuo y la actividad de los significantes, cuyos significados a veces nos resultan inaccesibles porque están *reprimidos*» (Lacan, 1966: 66).⁶⁷ Para Jacques Lacan es un efecto particular del lenguaje, un proceso de deseo puesto en movimiento por la deferencia (Ibídem).

En este proceso «ordenado» donde el lenguaje constituye la imagen del inconsciente —como esa red que rodea los sujetos, interviene en sus prácticas y media las relaciones sociales— los cuerpos, también socializados, invocan imágenes de esos sujetos y son capaces de someterlos, controlarlos, transformarlos y de construir sus identidades. De ahí que la escritura del cuerpo consista en una formación discursiva en la que se implican imágenes del inconsciente y la orientación del deseo a partir de acciones como el tejido, el bordado, la urdimbre de una madeja o el orden de un lienzo, de un tapiz, capaces de estructurar no solo la materia del objeto deseado, sino también las identidades de las sujetos que les dan lugar. Los objetos, acciones o incidencias sobre ellos —especialmente aquellas que proponen el caos, la dispersión de los elementos— deconstruyen, anulan el orden desde la instauración de los deseos, sobre todo inconscientes.

En algunos textos como el conjunto «Las telas del corazón», de Isaily Pérez, se entremezclan los deseos y el discurso en el tejido para cubrir, ocultar, los elementos identitarios que representan los cuerpos y develar las respuestas:

I
he escrito a la que cose palabras deslumbrantes

⁶⁷ Más adelante se reseña que por esta razón Lacan habla del inconsciente como ese «deslizamiento de lo significado para colocarse debajo del significante», como «un constante apagamiento y evaporación del significado» (Lacan, 1966: 68).

y me ha trocado en hebras

II

le envió a la que cose

deslumbrantes palabras sobre papel de hebra

ha tejido una seda que se ha volado al bosque

III

la tela del deseo entrecielo del bosque

a la que cose obsequio

ella borda el vestido que recubre la almendra

IV

le he enviado a la dama de la almendra

las púrpuras retales

los remiendos de afrecho que irán al corazón...

y nada me ha devuelto (*La vida en otra parte*, 2009: 19-22)

Desde las primeras líneas se muestran dos actos que implican la conversión de los cuerpos: escribir y transformar al otro: «he escrito a la que cose palabras deslumbrantes/ y me ha trocado en hebras». La respuesta a un discurso se convierte en un acto de metamorfosis, pues la contestación de la otra es «articularla» en el orden que la identifica: el tejido (hebras). Después se produce otro contrapunteo — donde al parecer se ausenta la palabra— soportado en «papel de hebra», con la textura del anterior; y se produce una respuesta que sobrepasa a la primera: «ha tejido una seda que se ha volado al bosque». El construir un tejido superior en calidad, tamaño, belleza y resistencia para volarse al bosque, representa un acto de autorización, una afirmación del deseo que más tarde es proyectado sobre el discurso del tercer grupo de versos: «la tela del deseo entrecielo del bosque/ a la que cose obsequio/ ella borda el vestido que recubre la almendra». En este momento se han entretejido no solo la identidad de el/la sujeto,⁶⁸ sino los deseos de cubrir el fruto: almendra (cuerpo). El proceso ha sufrido varios momentos: del trocar inicial en hebras, al tejido de la seda, al bordado de la prenda típicamente femenina que recubrirá la parte deseada. Aquí el/la sujeto deseante envía y obsequia; la otra recibe, teje y borda. Ambas intercambian deseos, espíritus, subjetividades hasta la declaración final donde el envío solícito se ha realizado como ofrenda seductora, de conquista (púrpuras retales, remiendos de afrecho que irán al corazón), sin recibir devolución alguna.

⁶⁸ No se advierte especificidad explícita del sexo de la sujeto lírico.

Este movimiento o proceso que abarca desde el texto I hasta el IV está construido desde el deseo y, tal como asegura la teoría lacaniana, todo deseo nace de una carencia que continuamente se esfuerza por satisfacerse (Lacan, 1966: 69). El lenguaje funciona sobre la base de esta carencia que se subjetiviza también como pérdida, pues, las palabras solo tienen significados debido a la exclusión, ausencia o pérdida de otros. En el poema «Las telas del corazón» para entrar en el discurso la/el sujeto debe hacerse lenguaje y para eso deberá ser «entretejida» por la otra desde las hebras, los hilos que le dan sentido, razón de ser. Tejido y discurso invocan el deseo; y entre los tres transforman la identidad del/de la sujeto lírico y de la receptora/dadora implicada.

Lo interesante del conjunto no es el final, sino el proceso que va articulando el juego de dar y recibir entre dos sujetos deseantes. Este proceso se efectúa a través del tejido; y no por azar el bordado asegura la prenda que recubrirá el cuerpo. Por tanto, la isosemia /tejido/ es la que va articulando en el discurso las relaciones de los objetos, las acciones —especialmente aquellas como el tejido, las telas, el bordado, que proponen el caos, la dispersión de los elementos para instaurar otro orden alternativo que funciona según las representaciones y formas que les dan lugar—, con el deseo de los/las sujetos que intervienen en la ficcionalización del texto.

El cuerpo está «entretejido», en el discurso y en la textura de los objetos, con los deseos inconscientes y conscientes, con las pulsiones sexuales, con las pulsiones de vida capaces de estructurar las identidades de las/los sujetos. Tanto las pulsiones como las acciones y el discurso deconstruyen, anulan el orden desde la instauración y autorización de los deseos, conscientes o inconscientes; e inscriben en los cuerpos nuevas formas para obtener poder e identidad.

2.4.1.2 Isosemia /vida/ y la proyección del erotismo femenino desde lo sexual

La sexualidad está inscrita en el entramado social; por eso implica una construcción. Ello genera entonces que los deseos y pulsiones sexuales no le pertenezcan a cada individuo en particular, sino que son organizados o preestablecidos por la sociedad en un proceso —casi siempre violento— de represión por inculcación, imitación, transmisión, educación, coerción. En este tipo de relaciones los seres humanos aprenden a emplear sus cuerpos no solo como imágenes de sí, sino como instrumentos de goce, de intercambio y diálogo —ya sean negativos o positivos, pasivos o contestantes, etc.— con el Otro.

Según Michel Foucault desde hace más de dos siglos Occidente ha construido una relación entre poder, verdad y placer (la *scientia sexualis*) donde lo verdaderamente importante es el deseo y no el placer; donde el goce sexual está relacionado con la enunciación de la verdad, con esa verdad real y simbólica ordenada desde los dispositivos que van forjando sujetos estructurados. Para liberarse de esa sexualidad autorizada a través de un erotismo disciplinario sería necesaria una multiplicación de los placeres: «Hay que inventar con el cuerpo, con sus elementos, sus superficies, sus volúmenes, sus espesores, un erotismo no disciplinario: el del cuerpo en estado volátil y difuso, con sus encuentros al azar y sus placeres sin cálculo» (Foucault, 1975: 1690).

La propuesta sería identificar la sexualidad no desde lo genital o coital, sino a partir de la búsqueda del placer en el conjunto del cuerpo, entendido como una geografía del placer según Luce Irigaray.⁶⁹ Se trata de una desvalorización del acto sexual en pos de una erotización generalizada, que en el discurso poético trae como consecuencia la proyección de las pulsiones sexuales en función de ampliar el erotismo como fuente de placer físico y espiritual.

Las pulsiones sexuales se definen en la teoría freudiana como parte de las pulsiones de vida.⁷⁰ De ahí que el erotismo sea identificado en la teoría freudiana —también en el presente estudio— como la energía libidinal que impulsa, objetiva y subjetiviza la sexualidad.

En la muestra el erotismo sobre el cuerpo femenino y su sexualidad permite la proyección de pulsiones de vida y la construcción de la escritura del cuerpo como formación discursiva de la resistencia. Se articula en el discurso para subvertir identidades tradicionales y proponer otras nuevas, a partir de la deconstrucción de signos falogocéntricos de lo femenino para repostular la sexualidad y la maternidad como decisiones alternativas o preteridas del ser mujer; y la proyección de la desnudez.

A la hora de analizar la impronta de la ideología patriarcal es importante reconocer cómo se reconstruyen los signos instaurados y autorizados por esta en cuanto al cuerpo, la sexualidad y la

⁶⁹ Según Luce Irigaray el conjunto del cuerpo comprende una geografía del placer donde «las zonas erógenas de la mujer no son el clítoris o la vagina, sino el clítoris y la vagina, y los labios, y la vulva, y el cuello uterino, y la matriz, y los senos... lo que hubiera podido, hubiera debido, sorprender es la *pluralidad de las zonas erógenas genitales* [...] en la sexualidad femenina» (Irigaray, 1977: 60).

⁷⁰ De hecho Freud emplea el término griego Eros para designar al conjunto de las pulsiones de vida opuestas a las pulsiones de muerte (Tánatos).

maternidad. Ello implica una revalorización de la sexualidad y la maternidad, no como roles, esquemas o comportamientos identificativos de lo femenino, sino como decisión alternativa o preterida del ser mujer.

La teórica Nancy Chodorow en su *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* afirma que la madre es considerada la socializadora primaria en el proceso de formación de la especie humana, ya que la relación madre-niño es crucial para el futuro desarrollo psicológico de los hijos. Para Chodorow «la maternidad no es vista como una práctica biológica sino como un mecanismo que ocurre a través de los procesos psicológicos estructuralmente inducidos desde lo social» (1978: 7). Se convierte en una institución política encargada de que todas las mujeres deban permanecer bajo el control masculino; en un proceso descrito por Chodorow de la siguiente forma:

Las mujeres y las madres producen a las hijas con las capacidades y el deseo de ser madres. Estas capacidades y necesidades se construyen en y crecen fuera de la relación madre-hija. En contraposición, las mujeres-madres (y hombres como las no-madres) producen hijos a los cuales se les reducen y reprimen capacidades y necesidades sistemáticamente. Esto prepara más tarde a los hombres para su papel menos afectivo en familia y para la participación primaria en el mundo extrafamiliar e impersonal del trabajo y la vida pública. La división sexual y familiar en que las mujeres llegan a ser madres y están más envueltas que los hombres en relaciones interpersonales, afectivas, produce en las hijas e hijos una división de capacidades psicológicas que los llevan a reproducir esta división sexual y familiar de labor (Ibídem).

Como señalara Adrienne Rich, bajo la institución política que constituye la maternidad, «todas las mujeres se ven principalmente como madres; se espera que todas las madres experimenten sin ambivalencias la maternidad de acuerdo con los valores patriarcales; y la mujer que no es madre es vista como anticonvencional» (Rich, 1986: 197).

A la luz de estas premisas, autoras como Kaja Silvermann, Piossek Prebish y Julia Kristeva han propuesto deconstruir la maternidad como postura opresiva o inscripción obligatoria, identificativa, en el cuerpo y la existencia de las mujeres. Julia Kristeva propone una teoría sobre la adquisición del

lenguaje donde «lo semiótico» socava el orden simbólico, falogocéntrico, dominado por la Ley del Padre.⁷¹

Cuando en la sociedad las relaciones de poder median las realidades síquicas, culturales, etc., también en los textos las sujetos dinamizan estas relaciones, apuntándolas, incluso, en dirección a sus deseos. El deseo de estudiar, de inscribir en el cuerpo su relación con el hijo, con la vida, desde el útero por ejemplo, hace visible en algunos textos la proyección de la isosemia /vida/ asociada al intercambio erótico de la sexualidad femenina consigo y con el proceso gestacional: «En la noche profunda del útero me hundo,/ mis ojos se inician en el oscuro arte de mirar las arterias,/ la sangre que corre presurosa/ como las aguas del estigia./ Adentro todo es génesis,/ golpeando suavemente,/ el arca es mi cuerpo./ Y allí, entre lo áspero y lo blando,/ en el silencio más profundo/ la vida comienza. (Liudmila Quincoses Clavelo, *El libro de la espera*, 2009: 28)

En el texto anterior, como en otros de este poemario, la escritura del cuerpo referencia la génesis del hijo; busca concretar el discurso de una sujeto deseante en relación con el hijo-otro que se va forjando en su interior. En otro poema de ese conjunto la autocontemplación delante del espejo provoca la introspección y la escritura del cuerpo en relación con el feto: «Frente al espejo/ me levanto la blusa y palpo mi vientre,/ la piel antes tersa se ha contraído./ Mi vientre crece/ y es tan extraño saber que hay otro corazón/ despierto en la noche del útero (: 30).

En dirección contraria, más bien identificando el quebrantar las normas con la desautorización de la maternidad, en el poema «Fábula (ironía representada en época de brujas)», de Masiel Mateos, se denuncia el falso paradigma sobre la desnaturalización de aquella capaz de mutilar sus hijos: «Llevaron a la madre/ ante el magistrado./ La serenidad era su marcha./ La acusación de hereje/ no aturdió su faz./ ¿De qué la acusan,/ ustedes que arrojan frutas podridas y mesan/ sus cabellos?/ —Le cortó la lengua a su hijo de seis años./ —¡Denle muerte, denle muerte!/ —gritaban las bocas, los golpes en la jaula./ Su defensa quedó de epitafio:/ Es mejor, señor juez,/ que no alcance a mentir/ ni aülle los odios,/ y que no dé a su alma/ *infecundas vocales*» (*Las botellas traen mensajes a la costa*, 2010: 43)

⁷¹ Este criterio aparece en su tesis doctoral publicada bajo el título *La révolution du langage* (1974). Uno de sus presupuestos fundamentales indica que los procesos primarios pre-edípicos constituyen impulsos básicos principalmente anales y orales vinculados con la semiótica (1974: 28); lo que trae como consecuencia que el sujeto no sea estable ni fijo.

En este texto la madre ha sido condenada por el Otro, representado en «las bocas, los golpes en la jaula», tras haber mutilado el cuerpo de su hijo. La madre trunca la posibilidad de hablar en el hijo y así queda anulado el lenguaje como primer síntoma e instrumento de poder y dominación. Al cortar la lengua se aniquila el orden simbólico transmitido de generación en generación que prepara a cada individuo para una ausencia del Otro representada a través de los odios y las vocales imposibilitadas de fecundar ideas, modos, comportamientos, esquemas.

Este ejemplo evidencia que la maternidad se concreta mediante inculcación y transmisión, pues como afirmó la psicoanalista Bibiana Degli Esposti en su libro *El enigma de lo femenino*: «las estirpes se repiten en su circuito, lo hacen incorporando las nuevas costumbres y ocupaciones pero esa incorporación no prevé que haya un cambio estructural en lo que serán sus obligaciones respecto de la crianza de los hijos y la transmisión de ideología» (1998: 53).

Los significados de estos signos han sido resultados de la historia y la cultura. No solo van hacia las dimensiones corporal, sexuada y maternal de las sujetos, sino que tras ellos se escudan y se muestran relaciones de poder con las versiones de la realidad en cada uno de nosotros: más allá de la manera en que se construyen las imágenes de las mujeres, el poder se articula de manera análoga a las relaciones de género (Araújo, 1997: 11).

Para las madres y demás participantes de las ficciones textuales de la muestra, los hijos señalan un lugar donde «se ceba la moral», donde se renuncia a ser sujeto deseante y a proyectar de forma espontánea las pulsiones de vida sobre el cuerpo; ya que este no es un lugar cualquiera, sino aquel privilegiado donde confluyen naturaleza y cultura. Aun cuando la poesía sigue representando la dualidad madre-mujer como parte de la naturaleza tradicional identitaria femenina, en la muestra sobresalen textos donde se han sepultado los roles y se han autorizado nuevas formas de ser mujer desde la maternidad. En estos casos el cuerpo se escribe desde el deseo, para desde él separar la mujer de la madre, anular roles, volver la escritura denunciante y hacer que las pulsiones de vida respondan a una sexualidad y maternidad diferentes que, si bien han estado preteridas por siglos de la tradición, hoy se convierten en alternativas de resistencia ante la construcción de la identidad.

También en la muestra el erotismo femenino se direcciona hacia la proyección de la isosemia /vida/ relacionada con la desnudez.

Según Pierre Bourdieu, en *La dominación masculina*, los cuerpos masculino y femenino, y en especial los órganos sexuales que al condensar la diferencia entre los sexos están predispuestos a simbolizarla, son percibidos y contruidos según los esquemas prácticos del habitus y de este modo en apoyos simbólicos privilegiados de aquellos significados y valores en concordancia con los principios de la visión falocéntrica del mundo (2003: 12). Para motivar la resistencia se proyectan pulsiones de vida articulando estructuras contestantes para que la desnudez deje de considerarse un acto íntimo para tornarse público y obsceno, y ataque la pudibundez y la doble moral de los otros. Traicionar el habitus tradicional y sus apoyos simbólicos contesta la construcción identitaria tradicional, pues «ya no es la tradicional obscenidad lo que está oculto, reprimido, prohibido, o es oscuro; por el contrario, es la obscenidad de lo visible, de lo demasiado visible, de lo más visible que lo visible. Es la obscenidad lo que ya no tiene ningún secreto, de lo que se disuelve por completo en información y comunicación» (Baudrillard, 1988: 187).

En algunos textos de la muestra la desnudez se proyecta como un estado relacionado con la gloria; en otros, con la liberación emotiva del verdadero yo. En «Después de la contienda», de Iliana Águila Castillo, la sujeto confirma una transfiguración, un cambio de forma con un guiño intertextual a la transfiguración gloriosa de Cristo en el monte Tabor: «El tiempo divide la espesura de mis ojos/ que pretenden regresar./ Solo un hombre queda vivo en la contienda/ su olor se convierte en mi obsesión./ Desnuda transfiguro/ cuando se anuncia el trote de un centauro» (*Concluso para sentencia*, 2009: 36). Y en «1900: los días del cinematógrafo», de Isaily Pérez, se identifica el hallarse desnudas con la gloria, el placer desde el pasado: «... Ambas sabemos que vamos mañana a despertar gloriosas:/ desnuda Ella/ y yo fumando a su lado mis eternos cigarros verdes/ en un daguerrotipo de 1900» (*Una tela sobre el bosque*, 2007: 22) (Poema completo en anexo 11).

La proyección de la desnudez en la muestra se hace visible por medio de la isotopía /desnuda/. Uno de los significados en que esta se muestra más recurrente es el que la traduce como liberación del yo verdadero. En el poema «Mujer desnuda frente al espejo», de Bárbara Yera, solo se explicita la desnudez en el título; sin embargo todo el texto es un camino de búsqueda del verdadero yo que va buscando una liberación gradual. La sujeto busca su verdadera identidad desde su sexualidad, marcada por las inculcaciones a lo largo de la vida: «Yo debí nacer una noche de invierno de 1910/ en una casa

de olor a incienso y sin ventanas/ con una vieja cartomántica a mi lado/ que trazaba en su única baraja/
mi sexo infantil [...] Ser un susurro hurraño impenetrable/ una niña rubia dormida en un bosque/ con un
ejército de danzantes a su lado/ cubriendo el traje de doncella;/ entonces no seré yo sino la otra /la que
espera en los parques/ y vuelve al bosque para seguir siendo un niño» (*Libro de las decapitaciones*,
2001: 33) (Poema completo en anexo 27).

Como se afirmó con anterioridad las pulsiones de vida consisten en impulsos bajo el principio de la
ligazón, la relación o la obtención de placer. A nivel discursivo estas se proyectan por iteratividad de
semas y sememas asociados con significados sobre la vida y su soporte material, el cuerpo. La vida se
entreteje en el discurso desde una escritura del cuerpo con carácter problematizado y el empleo de
recursos para reconstruir la identidad a partir del tejido, el bordado, la urdimbre de una madeja o el
orden de un lienzo, de un tapiz; y la proyección del erotismo desde lo sexual.

La escritura del cuerpo, así como los discursos del poder, del deseo y de la denuncia constituyen
formaciones discursivas del discurso de resistencia, a partir de isotopías cuya iteratividad proviene de
significados y evaluaciones sociales respecto de la identidad. En sentido general a partir de la
proyección de la polisotopía /resistencia/ y sus parciales, autoras y sujetos lírico deslegitiman la
ideología patriarcal y sus relaciones de poder, para legitimar evaluaciones sociales de género y
redefinir la identidad femenina como resultado de las experiencias de la mujer y no de construcciones
socioculturales históricas. Por ello es posible afirmar que las formaciones del discurso de resistencia
constituyen estrategias de legitimación de identidad frente al orden de la tradición patriarcal heredada
de Occidente.

3. Discurso de resistencia. Su implicación en la organización científica de la muestra

Como ya se dijo, el discurso de resistencia no solo posibilita el análisis textual, sino también la
organización científica de producciones literarias, según sus características y las formaciones
discursivas en que se divide.

Uno de los resultados parciales de esta investigación es la presentación de un proyecto para una
antología temática, en la cual se compilan los textos poéticos de la muestra. Tal como se propone a
continuación:

Antología temática

Corpus: Textos poéticos éditos de autoras cubanas de la zona central de Cuba

Temática: Discurso de resistencia de género y sus relaciones con el poder, la denuncia, el deseo y el cuerpo.

Título de la antología: *Réplicas y contrarréplicas: resistencias femeninas en la lírica al centro de la Isla*

Cantidad de textos a publicar: 60

Cantidad de autoras: 20

Selección y prólogo: M.Sc. Yanetsy Pino Reina

Para llegar a este número bastante reducido de la cifra inicial (60 de 260) de textos se tuvieron en cuenta los siguientes criterios:

1. Textos provenientes de libros publicados entre 1996 y 2010.
2. Textos que, además de abordar representaciones de lo femenino, de lo que históricamente ha sido asociado con lo femenino, o de problemáticas asociadas con relaciones de poder instauradas por el orden hegemónico de la ideología androcéntrica del patriarcado, muestren de forma más específica proyecciones de isotopías sobre la resistencia, el poder, el deseo, la denuncia y el cuerpo.

Como se explicó anteriormente se atendió a la calidad literaria de los textos, siempre que no influyera en las implicaciones de los mismos para el estudio del discurso de resistencia de género.

El paso más importante para esta compilación fue la selección de los textos, teniendo en cuenta que se trata de una antología poética especializada en la proyección de resistencia. Por ello los textos fueron los que dieron paso a la elección de la cifra final de las autoras. De un grupo de 62 autoras estudiadas al inicio que hayan nacido y residido en las provincias centrales, con variedad intergeneracional y de credos estéticos, se seleccionaron 20, determinadas por la cada vez mayor pertinencia de sus textos en relación con la resistencia, el poder, la denuncia, el deseo y el cuerpo.

Estructura:

1. Presentación y prólogo, a cargo de M.Sc. Yanetsy Pino Reina. Explicación del discurso de resistencia y cómo se presenta en la compilación realizada.
2. Organización de los textos

2.1 Parte I: **Réplicas de poder**

- «Casi discurso, monólogo, mala imitación, exaltación y juego a una tal Sor Juana que conozco», de Sonia Díaz Corrales
«Abuela Saturnina», de Ada Elba Pérez
«Con los ojos de María Betania», de Bertha Caluff
«Bajo el poderío del miriñaque», de Isaily Pérez
«Habló la de Magdala», de Maylén Domínguez Mondeja
«Mudable» y «El sueño del esposo», de Iliana Pérez Raimundo
«LA CAMISA EMIGRÓ», de Masiel Mateos
«Confesión al silencio», de Vivian Dulce Vila
«El escriba en la montaña», de Leidy Vidal

2.2 Parte II: **Réplicas y contrarréplicas: denuncias interminables**

- «IV» y «Roma», de Anisley Miraz
«Escribir un diario», de Yanisbel Rodríguez Albelo
«Identidad», de Ada Elba Pérez
«Oración por la casa», de Liudmila Quincoses Clavelo
«Después de las sirenas», «Presentación del ancla» y «Reminiscencia de proas», de Ireliá Pérez Morales
«MARÍA MAGDALENA NO ENLOQUEZCAS CLAMANDO», «ESTOY ACOSTADA SOBRE UN TAPIZ» y «EL MOMENTO», de Clara Lecuona Varela
«Transparencia», de Iliana Águila Castillo
«¿ESCUCHAS, NADJA, CÓMO BRAMA EN LA ESPESURA EL OLIFANTE?», de Isaily Pérez
«Escrito en el regreso», de Maylén Domínguez Mondeja
«Sutilezas femeninas», de Iliana Pérez Raimundo
«Fragmentos de la efigie» y «La llama azul», de Irina Ojeda Becerra
«Torpemente mi reflejo» y «ESTA CIUDAD TIENE UN NOMBRE EN TODAS LAS PAREDES», de Lisy García
«En la noria de la misma obsesión», «Textos gastados» y «Palabras de una poeta menor de la antología», de Ileana Álvarez

«Las hilanderas», «(dedos)», «(Lilith)», «EL POETA EL POEMA/ DICEN», «(Bobby McFerrin)», «Identidad» y «Auto de fe», de Carmen Hernández Peña
«Debajo de la vestidura», «La herencia de Miss Keaton», de Masiel Mateos

2.3 Parte III: **El deseo replicante**

«De nuevo la mujer de Lot», de Sonia Díaz Corrales
«Stevie Nicks ya no canta» y «En mi año veintisiete rumbo el cielo», de Yanisbel Rodríguez Albelo
«Hubiese querido», de Bertha Caluff
«Acto de fe» y «Peces de otoño», de Bárbara Yera
«Un paisaje parecido a la muerte», «1900: los días del cinematógrafo» y «Las telas del corazón», de Isaily Pérez
«LAS SOMBRAS PESAN SOBRE ESTA PIEDRA» y «Testimonio de Marie ante la ordenanza», de Masiel Mateos
«Elogio a la luz», de Vivian Dulce Vila
«Calculemos que es cierto», de Leidy Vidal

2.4 Parte IV: **Esos cuerpos que resisten...**

«EN LA NOCHE PROFUNDA DEL ÚTERO ME HUNDO», «MIS SENOS COMO PUÑALES» y «FRENTE AL ESPEJO», de Liudmila Quincoses Clavelo
«Después de la contienda», de Iliana Águila Castillo
«Mujer desnuda frente al espejo», de Bárbara Yera
«Fábula (ironía representada en época de brujas)», de Masiel Mateos

3. Algunos ensayos y reseñas críticas sobre estos textos y sobre la poética de algunas de sus autoras, escritos por la investigadora y publicados a lo largo de estos quince años de forma dispersa en varias publicaciones periódicas cubanas. Ello propiciará un mejor acercamiento de la crítica especializada tanto a los textos como al conjunto de obras de sus autoras.

El discurso de resistencia, como ha quedado demostrado, es una constante en los textos de la muestra; sin embargo no puede verse solo como un concepto que implica el análisis textual. Al participar también en la organización científica de una producción literaria determinada, la crítica

literaria feminista tiene un instrumento necesario e importante que contribuirá a darle solución a la necesidad de estudios diferenciados que exploren la capacidad expresiva y las condiciones de emisión de la escritura de las poetisas cubanas. En este sentido también constituye un paso de avance para continuar desarrollando la teoría, la historia y la crítica literarias cubanas, a partir de conceptos o procedimientos de análisis propios, ajustados a las peculiaridades de los discursos autorales cubanos y sus respectivos contextos de emisión y recepción.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Luego de haber desarrollado un intenso proceso de investigación es posible formular las siguientes tesis conclusivas:

1. Partiendo de la necesidad de estudios diferenciados que exploren la capacidad expresiva y las condiciones de emisión de la escritura de las poetas cubanas, y de continuar desarrollando la crítica literaria feminista cubana a partir de conceptos o procedimientos de análisis propios, ajustados a las peculiaridades de los discursos autorales cubanos y sus respectivos contextos de emisión y recepción, este resultado presenta el DISCURSO DE RESISTENCIA como un procedimiento de análisis textual que, al posibilitar no solo la descripción y explicación de problemáticas relacionadas con la identidad femenina y las relaciones de poder respecto de la cultura patriarcal heredada de Occidente y organizar producciones literarias de acuerdo con sus fundamentos y derivaciones, incide de manera favorable en el proceso necesario para dar respuesta a tales necesidades. Sin ser un procedimiento único o multifuncional, parte de un nuevo concepto, derivado de algunas teorías y recursos provenientes de la crítica, la teoría y la historia literarias, de la semántica, de los estudios feministas, de la antropología y de la sociología en sentido general. Su análisis en la muestra textual constituye un estudio que diferenciadamente explora varios discursos autorales femeninos de la zona central en tránsito del siglo XX al XXI, a partir de formaciones discursivas determinadas mediante el examen minucioso de isotopías y campos que relacionan la resistencia con el poder, la denuncia, el deseo y el cuerpo.

2. El resultado de la teorización descrita en el capítulo 1 revela que el discurso de resistencia es *ese discurso literario que abarca un conjunto de formaciones discursivas cuyas isotopías se relacionan con significados, evaluaciones sociales y saberes acumulados que permiten construir otras identidades de género y subvertir las relaciones de poder de la tradición patriarcal*.

Este tipo de discurso es posible gracias a la existencia de una recurrencia (isotopía) común en los textos del corpus: la resistencia. Como esta última no se presenta siempre de forma única y unívoca, también en la mayoría de los textos aparece asociada, siempre subordinante, al poder, al deseo, al acto de denunciar y al acto de escribir el cuerpo. Por ello se afirma que la isotopía /resistencia/, al relacionarse con el resto, origina derivaciones, subdivisiones que, al presentarse recurrentemente en el discurso, generan formaciones discursivas (discurso del poder, del deseo, de la denuncia y escritura del cuerpo), consideradas eventos que marcan contestaciones —y por ello mismo resistencia—. La contestación o réplica produce resistencia y esta constituye, a su vez, una respuesta implicante de

nuevas impugnaciones. De esa manera la escritura poética se convierte en un ejercicio de oposición contra las identidades de género construidas por la tradición patriarcal heredada de Occidente, y de construcción a favor de otras, por lo general preteridas por la misma.

3. El análisis textual del discurso de resistencia se realiza a partir del estudio de isotopías y campos, específicamente examinando las correlaciones, contigüidades, oposiciones de sus semas y sememas connotativos y pragmáticos. Su empleo tiene implicaciones ideológicas porque permiten deconstruir, desde el discurso, representaciones relacionadas con la identidad de género establecidas a través de siglos de dominación entre hombres y mujeres, y proponer nuevas versiones de lo femenino sin esquemas, estereotipos e ideas preestablecidas manipuladas por relaciones de poder.

4. Como parte del discurso de resistencia, el **discurso del poder** constituye ese conjunto de recurrencias mediante las cuales se representan también las dos dimensiones simbólicas en que se despliega el poder: el control y la dominación. En este caso se hace referencia al poder que requieren los sujetos femeninos para afirmarse, no para continuar estableciendo la dominación. Sin embargo, al desmontar, desde el discurso, las huellas del control y la dominación del Otro sobre sí, se obtiene poder. Por ello tanto el control como la dominación generan poder. A través de estos, poder y resistencia se convierten en un par dialéctico: en la medida en que se cancelan las estructuras que posibilitan la dominación y el control, se genera la resistencia, se subvierte y a la vez se consiguen nuevas formas del mismo mediante de la escritura.

Tal como se señaló en el capítulo 2, el discurso del poder se convierte entonces en un espacio textual, translingüístico, creado a partir de la reproducción o deconstrucción de representaciones, ideas o experiencias relacionadas con el control y la dominación, ambas dimensiones simbólicas en que se desenvuelve el poder. A partir de este tipo de discurso se deslegitiman relaciones de poder patriarcal; se consiguen nuevas formas de obtención del mismo a partir del ejercicio poético; y se van conformando nuevas formas de asumir identidades femeninas alejadas de la cultura tradicional heredada de Occidente.

5. Como parte también del discurso de resistencia, el **discurso del deseo** se forma a partir de las proyecciones recurrentes del deseo, deslindadas en varias especificidades y significados. Al enunciar, explícita o implícitamente, las representaciones y significaciones del deseo femenino en la escritura poética, se resisten y contestan múltiples experiencias, ideas, cualidades identitarias que han sido modeladas por la tradición patriarcal. En los textos analizados el deseo se despliega y posee varios

significados e identificaciones: deseo como futuridad; como invitación; deseo de reconstruir el yo; deseo como posesión o carencia; incitación; negación y totalidad; deseo que contraviene las regulaciones del orden patriarcal; y el deseo que se obtiene mediante el erotismo o la posesión lésbica y los universos oníricos. Tales variaciones relacionan deseo y resistencia y su iteratividad motiva que ambos se proyecten en el discurso implicando evaluaciones sociales sobre lo femenino que legitiman nuevas formas de la identidad de género y deconstruyen modos, esquemas mentales, estereotipos y comportamientos preestablecidos por tradición para las mujeres.

Al igual que el discurso del poder, el discurso del deseo se convierte en ese espacio textual, translingüístico, creado a partir de la reproducción o deconstrucción de representaciones, ideas o experiencias asociadas con el deseo femenino. A través del mismo se consigue resistir lo que la tradición patriarcal y sus relaciones de poder han construido en relación con la dualidad deseo-placer y se obtienen nuevas maneras de proyectar deseos, incluyentes en la conformación de otras identidades de género.

6. Como parte del discurso de resistencia, el **discurso de denuncia** se forma a partir de iteratividades y semas connotativos relacionados con la resistencia como acto de contestación. En la muestra la denuncia está implícita o explícita en un 90 por ciento de los textos. Esta se asocia con una variedad de significados y puntos de vista en torno a las construcciones socioculturales históricas sobre la identidad. El discurso de denuncia se advierte en la muestra a través del estudio de las recurrencias de estructuras sintácticas de la negación; de la primera persona del singular; y de la contraposición pretérito/presente para motivar una poética de la nostalgia con visible intencionalidad ideológica. En el nivel semántico la denuncia se proyecta a partir de la isosemia relacionada con la desmitificación de las imágenes femeninas asociadas con la ideología patriarcal. Asimismo se origina también por iteración de las representaciones, estereotipos y paradigmas de la feminidad, de las representaciones arquetípicas de hilanderas, tejedoras, brujas y prostitutas; y por la conformación de la poética de la memoria a través de la nostalgia proyectada con matices autobiográficos, de la recuperación del pretérito mediante la memoria afectiva y de los actos de habla de sujetos discursantes en primera persona. Al predominar en la muestra, estas iteratividades o recurrencias inciden en la conformación de una práctica subversiva más denunciante y provocadora en función de contestar el orden y legitimar identidades verdaderas desde el discurso.

En esta formación también se van desarrollando un contradiscurso de denuncia. Como se definió en el primer capítulo el contradiscurso se relaciona con la denuncia a partir de su naturaleza, al producir verdades casi siempre contrarias, a las autorizadas por el orden. En muchos discursos y saberes emitidos por sujetos en prácticas y roles de dominación como las mujeres, se asumen recursos de contrapoder simbólico que configuran un contradiscurso de denuncia, como son: la reconstrucción de la doxa femenina; la contemplación y mirada ante el espejo; el atentado contra la discriminación por el color de la piel; la libre relación con lo heroico y lo épico; la (des)territorialización de los sujetos con nuevas identidades en relación con los espacios y los objetos; y el agotamiento de la capacidad y el deseo de explorar la pertenencia.

Tanto las recurrencias como los recursos que hacen advertir el contradiscurso de denuncia posibilitan una formación discursiva que, de forma similar a las restantes, constituye un espacio textual, translingüístico, donde sobresalen recurrentemente réplicas, contestaciones, críticas a las normas o regulaciones hegemónicas del orden patriarcal, y ello posibilita que se forjen o autoricen identidades otras, en un ejercicio retroalimentador donde la resistencia es impugnación y también puede ser toma de partido e identificación.

7. Como parte del discurso de resistencia, la **escritura del cuerpo** se genera a partir de las recurrencias que se van proyectando en los textos sobre el cuerpo, la vida y otros elementos asociados como la sexualidad.

Este resultado insiste en escritura del cuerpo y no en discurso, porque en este caso no solo se escribe sobre el cuerpo y sus experiencias, sino desde él. Este se toma como un soporte escritural, un espacio textual, en el que se inscriben sus experiencias pero también sus partes, sus diálogos con el yo y el impacto del Otro, la sociedad y sus relaciones sobre él. Por tanto, en este sentido la escritura del cuerpo no es un simple discurso, sino un acto de posesión sobre sí desde y sobre el cual se escriben identidades, subjetividades y objetividades. Se desarrolla así una escritura con carácter problematizado, en la cual el cuerpo se entreteje discursivamente con la vida y el existir para reconstruir identidades (sexual, cultural, personal) retomando actos históricamente asociados con lo femenino como el tejido, el bordado, la urdimbre de una madeja o el orden de un lienzo, de un tapiz; o empleando recursos censurados por la tradición patriarcal como la proyección del erotismo desde lo sexual.

8. El análisis desarrollado en el capítulo 2 revela que las formaciones discursivas, al relacionar identidad, género y evaluaciones sociales en el discurso poético, tienen implicaciones ideológicas. Sus

semas connotativos provienen de significados interrelacionados con evaluaciones sociales respecto de la identidad de género. Como resultado de tales implicaciones la proyección de isotopías convierte las formaciones discursivas en estrategias de legitimación de otras identidades, distantes de las construidas por el orden hegemónico del patriarcado.

9. El discurso de resistencia permite, además del análisis textual, la organización científica de la producción poética en estudio. Uno de sus resultados parciales es precisamente el proyecto de antología temática descrito en el epígrafe 3 del capítulo II. Ello serviría como punto de partida para investigaciones futuras ya no solo en cuanto al ejercicio organizacional, sino para analizar más homogénea y detenidamente las producciones poéticas de otras regiones buscando explorar sus capacidades expresivas, sus puntos o zonas de contacto, sus condiciones y discursos autorales o de recepción, sin que se impliquen estudios de regularidades locales o regionales que llevarían otras variables e indicadores.

10. Finalmente, si este estudio contribuye a solucionar en parte la situación problemática descrita y a aportarle otras autoras y obras a la historia literaria nacional, fue no solo por estudiar, desde una perspectiva teórica bastante amplia, la poesía de autoras cubanas de la región central en las últimas décadas, sino también por proponerle a la crítica literaria feminista cubana un concepto propio que arroja luz sobre la problemática más compleja y visible que se advierte hoy como una constante en la poesía de autoras cubanas: la resistencia. Una resistencia que es poder de afirmación, de revelación y control de deseos, de contestación o denuncia de identidades y modos preestablecidos, y de escritura del cuerpo como acto sagrado de poseer el yo, la carne y el oficio sagrado de la poesía.

RECOMENDACIONES

RECOMENDACIONES

Teniendo en cuenta lo anterior se recomienda que:

1. Introducir o generalizar este resultado en la enseñanza superior, sobre todo para continuar su posterior desarrollo en trabajos científicos y académicos con perfil filológico, así como valorar su publicación, en su totalidad o parcialmente, teniendo en cuenta las posibilidades que ofrecen publicaciones literarias, académicas o científicas cubanas.

2. Continuar ampliando el corpus para el estudio; ya que este resultado revela condiciones para ser aplicado a otras muestras textuales pertenecientes a autoras residentes tanto dentro como fuera de Cuba.

3. Profundizar el estudio del discurso de resistencia, a partir de la descripción y explicación de otras isotopías que también puedan estar relacionadas con la resistencia y no se hayan incluido en este análisis.

4. Proponer la publicación de la antología temática *Réplicas y contrarréplicas: resistencias femeninas en la lírica al centro de la Isla*, con lo cual se estaría divulgando, con un enfoque crítico, textos poco conocidos y por ello poco frecuentados por parte de la crítica especializada, al estar sus autoras por lo general alejadas de los centros capitalinos de poder cultural.

5. Se sugiere la inclusión, junto al discurso de resistencia, de otros procedimientos o conceptos provenientes de los estudios literarios o feministas, para abarcar de forma cada vez más compleja el análisis a los textos poéticos de autoría femenina.

6. A pesar de que el presente análisis no ha sido desarrollado en textos narrativos, se recomienda su estudio con este tipo de textos.

7. Es discutible si el discurso de resistencia es privativo de las autoras. Se recomienda reformularlo y reaplicarlo, bajo otras condiciones, a producciones literarias de autores; siempre que se adviertan significaciones y hallazgos discursivos en relación con contestaciones y resistencias a normas, modelos u otras estructuras impuestas o impositivas, ya sea en contextos de emisión como de recepción.

BIBLIOGRAFIJA

- ABREU ARCIA, ALBERTO (2007): *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la historia*, editorial Casa de las Américas, La Habana.
- ÁGUILA CASTILLO, ILIANA (2009): *Concluso para sentencia*, editorial Capiro, Santa Clara.
- ÁINSA, FERNANDO (2002): *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, editorial Arte y Literatura, La Habana.
- ÁLVAREZ, ILEANA Y CARMEN HERNÁNDEZ PEÑA (2007): *Cuarto creciente. Antología de poesía femenina avileña*, sel. y pról. de Ileana Álvarez, Ediciones Ávila, Ciego de Ávila.
- (2007): *Trazado con ceniza*, Ediciones Unión, La Habana.
- (2010): *Escribir la noche*, editorial Letras Cubanas, La Habana.
- ÁLVAREZ, LUIS Y GASPAR BARRETO (2010): *El arte de investigar el arte*, editorial Oriente, Santiago de Cuba.
- ARAÚJO, NARA (1995): «Del signo, el cuerpo y otros territorios», revista *Casa de las Américas*, no. 200, jul-sept., La Habana.
- (1997): «Primeras palabras», *El alfiler y la mariposa*, pp. 7-15, editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana.
- y TERESA DELGADO (2001): *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, parte II, sel. y apuntes introductorios de Nara Araújo y Teresa Delgado, editorial Félix Varela, La Habana.
- (2003): *Diálogos en el umbral*, col. Mariposa Estudios, ed. Oriente, Santiago de Cuba.
- (2003): *La huella y el tiempo*, ed. Letras Cubanas, La Habana.
- ARRIVÉ, MICHEL (1984): «Comentario», comentario al artículo «El desarrollo del concepto de isotopía» de François Rastier, en revista *Semiosis*, trad. Angélica Prieto Inzunza, pp. 89-94, n. 12-13.
- AZAOVAGH DE LA ROSA, ANISA (2010): «Hélène Cixous: La escritura del cuerpo», *Actas del XLVII Congreso de Filosofía Joven*, Congresos Científicos de la Universidad de Murcia. Consultado en: www.congresodefiliosofiajoven.com/campusdelamerced/aula1.15 el 19 de junio de 2011
- BAUDRILLARD, JEAN (1988): «El éxtasis de la comunicación», en: HAL FOSTER (editorial): *La posmodernidad*, sel. y pról. de Hal Foster, Colofón S.A, México, D.F.
- BERISTÁIN, HELENA [s.c.]: *Análisis e investigación del poema lírico*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1989.
- (1985): *Diccionario de retórica y poética*, séptima edición, editorial Porrúa S.A., México, 1995.
- Boletín *Decimalsur* del grupo *DecimalSur* que agrupa a autoras y autores de la décima escrita, N. 1, 2010, Cienfuegos.
- BOURDIEU, PIERRE (1998), *Poder, derecho y clases sociales*, Desclee de Brouwer, Bilbao, Comunidad Autónoma Vasca, España.
- : *La Dominación Masculina*, editorial Anagrama, Barcelona, 2003.
- BORNHAUSER, NIKLAS Y LORENA JAUME (2007): «Freud y Lévinas. Un diálogo sobre el problema de la constitución del sujeto y las fronteras de lo decible», revista *Alpha*, n.24, Osorno, jul. 2007, pp. 37-50. Versión on-line con ISSN 0718-2201 consultada en <http://www.scielo.cl/#top>
- BUTLER, JUDITH (2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de identidad*, 67 pp., Universidad Nacional Autónoma de México-Paidós, México DF.
- CALUFF, BERTHA (2008): *El vigoroso trazado*, col. Poesía, editorial Capiro, Villa Clara.
- CAMPUZANO, LUISA (2004): *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (s. XVIII-XXI)*, Eds. Unión, La Habana.
- (1996): «La voz de Casandra. Para presentar *Alguien tiene que llorar*, de Marilyn Bobes», revista *La Gaceta de Cuba*, no. 4, año 34, jul-ago, La Habana.
- CAPOTE CRUZ, ZAIDA (1996-1997): «Vidas de mujeres. Biografía y relaciones de género», *Anuario L/L*, serie: Estudios Literarios, no. 27/28, La Habana.
- (2008): *La nación íntima*, Eds. Unión, La Habana.

- CASTILLO GONZÁLEZ, NOEL y RENÉ COYRA (comp.) (2001): *Los parques*, col. Beth-el, Ediciones Mecenaz y Reina del Mar Editores, Cienfuegos.
- Y MAYLÉN DOMÍNGUEZ MONDEJA (comp.) (2007): *Queredlas cual las hacéis. Jóvenes poetisas cubanas del siglo XXI*, Ediciones Abril, La Habana.
- CHARAUDEAU, PATRICK Y DOMINIQUE MAINGUENEAU (2002): *Dictionnaire d'analyse du discours*, Éditions du Seuil, Paris.
- CHODOROW, NANCY (1978): *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley: University of California Press.
- CHUMACEIRO, IRMA (2001): «Estudio lingüístico del texto literario. Análisis de cuatro relatos venezolanos», *Boletín de Lingüística*, vol. 20, ago-dic, pp. 56-60, Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación Universidad Central de Venezuela, 2003.
- CIXOUS, HÉLÈNE (1975): «La joven nacida», *La risa de la medusa. Ensayo sobre la escritura*, trad. de Ana María Moix, editorial Anthropos, Barcelona, 1996. Ver en: ARAÚJO, NARA Y TERESA DELGADO (2001): *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, parte II, sel. y apuntes introductorias de Nara Araújo y Teresa Delgado, pp. 108-135, editorial Félix Varela, La Habana.
- CROS, EDMOND: *Genèse socio-idéologique des formes*, Editions du Cers, Montpellier, 1998.
- CURBEIRA CANCELA, ANA (2001): *Lecturas de semántica*. 2 tt., editorial Universidad de La Habana.
- DEGLI ESPOSTI, BIBIANA (1998): *El enigma de lo femenino*, 95 pp., editorial Grupo Cero, Madrid.
- DELAS, D. (1977): «Confondre et ne pas confondre», *Litterature*, pp. 92-104, n. 27, octubre.
- DE LA TORRE, CAROLINA (2001): *Las identidades; una mirada desde la psicología*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana «Juan Marinello», La Habana.
- DÍAZ CORRALES, SONIA (2009): *La hija del reo*, editorial Benchomo, Islas Canarias, España.
- EAGLETON, TERRY (2012): *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, asesor de la colección: Desiderio Navarro, col. Teoría, editorial Arte y Literatura, La Habana.
- FOSTER, DAVID W. (2000): *Producción cultural e identidades homoeróticas. Teoría y aplicaciones*, edit. de la Universidad de Costa Rica, San José, 2000.
- FOUCAULT, MICHEL (1966): *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, México, 1968.
- (1970): *El orden del discurso*, Tusquets, Buenos Aires, 1994.
- (1975): «Sade, sergent du sexe», en *Michel Foucault. Dits et écrits I, 1954-1974*, Ediciones Gallimard, París, 2001.
- (1976): «La voluntad de saber», *Historia de la sexualidad*, t. I, Siglo XXI Editores, México, 2008.
- (1976): *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, trad. Horacio Pons, primera reimpresión, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., Argentina, 2000.
- FREUD, SIGMUND (1933): *Obras completas*, ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey, Alan Tyson y Angela Richards, trad. directa del alemán de José Luis Etcheverry, cotejada con la edición inglesa bajo la dirección de James Strachey-Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Amorrortu Editores- Biblioteca Nueva, Buenos Aires, Argentina. Consultado en formato digital.
- GARCÍA VALDÉS, LISY (2007): *Siglos de sal*, col. Poesía, editorial Capiro, Villa Clara.
- GARCÍA YERO, OLGA (2010): *Espacio literario y escritura femenina*, editorial Oriente, Santiago de Cuba.
- GIROUX, HENRY A. (1985): «Teorías de la reproducción y la resistencia en la nueva sociología de la educación: un análisis crítico», *Cuadernos Políticos*, número 44 México, D. F., editorial Era, julio-diciembre, pp.36-65.
- GRAMSCI, ANTONIO (1966): *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Ediciones Revolucionarias, La Habana, 1966.
- GREIMAS, ALGIRDAS J. (1966): *Sémantique structurale*, editorial Larousse, París, Francia.

- _____ y J. COURTÉS: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, col. Biblioteca Románica Hispánica, editorial Gredos, Madrid, 1990.
- GRUPO μ (1977): *Rhétorique de la poésie*, editorial Complexe, Bruxelles, Bélgica.
- GRUPPI, LUCIANO [s.a]: *El concepto de hegemonía en Gramsci*. Ediciones de cultura popular. México, 1978.
- GUERRA, LUCÍA (1994): *La mujer fragmentada: historias de un signo*, editorial Casa de las Américas, La Habana.
- GUTIÉRREZ MAVESÓY, ALEYDA: «Instancias y distancias del estereotipo femenino en *Señora de la miel de Fanny Buitrago*», *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, pp. 13-40, revista indexada por Conciencias en categoría C, ene-jun, Universidad del Atlántico/Universidad de Cartagena/Grupo Ceilika, Barranquilla, Cartagena de Indias, Colombia, 2010.
- HERNÁNDEZ PEÑA, CARMEN (2001): *Rituales del viajero*, Ediciones Ávila, Ciego de Ávila.
- _____ (2008): *Escuerzos*, Ediciones Loynaz, Pinar del Río.
- _____ (2009): *Un libro de sombras*, col. Fidelia, Ediciones Ávila, Ciego de Ávila.
- IRIGARAY, LUCE (1977): *Ce sexe qui n'en est pas un*, Minuit, París.
- KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE (1976): «Problématique de l'isotopie», *Linguistique et semiologie*, vol. I, pp. 11-33.
- KLINKENBERG, J. M. (1973): «Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire», en *Le Français moderne*, pp. 285-290, julio.
- KRISTEVA, JULIA (1974): *La révolution du langage poétique*, Du Seuil, Paris.
- LACAN, JACQUES (1966): «Fonction et champ de la parole et du langage», *Écrits*, pp. 35-118, Du Seuil, Paris, 1976.
- LAGARDE, MARCELA: *Género y feminismo*, Desarrollo humano y democracia, Cuadernos incabados 25, segunda edición, Instituto de la Mujer, Madrid, 1997.
- LAURETIS, TERESA DE (1996): *Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms, Contexts*, editorial Teresa de Lauretis, Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- LECUONA VARELA, CLARA (2000): *De la remota esperanza*, col. Mar Adentro, Ediciones Mecenaz, Cienfuegos.
- _____ (2007): *Estancias*, col. Mar adentro, editorial Mecenaz, Cienfuegos, 2007.
- _____ (2007): *Fragmentaciones*, col. Manantial, Ediciones Sed de Belleza, Santa Clara.
- LERNER, GERDA (1990): *La creación del patriarcado*, Crítica, Barcelona.
- MACAYA, EMILIA (1992): «Introducción», *Cuando estalla el silencio. Para una lectura de textos hispánicos*, pp. 1-6, editorial Universidad de Costa Rica, San José.
- MANSILLA TORRES, SERGIO (2006): «Literatura e identidad cultural», *Estudios filológicos*, no. 41, ps. 131-143, versión impresa ISSN 0071-1713.
- MARCUSE, HERBERT: *The Aesthetic Dimension*, Beacon -Press, Boston, 1977.
- MARTIATU, INÉS MARÍA (2004): «Chivo que rompe tambó, santería, género y raza en María Antonia», en *Una pasión compartida: María Antonia*, sel. y pról. de Inés María Martiatu, editorial Letras Cubanas, La Habana.
- MATEO PALMER, MARGARITA (1995): *Ella escribía poscrítica*, ed. Letras Cubanas, La Habana.
- _____ (2006): «Estrategias de participación de las escritoras latinoamericanas en la cultura literaria moderna», revista *Revolución y Cultura*, no. 4, oct-nov-dic, La Habana.
- MATEOS, MASIEL (2006): *Ellas toman café junto al gramófono*, col. Fidelia, Ediciones Ávila, Ciego de Ávila.
- _____ (2010): *Las botellas traen mensajes a la costa*, col. Fidelia, Ediciones Ávila, Ciego de Ávila.
- MIGNOLO, WALTER (1996): «La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)», *Inventarios, invenciones y revisiones*, vol. 1, pp. 3-29, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- MITCHELL, JULIET (1975): *Psicoanálisis and feminism*, Harmondsworth, Hillingdon, Gran Londres, Inglaterra.
- MIRAZ LLADOSA, ANISLEY (2006): *El filo y el desierto*, col. Verja, editorial Luminaria, Sancti Spíritus.
- MOLLET, KATE (1971): *Sexual politics*, Londres, Inglaterra, Reino Unido.
- MONTERO SÁNCHEZ, SUSANA (1989): *La narrativa femenina cubana. 1923-1958*, ed. Academia, La Habana.

- _____ y Zaida Capote (1999): *Con el lente oblicuo: aproximaciones cubanas a los estudios de género*, Editorial de la Mujer, La Habana.
- _____ (2003): *La cara oculta de la identidad nacional*, col. Mariposa Estudios, ed. Oriente, Santiago de Cuba.
- _____ (2007): *Los huecos negros del discurso patriarcal*, editorial Ciencias Sociales, La Habana.
- MORENO, HUGO CÉSAR (2006): «Bourdieu, Foucault y el poder», revista *Otoño*, no.II, año I, pp. 1-12.
Disponible en: <http://www.iberoforum.cu/vocesycontextos>
- NAVARRO, DESIDERIO (comp.) (2009): *El pensamiento cultural ruso en Criterios (1972-2008)*, t. I y II, trad. Desiderio Navarro, Centro teórico cultural Criterios, La Habana.
- OJEDA BECERRA, IRINA (2005): *Sobre la bestia blanca*, col. Poesía, editorial Reina del Mar Editores, Cienfuegos.
- PÁEZ VIVANCO, SARA LUZ (1986): «Discurso e Isotopía», Revista *Semiosis*, n.16, ene-jun, pp. 131- 145, Universidad Veracruzana, Veracruz, México, 1986.
- PÉREZ, ADA ELBA (1996): *La cara en el cristal*, col. Pinos Nuevos, Ediciones Unión, La Habana.
- PÉREZ MORALES, IRELIA (2010): *Cicatrices de sal*, Colección Iberoamericana, editorial Sanlope, Las Tunas.
- PÉREZ, ISAILY (2007): *Una tela sobre el bosque*, col. Premio Calendario, Casa Editora Abril, La Habana.
- _____ (2009): *La vida en otra parte*, col. Poesía, Ediciones Aldabón, Matanzas.
- PÉREZ RAIMUNDO, ILIANA (2009): *Desde no atisbo ninguna nave*, Col. Poesía, editorial Capiro, Villa Clara.
- PINO REINA, YANETSY (2000): *La crítica literaria feminista en el contexto de la Nueva Crítica Literaria Latinoamericana*, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara. Trabajo de diploma.
- _____ (2007): *Estrategias discursivas de legitimación e ideología de género como factor de identidad en textos de poetisas espirituanas*, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara. Tesis de maestría.
- _____ (2008): *Aproximaciones a los Estudios de Género en la crítica literaria*, editorial El mar y la montaña, Guantánamo.
- _____ (2009): *Género, ideología e identidad en poetisas espirituanas*, editorial Luminaria, Sancti Spiritus.
- _____ (2010): *Deseo, poder y resistencia en poetisas cubanas de la región central*, editorial Sed de Belleza, Santa Clara.
- _____ (2013): «El derecho como verdad: apuntes para deconstruir las representaciones ideológicas del patriarcado en la revista espirituaña *Hero* (1907-1944)», revista *Islas*, n.2, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara.
- _____ (2014): «La escritura del cuerpo como legitimación de identidad en la poesía cubana escrita por mujeres», revista *Islas*, n. 1, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara. Aún en proceso editorial.
- PIÑUEL RAIGADA, JOSÉ LUIS (2002): «Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido», *Estudios de Sociolingüística* 3(1), pp. 1-42, Madrid.
- POGOLOTTI GRAZIELLA (1991); «Escritoras, mujeres», revista *Casa de las Américas*, año XXXI, no. 183, abr-jun, La Habana.
- QUINCOSES CLAVELO, LIUDMILA (2005): *Plaza de Jesús*, col. Poesía, editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 2005
- _____ (2010): *El libro de la espera*, editorial Luminaria, Sancti Spiritus.
- RASTIER, FRANÇOIS (1972): «Système des isotopies», En: Greimas, A. J. (Editorial): *Essais de Sémiotique de Poétique*, pp. 82-94, Larousse, París, 1979.
- _____ (1984): «El desarrollo del concepto de isotopía», revista *Semiosis*, trad. Cuauhtémoc Hernández R. y Rafael A. Tudda, n.12-13, pp. 59- 88, Universidad Veracruzana, Veracruz, México.

- RAUBER, I. (1997): *Actores sociales, luchas reivindicativas y políticas populares*, Uma, Buenos Aires.
- REISZ DE RIVAROLA, SUSANA (1996): «Poética y lingüística: en torno a las teorías de R. Jakobson, M. Riffaterre y J. Lotman», *Poética y lingüística. Notas*, pp. 73-83, Universität Heidelberg.
- RICH, ADRIENNE (1986): *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose 1966-1978*. Ediciones Virago, London.
- RODRÍGUEZ ALBELO, YANISBEL (CINDY) (2004): *Blues con molinos*, editorial Luminaria, Sancti Spiritus.
- RODRÍGUEZ MAGDA, ROSA MARÍA (1999): *Foucault y la genealogía de los sexos*, Anthropos, Barcelona.
- ROSEBERRY, WILLIAM (2002): «Hegemonía y lenguaje contencioso» en: Gilbert, Joseph y Daniel Nugent (comp.): *Aspectos cotidianos de la formación del estado*, Ediciones Era, México, 2002.
- SÁNCHEZ, MARÍA CLEMENCIA (2010): «Esposa fugada, de Helena Araújo: reconstrucción del cuerpo, escritura del afuera», en revista *Aurora boreal*. Consultada el 6 de julio de 2010 en www.auroraboreal.dk. Versión digital ISSN 1903-8690.
- SCOTT, JOAN WALLACH (1986): «El género: una categoría útil para el análisis histórico», en: AMELANG, JAMES Y MARY NASH (Ediciones): *Historia y género*, pp. 23-50, editorial Alfons el magnánim, Valencia, España.
- SONESSON, GÖRAN: «Cuadraturas del círculo hermenéutico: El caso de la imagen». *Semiòtics. Actas del III simposio internacional de la Asociación española de semiótica*, volumen II, 389-400. Madrid: Uneditorial Publicado en la colección digital *Los mil y un artículos de Criterios*, revista *Criterios*, trad. Desiderio Navarro, Centro Cultural Criterios, 2007.
- TIFFIN, HELEN [s.c.]: *Post-colonial Literatures and Counter-Discourse*, editorial Westview Press Boulder, Colorado, Estados Unidos, 2010.
- VALENZUELA SOTOMAYOR, MARÍA DE ROSARIO (2004): *Mujer y género en Guatemala, magia y realidad*, Editorial de la Mujer, La Habana.
- VAN DIJK, TEUN (1998): *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*, editorial Gedisa, Barcelona, España, 1999.
- (2004): «Discurso y Dominación», *Grandes Conferencias en la Facultad de Ciencias Humanas*, tr. Jennifer Lopera Moreno y Fabio Guerra-Acero O, Conferencia n. 4, 27 pp., Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- VIDAL, LEIDY (2005): *Otra historia interminable*, col. Poesía, Ediciones Ávila, Ciego de Ávila.
- WEST CANDANCE, M. LAZAR Y C. KRAMARAE (2000): «El género en el discurso» en: Van Dijk, Teun (comp.) (2000): *El discurso como estructura y proceso: una introducción multidisciplinaria*, vol. II; pp. 179-212; 2da reimpresión, editorial Gedisa, Barcelona, España.
- YÁÑEZ, MIRTA y MARILYN BOBES (comp.y notas) (1996): *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, introd. Mirta Yáñez, segunda edición, Eds. Unión, La Habana, 2008.
- (2000): *Cubanas a capítulo I*, col. Mariposa Estudios, ed. Oriente, Santiago de Cuba.
- (2011): *Cubanas a capítulo II*, ed. Letras Cubanas, La Habana.
- YERA, BÁRBARA (2001): *Libro de las decapitaciones*, Col. de Poesía, editorial Reina del Mar Editores, Cienfuegos.

ANEXOS

ANEXO 1
DECLARACIÓN DE LA MUESTRA Y SUS AUTORAS

Poemas	Autoras/ Lugar en el que dieron a conocer su obra
Del libro <i>El filo y el desierto</i> (ed. Luminaria, Sancti Spíritus, 2006): 1. IV 2. Roma	Anisley Miraz Lladosa/ Sancti Spíritus
Del cuaderno <i>La hija del reo</i> publicado en España (ed. Benchomo, 2009): 3. De nuevo la mujer de Lot 4. Casi discurso, monólogo, mala imitación, exaltación y juego a una tal Sor Juana que conozco	Sonia Díaz Corrales/ Sancti Spíritus
Del libro <i>Blues con molinos</i> (ed. Luminaria, 2004): 5. Stevie Nicks ya no canta 6. En mi año veintisiete rumbo al cielo 7. Escribir un diario	Yanisbel Rodríguez Albelo (Cindy)/ Sancti Spíritus
Del libro <i>La cara en el cristal</i> (Eds. Unión, La Habana, 1996): 8. Identidad 9. Abuela Saturnina	Ada Elba Pérez/ Sancti Spíritus
Del libro <i>Plaza de Jesús</i> (ed. Letras Cubanas, La Habana, 2005): 10. Oración por la casa De <i>El libro de la espera</i> (ed. Luminaria, 2009): 11. EN LA NOCHE PROFUNDA DEL ÚTERO ME HUNDO 12. MIS SENOS COMO PUÑALES 13. FRENTE AL ESPEJO	Liudmila Quincoses Clavelo/ Sancti Spíritus
De la publicación impresa <i>DecimalSur</i> del grupo del mismo nombre, 2012: 14. Después de las sirenas Del libro <i>Cicatrices de sal</i> (ed. Sanlope, Las Tunas, 2010): 15. Reminiscencia de proas 16. Presentación del ancla	Irelia Pérez Morales/ Cienfuegos
Del libro <i>Fragmentaciones</i> (ed. Sed de Belleza, Santa Clara, 2007): 17. MARÍA MAGDALENA, NO ENLOQUEZCAS CLAMANDO Del libro <i>Estancias</i> (ed. Mecenaz, Cienfuegos, 2007): 18. ESTOY ACOSTADA SOBRE UN TAPIZ 19. EL MOMENTO	Clara Lecuona Varela/ Cienfuegos
Del libro <i>El vigoroso trazado</i> (ed. Capiro, Santa Clara, 2008): 20. Con los ojos de María Betania 21. Hubiese querido	Bertha Caluff Pagés/ Villa Clara
Del libro <i>Concluso para sentencia</i> (ed. Capiro, Santa Clara, 2009): 22. Transparencia 23. Después de la contienda	Iliana Águila Castillo/ Villa Clara
Del libro <i>Una tela sobre el bosque</i> (ed. Abril, La Habana, 2007): 24. Un paisaje parecido a la muerte 25. Bajo el poderío del miriñaque 26. ¿ESCUCHAS, NADJA, CÓMO BRAMA EN LA ESPESURA EL OLIFANTE? 27. 1900: los días del cinematógrafo De <i>La vida en otra parte</i> (Eds. Aldabón, Matanzas, 2009): 28. Las telas del corazón	Isaily Pérez González (Isa)/ Villa Clara
De la antología <i>Los parques</i> (sel. y pról Noel Castillo y René Coyra, ed. Mecenaz y Reina del Mar Editores, Cienfuegos, 2001): 29. Habló la de Magdala 30. Escrito en el regreso	Maylén Domínguez Mondeja/ Villa Clara
Del <i>Libro de las decapitaciones</i> (ed. Reina del Mar Editores, Cienfuegos, 2001): 31. Acto de fe 32. Peces de otoño 33. Mujer desnuda frente al espejo	Bárbara Yera León/ Villa Clara

<p>Del <i>Desde donde no atisbo ninguna nave</i> (ed. Capiro, Santa Clara, 2009):</p> <p>34. El sueño del esposo 35. Mudable 36. Sutilezas femeninas</p>	Iliana Pérez Raimundo/ Villa Clara
<p>Del libro <i>Sobre la bestia blanca</i> (ed. Reina del Mar Editores, Cienfuegos, 2005):</p> <p>37. Fragmentos de la efigie 38. La llama azul</p>	Irina Ojeda Becerra/ Villa Clara
<p>De la antología <i>Queredlas cual las hacéis: jóvenes poetisas cubanas del siglo XXI</i>, sel. Noël Castillo y Maylén Domínguez (ed. Abril, La Habana, 2007):</p> <p>39. Torpemente mi reflejo</p> <p>Del libro <i>Siglos de sal</i> (ed. Capiro, Santa Clara, 2007):</p> <p>40. ESTA CIUDAD TIENE UN NOMBRE EN TODAS LAS PAREDES</p>	Lisy García Valdés/ Villa Clara
<p>De <i>Trazado con ceniza</i>, antología personal (1986-2006) (Eds. Unión, La Habana, 2007):</p> <p>41. Textos gastados 42. En la noria de la misma obsesión</p> <p>Del libro <i>Escribir la noche</i> (ed. Letras Cubanas, La Habana, 2010):</p> <p>43. Palabras de una poeta menor de la antología</p>	Ileana Álvarez/ Ciego de Ávila
<p>Del libro <i>Rituales del viajero</i> (Eds. Ávila, Ciego de Ávila, 2001):</p> <p>44. Las hilanderas</p> <p>Del libro <i>Escuerzos</i> (Eds. Loynaz, Pinar del Río, 2008):</p> <p>45. EL POETA EL POEMA</p> <p>De la antología <i>Cuarto creciente. Antología de poesía femenina avileña</i> (sel. y pról. de Ileana Álvarez, Eds. Ávila, Ciego de Ávila, 2007):</p> <p>46. Auto de fe 47. Identidad</p> <p>De <i>El libro de las sombras</i> (Eds. Ávila, Ciego de Ávila, 2009):</p> <p>48. (dedos) 49. (Lilith) 50. (Bobby McFerrin)</p>	Carmen Hernández Peña/ Ciego de Ávila
<p>Del <i>Ellas toman café junto al gramófono</i> (Eds. Ávila, Ciego de Ávila, 2006):</p> <p>51. LA CAMISA EMIGRÓ 52. Debajo de la vestidura 53. LAS SOMBRAS PESAN SOBRE ESTA PIEDRA</p> <p>De <i>Las botellas traen mensajes a la costa</i> (Eds. Ávila, Ciego de Ávila, 2010):</p> <p>54. Fábula (ironía representada en época de brujas) 55. Testimonio de Marie ante la ordenanza 56. La herencia de Miss Keaton</p>	Masiel Mateos Trujillo/ Ciego de Ávila
<p>De la antología <i>Cuarto creciente. Antología de poesía femenina avileña</i> (sel. y pról. de Ileana Álvarez, Eds. Ávila, Ciego de Ávila, 2007):</p> <p>57. Elogio a la luz 58. Confesión al silencio</p>	Vivian Dulce Vila/ Ciego de Ávila
<p>Del libro <i>Otra historia interminable</i> (Eds. Ávila, Ciego de Ávila, 2005):</p> <p>59. El escriba en la montaña 60. Calculemos que es cierto</p>	Leidy Vidal García/ Ciego de Ávila

ANEXO 2

Poema I

Autora: Isaily Pérez (Isa) (Santa Clara, 1975)

BAJO EL PODERÍO DEL MIRIÑAQUE

La banda sonora ahoga toda respiración.

Te has dormido en mitad de la trama
cuando atentos los ojos persiguen en la pantalla
al flotante miriñaque.

Alguien enciende un cigarro y lo pasa al de su lado
luego otro.

El humo ayudaría al animal a esconder su predominio
tras las finas columnillas grisáceas.

Minúscula es tu mano medida contra mi mano.

Dormida aún retienes tu poder como una reina muerta.

El imperio del miriñaque
trasciende el cuadrado de vidrio.

Debajo de la franela acaricio mis músculos,

todo posible sonido es disonancia

junto al compás de tu respiración

que acaso nadie escucha excepto yo.

Si no me vigilo estiraré una mano a esa silente densidad
al expuesto nacimiento de tu espalda

que admiro de soslayo.

Deberás abrir los ojos

para que junto al filoso acantilado

el animal se duerma y yo exhale libremente.

Me vuelvo a la trama

pero el deseo antepone figuras más extrañas que el humo.

El deseo es un collar incandescente

que oprime mi garganta.

Toda la noche podría mirarte

y al amanecer indescriptible seguirías.

Así mismo te vi entrando

en la antigua fonda de los chinos,

los faroles de pergamino se encendieron de súbito

con una luz distinta

y oí gritos que ordenaban sopas y otros platos

pero ya la violenta actualidad

explotaba como un fuego de artificio sobre nosotros.

Vi tu salida y era imposible la idea de perderte

en la ordinaria multitud de Chinatown.

Toda la noche te estuve mirando

sin la esperanza de esta noche.

Al otro día *las cosas hermosas me asumieron*

florece lo adventicio

como si fuese la ciudad su estación

y el barrio de los chinos

giraba sus esquinas para encontrarnos.
Asomarse a la baranda
era verte pasar con los crípticos papeles bajo el brazo;
yo buscaba la tramoya tras estos accidentes
y bajo la certeza de predestinación.
Las arañas de tu sala se encendieron
bajaste los peldaños de dos en dos hasta la calle
y ya era la segunda noche.
la trama se volvía imprevisible,
mi sustancia estaba en vilo como ahora.
Sé que sabes el final
mientras cruzan por tus sueños flashazos de la ficción.
Aún en su mudez temible es el poder de un miriñaque
que escapa de la pantalla
y cuelga sobre nosotros como una emplomada lámpara.
Despiertas cuando apagan sus cúpulas los cigarros
y sales a la noche de Chinatown.
Del torso del animal asciende la marea de los créditos.
(*Una tela sobre el bosque*, ed. Abril, 2007: 25)

ANEXO 3

Poema II

Autora: Ada Elba Pérez (Sancti Spíritus, 1961)

ABUELA SATURNINA

Agosto le estiró la muerte a los dedos.

Agosto le envolvió de muerte las canas,

apagó de los ecos

su caminar umbrío en la cocina.

Huyó vestida de silencios,

sola, pálida,

incrédula.

Se agotó en la oquedad de las paredes

aquella augusta presencia de gesto encorvado,

fue como un rapto,

una mentira que empujó las puertas.

Y cayó un torbellino de días,

angustias,

sueños,

vida,

cayeron

soberbios borrones

sobre el gran imperio de cuentos,

y la figura que escogía frijoles con la terraza del patio

quedó escondida en lo impalpable,

se alejó hacia atrás

enclaustrada en su último latido.

(La cara en el cristal, Eds. Unión, 1996: 40)

ANEXO 4

Poema III

Autora: Sonia Díaz Corrales (Sancti Spíritus, Cabaiguán, 1964)

CASI DISCURSO, MONÓLOGO, MALA IMITACIÓN, EXALTACIÓN Y JUEGO A UNA TAL
SOR JUANA QUE CONOZCO

Para Rosa, alma mía cuando no tuve alma

Madre, no me voy a quedar
en el anverso ni el reverso de esta hoja
voy a echar una siesta con los muertos
los que te mataron
tratando de exorcizarte esos demonios
tan poco convincentes.
Voy a llevar tu toca, tus enaguas
no voy a exaltarte ni a imitar tu genio
¿quién pudiera?
Qué poquedad yo soy
cuando vienes Juana con tus versos
para siempre saliendo de tu celda.
Con letánico ingenio
les hiciste creer que estabas muerta
cómo Sor Inés, pusiste esa trampa sin agua
sin velas, sin más paz que la deja el miedo
a estar muertos antes de morir.
Dudo más de mi existencia
de lo que entre ambas manos tengo
que de tu vida, más que santa, eterna.
¿Qué hicieron del rosario de tus rezos?
digo, ¿qué no hicieron?
para desgajar el árbol caído siempre hay tiempo
¿qué nos hicieron a las dos, a todas?
Tú estás viva
si no, ¿qué nos quedara?
una expectativa atroz de juicio y de silencio
una lisiada rama del almendro.
Yo me encontré comiendo tu guisado filosófico
y sabes, Sor mía, lo estupendo de su sabor,
pero mis varones no dan su aprobación
a tal hartazgo y desperdicio
de la mujer que soy
de la que quiero sin dudas ser.
¿Qué nos hicieron en ti
los enormes jesuitas de tu tiempo?
¿Qué nos hizo ese enemigo
el mío ahora, el tuyo,
aquel que conocemos desde el génesis?
Al unísono, Juana, lloro
si no llorare, júrolo, reviento

más por nosotras dos que por las otras
de nombre Filotea, que sólo por tu luz se ven a veces.
Dios me libre de mentir en esto
por parecer humilde
o por parecer cualquier otra simpleza,
por imitarte acaso
nunca me sentí tan sola, tan rota, tan inmensa
por el ángel sublime que reclamo para mi
sutil lo quiero
no tan brillante que me ciegue
ni tan opaco que reniegue de él,
no por masculino si lo fuera,
sino más bien por limitado o necio.
Que tú lo sabes Juana
lo masculino suele ser tan bello
en la cruz del Gólgota
en la barca de Pedro
en el Salomón aquel
que a la reina de Saba deslumbró
en el hombre que a ciegas nos ha amado
que tu y yo sabemos Juana
lo masculino suele ser tan bueno
como tener un niño silente en las entrañas
y aunque esto no lo sepas
quizás imaginando ventajas mi experiencia.
Es verdad esto que afirmo
y aseguro
si yo supiera que mi vida alcanza
no para vencer hombres sin seso
que ellos mismos se vencen
sino para hacer la justicia que tu llevas
diera mi vida, mis rezos. Si quisieras
porque no quiero obligarte a llevar lo que me espanta
para que por mí vinieras
 a mi lecho de mujer casada
de amamantar a mi hijo te dolieras
y a mis varones ripostaras.
Sor Juana de la Cruz, Sor Juana
abismo donde al asomarme me siento casi nada,
sin tu gloria
sin otra exigencia que tu propia celda
tu propia toca
descalza, pues ni loca usaría tus sandalias
—si no las tuyas, ¿cuáles otras?— yo dejaría vida, esperanza, fueros, poesía, hombres, mil
ventajas,
y en tu lugar me iría al monasterio.
(*La hija del reo*, ed. Benchomo, Islas Canarias, 2009: 12)

ANEXO 5

Poema IV

Autora: Maylén Domínguez Mondeja (Villa Clara, Cruces, 1973)

HABLÓ LA DE MAGDALA

Señor,

nuestra oración consuela solo un día

y hay tanta soledad en la llevada carne.

Si un himno me tocara como los besos tibios

aquí donde los hombres ignoran mi ternura

—la dócil o estruendosa,

divina, porque lleva un temblor que definiste—.

A ratos he pensado en la muerte y tengo miedo

(no hay labios donde pueden las ánimas juntarse

no manos preferidas).

Es la hora, Señor,

de las visiones,

qué vana estoy poniendo mi fe para que alumbres,

hubiera preferido olvidar aquellos ojos,

tu cuerpo en el instante transido de la pérdida.

Señor,

esta oración consuela solo un día

los cantos son sutiles

y angustia merecer un sueño interminable.

No puede una escritura tenerme cual me has visto:

dejada por tu carne

herida como estoy de tanto hablar al cielo.

(antol. *Los parques*, ed. Mecenaz y ed. Reina del Mar Editores, 2001: 209-210)

ANEXO 6

Poema V

Autora: Vivian Dulce Vila (Ciego de Ávila, 1956)

CONFESIÓN AL SILENCIO

Soy el ala rota de la paloma,
la caracola de la orilla,
el eco que reta con su quejido
y parte en dos la brisa del crepúsculo.
He perdido el contorno de los labios
y una *oscura cicatriz* me troza el cuerpo.
Soy, en lo infinito de la sombra,
una sombra ligera que fusila la luz,
el cáliz que desborda la copa,
al comunión que acecha los milagros.
Soy la bendición tocada con las manos,
el cuerpo desnudo que su ala descubre,
la gracia que brota y esparce los sueños
en una caricia sobre el dorado que expira.
Soy la lágrima que del cuerpo sale,
la soledad tendida cuando calla la risa,
la mano que esparce la corola vacía.
Soy la cruz del verso ausente,
la figurilla adosada a la pared que se agrieta.
¡Oh, Dios!, dónde está tu refugio,
al oración que acalla los gemidos,
el cauce que perfila el manantial.
¡Oh, Dios!, estoy aquí
sobre la gruta que atrapa la piedra,
frente a una virgen que flagela su cuerpo
mientras la gitana que soy bebe de un sorbo
la magia y el hechizo.
¡Oh, Dios!, aquí mis manos dobladas al suplicio,
mis ojos más secos que verdes,
mi vientre quebrado,
mi soledad cautiva,
mis brazos en cruz sobre la cruz,
mis piernas sobre una cuerda rota,
mi sonrisa atrapada por las alas de un pájaro,
mi aliento desnudo sobre una nave perdida.
(antol. *Cuarto creciente*, Eds. Ávila, 2007: 127)

ANEXO 7

Poema VI

Autora: Vivian Dulce Vila (Ciego de Ávila, 1956)

ELOGIO A LA LUZ

El cono silencioso de la tarde
sucumbe en la espesura.
Una promesa silba en espera del tráfico violento,
del deseo que es línea,
saeta,
empuñadura,
silencio.
Quiero esa tarde redonda que se escapa.
Ese deseo transparenta,
inmóvil,
antiguo,
los presagios,
indiferentes a la sima del alma
al caminante que finge estar dormido
mirándome en la senda.
¡Luz, no te vuelvas!
La negrura agazapada me confunde.
Al filo del paisaje
un ave levanta el vuelo
y tiemblo
como la pared azotada por ese guijarro.
Justo al alba, sostendré el mismo grito
donde la tarde es perseguida por las sombras.
¿Serán hermanas de la muerte
o la muerte?
Intentan derribar mi cuerpo
separarme de los lugares blandos
donde aún pueden caer
los besos desnudos,
vivos.
Te escucho, sombra errante, me estrechas,
dormitas achicando la luz.
¡No te vuelvas! Sólo tú puedes llevarme
la luz a los ojos del alma.
Consumir las sombras,
el gemido del oscuro,
peinar las tinieblas con el delirio del alba.
Volverte luz pura.
(antol. *Cuarto creciente*, Eds. Ávila, 2007: 127)

ANEXO 8

Poema VII

Autora: Yanisbel Rodríguez Albelo (Cindy) (Sancti Spíritus, La Sierpe, 1976)

EN MI AÑO VEINTISIETE RUMBO AL CIELO⁷²

Estas son las tardes agotadas.

La hojarasca mínima del algarrobo
se acumula en las orillas del pavimento.

La lluvia, el polvo y la soledad sobrevienen con la rutina.

Aquí nadie me vendrá a buscar.

A los veintisiete años

yo aún soy yo,

una empleada de oficina

que no despierta ningún interés,

obsesa e independiente.

Me detengo en medio de la calle,

recojo una cajetilla de cigarros,

la abro y me pongo a escribir acerca de cualquier eventualidad,

Como humo se dispersarán los hechos y las palabras

en su heroica intrascendencia.

Mordisqueo mi bolígrafo pensativa,

tratando de evadir el ruido

(ensordecidora la vida vulgar y cotidiana)

para que no me cerque.

Desanimada por completo.

Todavía me lanzan algunas piedras y ofensas

de vez en cuando.

Después de veintisiete años

viviendo en el mismo pueblo

ya es demasiado.

El sol en la cara

y lo demás vaciándose lentamente,

el paisaje, la gente, las cosas.

No he podido encontrar nada

a través de mi parsimonia inalterable,

en mis veintisiete años desgastados,

veintisiete años de mínima hojarasca batida por el terral,

de noches mirando cómo el rosal golpea la ventana del cuarto,

de gorriones picoteando en los corrales,

de tiestos con clavelones que sobrevuelan el techo,

de pródigas y dulces muchachas cantando todo el día,

muchachas que pasan y quedan como sus canciones

(yo nunca canto,

⁷² Paráfrasis del primer verso de “Poema en octubre”, de Dylan Thomas: *En mi año treinta rumbo al cielo*.

a no ser por esto que siempre está cantando dentro).
Veintisiete años encarnizados,
de silencio y angustia.
Pero no quiero volver diez años atrás como otros,
no quiero tener diecisiete.
Yo sólo deseo esta edad inalterable,
detenida en el tiempo muerto de los crepúsculos,
y el paisaje angustiado y bullicioso en su verdor de primavera,
y esas muchachas que me miran sin mirarme,
cantando allá arriba, allá lejos, su canción,
y esa hora de gloria en que comienzo a escribir desde el amanecer,
ajena al hecho de que se me hace tarde
para transfigurarme en la empleada de oficina
que no mueve ningún interés,
con el sol en la cara
y alrededor todo vaciándose lentamente.
(*Blues con molinos*, ed. Luminaria, 2004: 39).

ANEXO 9

Poema VIII

Autora: Masiel Mateos (Ciego de Ávila, Morón, 1968)

TESTIMONIO DE MARIE ANTE LA ORDENANZA

Marie alza sus enaguas,
un desembolse va en su muslo;
decide por el cambio.
El semen se volatilizó en la niñez,
queda mi boca en el camino
para peregrinar su testimonio.
Reparo en su goce, desde la rodilla.
Mi lengua la provee de paz
sin ninguna plegaria.
En la clase han dispuesto la ordenanza;
mentir es el resguardo;
el comendador teme por el diezmo
en la urna que rellenan los feligreses,
iletrados en el anverso del latín.

Por eso Marie y yo
nos resguardamos bajo la marquesina.
El saledizo atrapa las repulsas,
nos exime de ser la observación.
Ayer conferimos los techos, los colchones.
Aspiran a cobrarnos la tributación
por clausurar las ventanas.
Por ello elegimos esta oscuridad en el heno;
los caballos no enfocan
así que ignorarán el baladro
del fornicar de úteros
acogidos contra el odio en el establo.
(*Las botellas traen mensajes a la costa*, Eds. Ávila, 2010: 38)

ANEXO 10

Poema IX

Autora: Bárbara Yera (Villa Clara, Ranchuelos, 1962)

ACTO DE FE

Nos hacíamos el centro
mientras moríamos de amor
en las ruinas de la casa
apaciguando el hambre
con frutas promisorias,
no importaba la crueldad de las estaciones.
Abrazadas en los mangles descubrimos
que el equilibrio del mundo
era una mera invención.
Por la punta más fina de la cuerda
sostenía las burlas
mi propia angustia
y te entregaba lo único que tengo.
No voy a negar que fuimos
tímidamente ajenas y perversas,
ya no importa si nuestro amor no fue perfecto
si nunca supe convertirme en una más de mis mentiras.
Ahora necesito creer que la ausencia
no es solo la sed del condenado
y duele soportar
y caer como anillos imperfectos.
(*Libro de las decapitaciones*, ed. Reina del Mar Editores, 2001: 25)

ANEXO 11

Poema X

Autora: Isaily Pérez (Santa Clara, 1975)

1900: LOS DÍAS DEL CINEMATÓGRAFO

(Lidialys)

Vestida impresionista Ella acaba de aparecer en el vestíbulo:
sombrija Marie Laurencin y lentes azules montados al aire,
con el novísimo claxon de su automóvil de celuloide
llegó 1900.

Yo no quiero decir que estoy por Ella perversamente loca
que desfilo amaneradamente
bajo los globos de luces amarillas
que todos me observan con disimulo.
Algunas damas desearían en secreto
tener un sombrero que levantar
y Rodolfo Valentino las mira desde carteles
levemente curioso.

Aprovechemos este misterio
esta enfermiza complicidad.
Cuando llegue el jazz yo no podré avanzar discreta
pasar casi felínica por tu lado
y lanzarte el humo verde de mis cigarros de jade.
Es la era de la frivolidad y la inocencia.
Tus lentes ocultan la respuesta
de unos párpados pesados de deseo
mas no quieres romper el encanto.
Cuando la función termine
irás a casa huyendo de ti misma,
una casa representada en mi mente
como una bola de vidrio
un vendaval de hojas secas rodando bajo el Dion Boston.
Tuyo es ese ángel que impregnó 1900,
en todos los cafés se conversaba de ti
y no importó pagar otra ronda de añejo
con tal de sostener tu nombre entre los labios
un último minuto
una última lanza estrellada contra el tedio.
Eras tan amable que siempre te dejabas ver un poco
—sonrisa *art nouveau* y lentes azules al aire—
buscabas con la vista a alguien que no apareció
porque yo siempre pensé que las horas de vivir
solo suena de noche.
El ídolo italiano invadía la ciudad con *El hijo del sheik*
a las ocho y media la retreta comenzó a tocar
y en los Estados Unidos
los gánsteres se mataban a balazos.
Yo preparé mi boquilla más larga
el esmalte de uñas negro me asemejaba a Theda Bara
por eso no decidí usar vaselina

y realzar mis ojeras.
La ciudad parecía un cuento
con la paz que dan las luces amarillas
y la banda de música ejecutando en silencio,
pero la ciudad eras tú misma que llegabas tan intensa
que mirarte excitaba.
Son estos los días del cinematógrafo
y han vuelto a ponerse de moda los héroes.
Percibo que pronto callará el piano de la sala oscura
y se oirán sus latentes voces.
Valentino, un gato ansioso de tejados,
la Garbo ronca y filosa como una navaja abierta.
Yo no quiero decir que estoy por Ella perversamente loca
mientras la miro exhala mi boquilla un humo lento.
Ella ni siquiera se sonroja
semisonríe aceptando que sueño conocerla.
Ambas sabemos que vamos mañana a despertar gloriosas:
desnuda Ella
y yo fumando a su lado mis eternos cigarros verdes
en un daguerrotipo de 1900.
(*Una tela sobre el bosque*, ed. Abril, 2007: 39)

ANEXO 12

Poema XI

Autora: Isaily Pérez (Santa Clara, 1975)

UN PAISAJE PARECIDO A LA MUERTE

*Que no intentes viajar por el país de la muerte
de espaldas a la Reina del Leopardo...*
GASTÓN BAQUERO

Es la hora de la Reina del Leopardo.
Apenas era niña y temblando desperté:
algo anhelaba en el sueño.
Y también tú eras niña, aunque cueste creerlo.
Te vi muchas noches:
los cruelísimos ojos me observaban con fijeza
por un momento imposible de soportar.
Ya lo he dicho:
desperté temblando en la mitad de un paisaje
parecido a la Muerte.
Mi padre no entendía, era verano.
Pero no en los ojos suavemente entrecerrados.
No sabría explicarme:
decir que una bruja venía por mí sería inocente.
Te vi, subitánea, mucho tiempo después.
Al igual que en los cuentos pasaron veinte años.
En la curiosidad me detuve un momento
aquel rostro algo significaba,
ya no era una niña.
Sin embargo sentí frío en la mitad del verano,
mis padres no existían y nada consolaba como antes.
Viajamos muy cercanas hasta casi terminar la tarde
y no te recordaba a mitad del viaje,
yo miraba hacia fuera mirándome a mí misma.
Mi vida iba pasando, no podía creerlo.
Sin saber cómo terminó aquel viaje
y llegó un invierno.
Una amiga llamó para decir que vendría a visitarme
tomaríamos café, le dije «Sí».
Tú viniste con ella al igual que en los cuentos
y al igual que en los cuentos yo no te recordaba
en tu nuevo disfraz.
Conversando ligerezas miré tu rostro ambiguo
los ojos suavemente entrecerrados: allí empezó a nevar.
Quizás era la luz del árbol navideño
o la amarilla tibieza del salón, pero algo consolaba.
O quizás fuiste tú: los ojos suavemente entrecerrados.
Volvió el tiempo a pasar
y el mundo para mí se fue vaciando...
Decidimos una noche que había que salir:
para llegar al club se cruzaba la calle.
Disfrazados de carruajes pasaban los autos

por la calle más céntrica.
Ya estábamos allí
entramos para siempre sin saberlo.
Principiaba un leve invierno
y en mitad de la noche el aire se hizo helado,
sin volverme a mirar ya sabía.
Nevaron cien monedas porque ese resplandor te acompañara
y allá en mi corazón nevó al revés,
el bosque de los niños perdidos
—el país de la Muerte—
abrió sus ramas.
Quizás es que la Reina del Leopardo traspasaba esa puerta
sus ojos suavemente entrecerrados...
(*Una tela sobre el bosque*, ed. Abril, 2007: 56-57)

ANEXO 13

Poema XII

Autora: Maylén Domínguez Mondeja (Villa Clara, Cruces, 1973)

ESCRITO EN EL REGRESO

Pienso en esas ciudades que nada tienen que ver con mi delirio.

Nunca fui hermosa

y era mi casa un lugar allá tan solo

que vine a ser quien ensaya ante el espejo

su más innata aflicción.

Ay, las ciudades que no encontré mi cuerpo,

hubiera dado mi piel por ser más sabia,

elocuente ante el ojo que bendice.

Lengua perdida,

tú tienes todo el pudor que a mí me falta desde aquel día:

fue lento el viaje,

mi madre oraba.

¿Quién me asegura la paz ahora que escribo

con la infundada razón de quien se espanta

pero ha debido volverse hacia los suyos

por ley equívoca

por no sé cuál convicción de hombre asentado?

Pienso en esas ciudades que nada tienen que ver con mi agonía

que no rebasan la sed y acaso dudan

cuando el mendigo desmiente a las estatuas.

No me puedo quedar como mi amiga

porque ella lleva una bolsa tan ruidosa

y no ha encontrado cama donde hundirse,

donde aludir al amor.

Quiero hacer el amor aunque retumbe

todo el espacio mugriento de los libros,

yo quiero hacer el amor.

Si prefería cantar

fue por venganza.

¿Cómo pude escapar sin ser valiente?

Mi casa estaba sitiada

—ya recuerdo—

mi casa sola y hundida bajo el pasto,

la madre triste.

Yo no era sabia tampoco

pero amaba

aun profiriendo la frase corrompida

aun destinada a morir.

Ay, las ciudades que no encontré mi cuerpo

y una ciudad que me ha visto aletargada

como aprendiendo a fingir cerca del polvo.

Nunca fui hermosa y el hambre me sedujo,

mi madre oraba

viendo crujir en los trenes mi osamenta.

No dije BASTA,
fue otro el que puso el vocablo inquisitorio,
otro el que vino a decir:

«Una es tu hora
y esta ciudad se arrepiente del extraño.»

Ya estoy de vuelta,
dicen que estaba mi casa aquí rendida
que podemos reír como felices,
que nos podemos dormir.

Ay, tiempo sacro,
¿qué otras ciudades están naciendo ahora,
qué trenes muertos me están interrogando?

Yo estoy tan grave,
tan ilusoria en la luz
que invento historias.

(antol. *Los parques*, ed. Mecenias y ed. Reina del Mar Editores, 2001: 210-211)

ANEXO 14

Poema XIII

Autora: Irelia Pérez Morales (Villa Clara, Camajuaní, 1956)

DESPUÉS DE LAS SIRENAS

Vas navegando el azar de un tablero
por la alfombra.

Derribas al rey.

¿Qué sombra de cuchillos trae el mar?

¿Quién salvará tu cantar cuando las uñas son garras;
cuando a zarpazos desgarras tu ayer?

No existe siquiera una
hilacha de muerte con qué soldar
las amarras al muelle...

Ya no lo vez.

Se va alejando en las brumas.

(¿O son lágrimas?).

Espumas te van royendo los pies.

No hay más Ítacas después de las sirenas.

Lo sabes.

Se hundió tu puerto;

las aves marinas vuelan a ras del abandono.

No hay más Ítacas tuyas

ni naves que te regresen.

El viento se encrespa en la arboladura.

La patria es una tonsura sobre tu fe;

Solo *un ciento volando*.

Por barlovento resuenan los caramillos.

Alguien le colgó visillos al cristal de las ausencias.

No hay cánticos;

solo urgencias silbándote en los bolsillos su canción.

Y ante el llamado

la palma se te diluye detrás del mar.

(¿Dónde fluye este saxofón cascado?).

Un marinero embriagado se masturba en tu vigilia.

Llora en la popa Cecilia.

Dónde se rompió el estay, ya no hay un mástil...

Solo *hay una foto de familia*.

(Boletín *Decimal sur*, Cienfuegos, 2012: 11)

ANEXO 15

Poema XIV

Autora: Isaily Pérez (Santa Clara, 1975)

Hungría, en el año de gracia de 1590. La condesa Erzsébet Bathory atrae a las doncellas de la comarca hacia el castillo de Csejthe con el pretexto de instruir las como damas de compañía. Se cree que sus víctimas llegaron a seiscientas cincuenta. Si alguna de sus hermosas y jóvenes costureras cometía una falta, por leve que fuese, la hacía desnudarse para que llena de vergüenza continuara su bordado mientras ella, suntuosamente vestida, la observaba.

¿Escuchas, Nadja, cómo brama en la espesura el olifante?
Ya se acercan
y el miedo es una tela sobre el bosque,
color no tiene: malva si pudieses.
Braman también los sirvientes que van subiendo mi espejo,
son muy torpes
lo descansan murmurando al final de la escalera
(escaso es su aliento mas no saben guardarse)
cuchichean siempre.
Hace una tarde espléndida para que tejas
acércate a la ventana,
Madre solía vestirse frente a la ventana
de este mismo aposento;
la adormidera no había alcanzado como hoy el alféizar
yo me inclinaba por sus amargas hojas.
La doncella española
citaba entre los clásicos a Horacio:
«Anda, aprovéchate de la libertad de diciembre».
Es de nuevo el olifante
hacia el este horizontales van los perros
y el bosque ha cerrado sus húmedas puertas.
Nada puede salir.
Tú a los hilos,
bordar no es un asunto leve pues las diosas del destino
sobre un estambre urdieron,
no levantes la mirada
no me veas.
Raros eran y costosos los espejos,
Madre tuvo uno pequeño
y jugaba la española con la luz sobre mis ojos,
no sabía mi nombre a derechas
me decía «Isabel»
porque así me llamarían en su tierra.
Por ella entre las telas fui la batista amable,
hoy seda.
Apenas cabe mi espejo de este lado del salón,
ahora hay dos ventanas
dos bosques
dos Nadjas que bordan con delicadeza.
Verdad que son temibles criaturas los espejos
nada, nada puede salvarnos de su impermanencia;

quien gustaba de los clásicos me advirtió sobre ellos
pues son, mejor que el río de Heráclito,
definitiva prueba de que no eres la misma
que ayer se miraba.
No te muevas,
Entre sí se han chistado los sirvientes
para mejor oírnos,
porque escasas son sus vidas cual su aliento
se apresuran a contarme.
Les gustas, te llaman «la serena»,
tus noticias en sus bocas son una almendra
que terminar no quieren.
No los culpo,
una almendra minúscula puede llevarse el aire
ahogarnos si quisiese.
En la exacta mitad del invierno
llegó un carruaje por ella
la sola visión de la mediterránea era una dote espléndida;
me buscaron todo el día con su noche.
Debí decirle:
anda... aprovecha la libertad de diciembre.
Al pie del torreón se ha caído el pañuelo.
Fui muy precipitada, acércate,
tus hermosas iniciales se bordaron de hierba.
El azar es curioso:
apenas un pañuelo cubriría tu vergüenza.
Desde el acantilado disonante llega el eco
por tres veces me repite el olifante:
ya están los ballesteros cerca.
¿Ves que tiembla tu silla?
también así el ciervo es velaje contra el cielo.
No entornes la ventana ojivada, no me detengas
que aún dormida sabría:
de entre las flechas ha volado mi bicorne flecha,
como proas (nunca he visto) van los perros,
sucedió entre los helechos que seguro ya entibian.
Mira, sin querer te has pinchado un dedo.
No cierres los ojos, sigue bordando,
llámame Isabel.
(*Una tela sobre el bosque*, ed. Abril, 2007: 19)

ANEXO 16

Poema XV

Autora: Masiel Mateos (Ciego de Ávila, Morón, 1968)

DEBAJO DE LA VESTIDURA

Deborah Sampson (1760-1827)

En la batalla de Tarrytown
besa un metal tu muslo.
¿Cómo salvar la piel debajo de la vestidura?
Tu antebrazo va al duelo
y la tersa palidez delata tus algas.
Robert Shurtleff,
un tiro de Dios te revierte en hombre.
El desaliento importuna el desvelo
y tu aúllo sale del cañón
quejándose de tanto disfraz.
Ya dormita el redoblante.
Ve, desabriga tu pubis en la ribera,
acaríciate con nostalgia en la hosquedad del tacto.
Un arma no enhebra los nudillos,
tu evocación en el tapiz en una aguja.
Teje, Deborah Sampson,
sobre las chamarras.
(*Ellas toman café junto al gramófono*, Eds. Ávila, 2006: 21)

ANEXO 17

Poema XVI

Autora: Ileana Álvarez (Ciego de Ávila, 1967)

TEXTOS GASTADOS

I. RUNA CIRCULAR

Se sentó frente al mar. Una bata blanca y vaporosa como la brisa de la seis le cubría apenas el cuerpo, apenas el corazón. A lo lejos un barco, una gaviota, las infinitas olas perdiéndose en el olvido de una tarde común, única para su párpado clavado en las paredes. Detrás una pendiente, la luna en plena tarde como una obscenidad, las afiladas rocas el desdén, el bullicio que penetra los más sagrados rincones del ocaso íntimo.

Una tarde más, un día menos. Sobre el hombro semidesnudo ya descende un noche larga y angulosa, un brazo como una lanza mellada. El rostro en penumbra que le bebería la espuma de la piel, el olor de las algas, un horizonte latente tras el pecho blanco como una fruta mordida por Dios. Bajo una palmera ha quedado un libro abierto, una luz rojiza hace saltar las palabras que una anciana antes de morir escribe a su nieta: *quédate quieta, en silencio, y escucha a tu corazón. Y cuando te hable, levántate y ve donde él te lleve.*

La sinfonía de estas sílabas la acaricia, trae un poco de miel sobre el labio desierto, pero ¿qué más pueden las palabras?

Vuelve la espalda al mar, a una gaviota que se desliza bajo la espuma, y es como herirse a sí misma. Se arrodilla en la arena húmeda y caliente, la besa. AL repetir ese gesto tiene la revelación que otra mujer en ese instante, en otro espacio, también lo hace. Ella se llama Virginia y la otra podría llamarse Ileana Álvarez. Yo escribo sobre la piel dorada de las dos, contemplo cómo destrozán con su rabia, con su vientre vacío otro poema; las olas lo arrojarán sobre una playa que no verán sus ojos.

II. YO CONTIGO COMO UN MONTE Y OTRO MONTE

Los barrotes de la cárcel de Leningrado se cubrían de lodo y nieve y fuego y nieve y sangre y nieve... Silencio y nieve.

A Ana Ajmátova le florece la nieve y la nieve enseña los brillantes frutos, los cristales que hechos racimos le cuelgan de los ojos, de sus pechos y le brotan aún más blancos, traslúcidos del útero todavía tibio, todavía púrpura.

Caen los ahusados frutos frente a la puerta de la cárcel, se deslizan intactos sobre la piedra fría, menesterosa de los escalones. La piedra que ha visto al cuervo posarse en su propia sombra. EL hijo adentro, bien adentro escucha las manzanas de nieve de su madre desvanecerse en la soledad, bajo la piel cetrina, flácida del olvido.

Los retratos de Stalin cubren la pared inmensa, el musgo traspasa el papel, le crece debajo a los bigotes, a los ojos, a las cejas espinosas. Hay un silencio entonces, un aliento descansado al contemplar cómo la humedad lo puede todo.

Afuera cae la nieve con dulzura. Con dulzura infinita me posee. Como una isla anclada al horizonte. La tomo entre mis manos, los bellos cristales se derriten en mi cuenco, doy un poco de agua tibia a los labios de Ana, unas gotas de mi sal.

Ella entona un himno, un réquiem para el esposo, para el amigo que se ha fundido al hielo siberiano...

III. BAJO EL SÉPTIMO VELO DE UNA LECTURA

El niño se detiene ante la pequeña luz. Dentro del círculo que forma en la pared, algo tiembla con un sonido a bosque. El padre al lado yace pálido y desnudo, con una enormidad desnuda y silenciosa enseña toda la acritud del lugar. Es bien entrada la noche, y el niño, que sólo conoce los estrechos senderos que conducen al río donde gigantes carpas se comen su valentía, no sabe qué hacer con la desnudez del padre.

Su padre está muerto. El niño no sabe qué es la muerte, y la muerte trata de enseñarle los ojos vidriosos del padre, la rigidez del pecho, las moscas sobre la piel cetrina y la boca abierta. Escucha el tintinear de los grillos, con una mano cálida acaricia la sombra de la pequeña luz en la pared, una sonrisa le surca el rostro delgado y de cera derretida. *¿Cuándo ha de amanecer?* Pero aún faltan muchas horas y al niño más que la muerte le apena la desnudez del padre, su súplica estrellada contra el vacío innoble de los mayores.

Intenta una y otra vez ponerle los raídos pantalones, la camisa manchada del tizne que durante generaciones se ha acumulado en los huesos. Las gotas de sudor le queman los labios, los brazos inertes en el esfuerzo se dejan caer como dos gajos secos.

Con horror, el niño va descubriendo que la muerte es eso: un padre inmóvil, desnudo ante el alba, las vergüenzas descubiertas ante la gente que sube el viejo trillo.

El cansancio puede más que este horror, apretuja los pantalones bajo su cabeza y se duerme. Ahora el círculo de luz de la pared descansa en su rostro.

(Trazado con ceniza, Eds. Unión, 2007: 207)

ANEXO 18

Poema XVII

Autora: Yanisbel Rodríguez Albelo (Cindy) (Sancti Spíritus, La Sierpe, 1976)

STEVIE NICKS YA NO CANTA

A Ileana
A veces lo ajeno quema.
Ena Lucía Portela

Qué tristeza verte del otro lado,
como esos árboles de los vecinos que siempre transgreden
la huerta con algunas ramas y nos tientan a robar
los frutos, con la justificación de que están en nuestro territorio.
Qué tristeza descubrirte enferma, casi apagada,
casi sin apetitos, tú que nunca te perderías un ápice de la juventud,
amodorrada como esos perros que descansan hechos un ovillo en las aceras.
Qué tristeza que estemos tan cerca y tan lejos,
que seamos dos niñas con una idea diferente de la diversión.
Qué tristeza hallarte tan enardecida en mi propio canto
y que no seamos más que un trocadero de guitarras,
un pacto inútil, una amistad que se quedó a la deriva
(me hiciste ver la vida como la estela de un barco).
Qué tristeza recordar algunas cosas que son como caminos abiertos,
traer de vuelta la pasión y el entusiasmo,
los atardeceres a lo Claude Monet en el parque silente y misterioso,
las telarañas que pintabas distraída, tu risa dislocada por la cerveza,
la adoración hacia algunos ángeles que agitaban sus vestiduras,
los guiños, las medias palabras,
la satisfacción adolescente de disfrutarlo todo
y perder sólo la ingratitud de algunos momentos.
Qué tristeza decirte adiós con la mano suavizada de ternura,
deshecha de artificios,
para evitar el daño irremisible de los que amamos,
para no quebrar el encanto, las figuraciones que uno se inventa,
dejarte huérfana de una posible felicidad,
de la almohada y las margaritas,
del poema intenso y breve que somos todos.
Qué tristeza verte aquella noche sin tu vitalidad contagiosa,
gracias a la cual sería posible escribir juntas,
dinamitada por tu mirada frágil.
Qué tristeza que no sepa decirte algo más esencial
que los mismos estribillos que repito día a día.
Qué tristeza, amiga, pero Stevie Nicks dejó de cantar un minuto
en algún sitio apartado de aquí, un instante atónito,
y siguió su rumbo inexpresiva.
Enmudeció para siempre, como atravesada
por una duna de sal o una ráfaga de luz.
(*Blues con molinos*, ed. Luminaria, 2004: 36)

ANEXO 19

Poema XVIII

Autora: Yanisbel Rodríguez Albelo (Cindy) (Sancti Spiritus, La Sierpe, 1976)

ESCRIBIR UN DIARIO

A Leysa, siempre al tanto de cada detalle.

El deseo irreprimible de volcar sobre papel nuestro desacomodo,
de maldecir iracundo o quedarse lírico ante las auroras y los crepúsculos
de las pequeñas cosas, con su mínima sombra resplandeciente.
Escribir un diario con odio enamorado, sangrante, retorcido,
mascullando ya sin voz en el exilio a que nos destinamos cada noche,
indisolublemente alejados de nosotros mismos, insomnes y dormidos.
Un diario escrito con Ana Frank encerrada en el anexo,
atisbando a través de la única ventana de la buhardilla la clarinada estival,
y no poder extender un poco más los dedos para abrazarla,
no poder asirse al reflejo opaco vislumbrado en los cristales;
como recurso último escribir algunos versos sobre la suciedad latiente.
Un diario que comienza y se termina, e incluso se rescribe, con Ana Frank,
la jovencuela de 15 años recién cumplidos muerta en Bergen-Belsen,
viendo desfilar en sueños ante sí como una enfermedad los cuerpos carbonizados
y las palabras arrebatadas, cubiertas por un cementerio de periódicos viejos,
por las cazuelas de escoger papas podridas que tanto odiaba.
Un diario escrito con el Che mientras se hunde en el lodo,
se le curten las mejillas, se le ahoga la voz temblorosa
que esgrime a través de los humedales de la selva negra,
y no poder alcanzar más allá de la nube azulenca del tabaco,
de la expresión ripiosa de los hombres agazapados entre el follaje,
que mañana vamos a bordear la ribera y nos van a cocer a tiros
(si pudiéramos retener la alegría en la voracidad de la espera).
Porque un día puede ser sin novedad,
fastidiados solamente por el calor y el revoloteo de los insectos,
por las tardes pesadas y compactas que caen sin estrépito,
y el siguiente un río de sangre apantanándose a la vera del camino,
el diario maltratado que el viento seco deshoja y cubre de abandono.
Baleado, mutilado, deshuesado, mezcladas las cenizas
con el polvo, con la arena, con el fango, con la roca, con el agua.
Desaparecido del paisaje y aún retumba, aún palpable, alerta y a la escucha,
porque siempre hay una quebrada abierta, una rama doblada,
un pájaro silencioso, una piedra que se desprende y echa a rodar,
un río manso que aguarda la tempestad para saltar agresivo.
Los días monótonos y triviales,
los lugares comunes y aparentemente indefensos,
son los que guardan con más saña el peligro.
Así terminaremos, porque no hay tierra santa,
no hay hombre tan de veras en el olvido que no se encuentre.
Un diario escrito por Javier Héraud, tragado por el Madre de Dios, por la soledad
[del agua turbulenta,
por Víctor Jara, por Miguel Hernández, por Juan Gelman,

por Haydée y Abel, por Luis y Sergio, por Roque Dalton,
por su amor contestatario y adolescente, todo trunco, todo en vano,
sepultados junto a los árboles y bajo las montañas de carbón,
arrojados en los pozos ciegos y en el azul grisáceo de alta mar;
acribillados, sumergidos, despedazados, quemados, masacrados, lapidados,
y aun así inmolados y quietos en la agreste espesura.

Un diario escrito con Edgar Allan Poe, *sin cuervo y sin nada*,
y a quemarropa, con el renegado Franz Kafka,
paladeando el amargor de vivir encerrados a campo abierto,
catapultados en la habitación, queriendo arañar las paredes,
desprender el cielo raso, derrumbar la estantería, arrancar los retratos,
volteando hacia todos lados, y gritar más alto y correr más fuerte,
y darnos un mazazo con el hastío de las avenidas y los parques
y sentarnos en el muro descascarado sin más remedio ni consuelo

que ponernos a garabatear bajo el resplandor de los anuncios lumínicos,
que de noche muestran el esqueleto de la ciudad, ese remanso infernal.

Un diario escrito con Martín Santomé, con Fernando Pessoa, con Ezra Pound,
pidiéndole a Dios que nos alargue la tregua en la vejez,
que nos acorte la vejez sin tregua que nos acontece a los empleados de oficina,
asqueados de la avalancha de cifras que bailan a nuestro alrededor,
de la rutina y la insipidez, del miedo a fracasar de los fracasados,
del murmullo y el teclear incesante de las secretarias,
del sonido ríspido de las órdenes que van llegando
y que no son de café, Mario, definitivamente no son de café.

Pidiendo a Dios que nos encuentre dormidos *la pálida* para no encontrarnos
[extraviados.

Un diario deshecho en fragmentos de vida y muerte
como las reflexiones dispersas de Augusto Monterroso,
de viaje en viaje, de tren en tren, viendo cómo nos es cercenado el rostro
con el filo de la ventanilla, que igualmente corta en sucesivas instantáneas el paisaje,
desgajándose los ojos al paso de los tranquilos e inalcanzables pueblos de campo.⁷³

Escribir un diario para tenerte a mi lado de algún modo
y soplar en el *trombón de vara* y enamorarte prendiendo flores en tu verja
e ir recogiendo los cristales despedazados de la lluvia,
las muertes sucesivas que van cayendo, las pocas verdades que nos van quedando.

Un diario escrito conmigo misma, llorando a medias, mintiéndome un poco, arrebujada sobre el
colchón, derramando las tazas y el tintero,
para machacarme las ansias de no ser arrastrada por el tedio.

Un diario para callarme a solas, un breve trago alzado en silencio con Alejandra
[Pizarnik,
con Sylvia Plath, con Katherine Mansfield, con Virginia Woolf, con Anaïs Nin.

⁷³ Idea basada en el siguiente fragmento de un poema de Damaris Calderón:

«La ventanilla de un tren corta
-no asesina-
corta impasible como un carnicero
las reses el paisaje
lo que se va quedando atrás».

Un diario escrito contra mí misma, en libertad, sinmigo:
sin manos, sin ojos, sin lengua...

Dejar de escribir y ponerme a salvo y morir dulcemente de todas estas cosas.
(*Blues con molinos*, ed. Luminaria, 2004: 42)

ANEXO 20

Poema XIX

Autora: Ada Elba Pérez (Sancti Spíritus, Yaguajay, 1961)

IDENTIDAD

*La soledad es una buena cosa, pero tiene que haber obligatoriamente
alguien a quien poderle decir que la soledad es una buena cosa.*

HONORÉ DE BALZAC

Casi todo, la noche, y lo demás
está en el patio.
La luna pasa en su caballo oscuro.
Yo me quedé muy dentro
hace veinte años en el parque infantil
y un hombre y un perro que se fotografiaban.
Yo me he quedado aquí precisamente
porque quería verme, hablar conmigo,
y me sentí tan sola,
tan sola con mi pelo, con mis manos,
con tantas cosas mías fui tan sola
que entré a buscarme hasta mi desamparo,
hasta el húmedo fondo de las dudas,
hasta la más trivial de las vergüenzas,
hasta el miedo impreciso de encontrarme
y mentirme.
Me hallé sentada entre infinitas deudas,
extendida en el punto más pequeño.
Mentiras que me dije ya me acechan,
me juzgan.
Casi todo, la noche, y lo demás,
son mis conquistas,
esta rienda atraviesa el horizonte.
Casi todo, la noche, y lo demás,
están conmigo,
cargo con este viaje hacia mi encuentro,
hasta todos los rostros desde el hombre.
Salgo entre ustedes,
por esta vez ya vuelvo sin harapos,
con la pureza de los dedos de Mozart
y alguna culpa furtiva,
inconfesada.
(*La cara en el cristal*, Eds. Unión, 1996: 41-42)

ANEXO 21

Poema XX

Autora: Ileana Álvarez (Ciego de Ávila, 1967)

EN LA NORIA DE LA MISMA OBSESIÓN

Miro pasar los días con el susto anudado en la garganta.

Los niños revolotean con sus propias ensoñaciones, dibujan en el aire un gesto mitad ángel, mitad demonio que pronto han de olvidar. Y yo, tan nimia bajo la sábana púrpura de la desolación, en los amaneceres, les tejo la ventura a destiempo.

Qué nueva vibración atesorar tras las paredes mohosas, debajo de la piel donde la memoria ya traza los círculos, las grutas insondables de los sueños. Qué nuevo susto destejer, una palabra que nombre las gastadas aristas de mi cuerpo.

Da lástima decirlo, pero me doblo sobre la carne viva como cadenas ardientes. Todo cerca de mí se va tornando sombra. Todo dentro de mí ya tiene el signo del crepúsculo. El miedo es la saliva que me humedece. El miedo pasa su lengua por mi lengua, por mi pubis, por las islas de mi espalda. El miedo se enrosca a mis huesos y desliza su sexo oscuro, larguirucho, por las caricias que robé.

Contemplo pasar las hormigas encogida debajo de la cama como una cucaracha, descubro su paso interminable hacia la ranura que está en mi corazón; las veo volar felices sobre cercas de púas, las voy ennegreciendo, sí, hasta quedarme dormida, bien dormida...

(Trazado con ceniza, Eds. Unión, 2007: 123)

ANEXO 22

Poema XXI

Autora: Ileana Álvarez (Ciego de Ávila, 1967)

PALABRAS DE UNA POETA MENOR DE LA ANTOLOGÍA

yo no puedo, alejandra, escribir la noche.
como a ti me atormentan las palabras, el peso esencial
de la sílabas sobre la llaga abierta.
tú tomaste la ternura por el cuello
y yo ultrajo la rosa que me salva.
en sus aguas me diluyo sin *llegar hasta el fondo*.
el miedo me posee
y quisiera ocultarme como una niña
en el laberinto de los espejos,
en la semejanza esparcida por la lila que se deshoja
y la muerte de una mujer que la contempla.
también he de morir de cosas así
y nunca nadie suspirará ante esta revelación.
ahora tengo la misma edad en que lograste asir para siempre
las monedas del sueño, las monedas de oro del sueño,
la otra realidad donde el silencio es tentación y promesa.
Expulsabas las estaciones de tus huesos
y París te cubría con el humo del opio,
con los versos de Octavio, con los años sesenta.

en 1993, yo juré con un grupo de amigos
arribar al nuevo milenio bajo la tour Eiffel
o morir intentándolo. No lo logré. Ninguno lo logró.
nuestros pasos de hoy día, son los pasos de sombras.
treinta y seis que apenas dicen, de la mosca,
sus huellas sobre la página en blanco:
la nulidad que me define.
me espanta la sencillez con que alcanzaste todo
tras una sobredosis de seconal.

seconal,
seconal...

palabra que apenas ahora encuentro hermosa
en su agudeza perenne,
un repique rompiendo todos los ventanales,
las luces de la ciudad,
imagen atada a las asociaciones imposibles
de tu cuerpo con el mío.
escribir la noche, escribir el alma con todos sus demonios,
el vacío de los ojos, el horror de la pérdida,
escribir al otro que dentro de sí nos huye.
escribir,
escribirte,
escribirme...

cómo transmitir a la piel del tigre este temblor de cuerda floja,
las líneas de mis manos que saltan
y se enroscan alrededor de mi nuca,
la humedad de mis interrogantes, de los atardeceres
donde escuché en éxtasis *el ruiseñor de teócrito*,
trazo con rabia estas palabras. La rabia... cómo ofrendarla.
qué semejante soledad, amiga, nos signa con tanto ardor.
quisiera besar tus labios surcados por el aliento
de todas las imágenes hurtadas al fuego de la zarza,
acariciar la luz de tus pechos
bajo la noche que poseíste. Quisiera lanzarme
desde la niebla de mi siglo a tu siglo no menos niebla, asistirte
con el resplandor del horizonte tras la tormenta,
en el cuarto oscuro donde ya nadie vendrá a rescatarnos.
los días son una red de triviales miserias.
comparte, Alejandra, el frasco apretado contra el pecho,
las chispas de seconal olvidadas, la furia.
yo padezco como tú del mismo miedo,
como tú la misma esperanza.
(*Escribir la noche*, ed. Letras Cubanas, 2010: 11-13)

ANEXO 23

Poema XXII

Autora: Lisy García Valdés (Santa Clara, 1973)

TORPEMENTE MI REFLEJO

Nunca tuve el retrato de un buen hombre
en las paredes
ni la foto virgen cubriéndome la piel
un nombre
una casa doblada con la intención de los árboles
fueron las calles el sitio hermoso
desde el fondo colgaban cuerpos
ellos tiraban de mis piernas
lanzaban aullidos terribles
fui entonces una ciudad desierta
con piedras de sal y marionetas
preferí el eco
danza de mis vestidos largos
a veces ocupó mi cuerpo
encerrada en aquella huérfana cordura
aprendí a construir castillos con la tarde
el nombre se ha doblado
perpetua estancia de las olas
contemplo el agua
es ella mi reflejo
voy a lanzar la última botella
tal vez me lance a mí misma
soy el retrato pegado a la pared
el recuerdo.

(antol. *Queredlas cual las hacéis...*, ed. Abril, 2007: 52)

ANEXO 24

Poema XXIII

Autora: Anisley Miraz Lladosa (Cienfuegos, 1981)

IV

Silvia desviste su cuerpo en el espejo:

su corteza de árbol derribado

no la deja caminar como quiere.

Sale a la calle

(la gente cree que a ella

no le duelen los vientres amarillos

de las viudas,

los agujeros en los niños de paso).

Ella baila sin su piel acusada.

Baila bien y se contempla feliz

en el espejo.

A Silvia también le duele el polvo.

(El filo y del desierto, ed. Luminaria, 2006: 42)

ANEXO 25

Poema XXIV

Autora: Iliana Águila Castillo (Santa Clara, 1956)

TRANSPARENCIA

Las mujeres del Caribe prefieren andar desnudas,
no hacen uso del espejo.

Pisan fuerte la tierra como sus hombres.

Alardean, toman ron,
escupen sobre la maledicencia.

Las mujeres del Caribe desbordan el templo
de sus ancestros,

oran como ahorrándose el misterio,
no escriben cartas a sus hombres antes de partir
a la guerra.

Queriendo ahuyentar el silencio que las aprisiona
las mujeres del Caribe no revelan sus fuerzas,
sus caminos.

Todos sabemos que están bendecidas por el agua.
(*Concluso para sentencia*, ed. Capiro, 2009: 11)

ANEXO 26

Poema XXV

Autora: Irelia Pérez Morales (Villa Clara, Camajuaní, 1956)

REMINISCENCIA DE PROAS

A Jesús Candelario, por un *Epitafio del náufrago*

*...esos barcos graves
Que corren por el mar hacia donde no llegan*
Pablo Neruda

Llegan los barcos espuelas
en los ijares del mar
maderos donde el azar
se columpia centinelas
amordazados Las velas
son novias de un tiempo ido
llorando por el vestido
sin estrenar (pobre encaje
que solo lució en su viaje
la marea del olvido
cuando no fue a la capilla
el marinero) Son canas
los barcos y sus campanas
también doblan por la quilla
donde el oleaje se astilla
como un vitral Nervaduras
en que crujen las amuras
del tiempo Con sus cinceles
una recua de babeles
se filtra por las costuras
del mar Cada barco es
una brizna en la quimera
desperdicio de madera
que ya no cree en el pez
cantor ¿Habrá algún después
de las sirenas? No creo
que haya un después Si el cuneo
salobre va a la garganta
cómo saber que el pez canta
Tal vez responda Odiseo
si escuchó el olor a ausencia
colgado entre los pilotes

Un amago de garrotes
se cierne como advertencia

Arde una reminiscencia
de proas sobre los charcos
gimen las flechas sin arcos

(adioses que ya no están)

Es que los barcos se van
Silencio

Se van los barcos

(*Cicatrices de sal*, ed. Sanlope, 2010: 91-92)

ANEXO 27

Poema XXVI

Autora: Bárbara Yera (Villa Clara, Ranchuelos, 1962)

MUJER DESNUDA FRENTE AL ESPEJO

Y Bebé conversaba solo frente al espejo

Yo debí nacer una noche de invierno de 1910
en una casa de olor a incienso y sin ventanas
con una vieja cartomántica a mi lado
que trazaba en su única baraja
mi sexo infantil
y vaticina
«tus manos buscarán el gesto
para que fracase la luna ante el pacto de tus ojos,
porque los pasos tuyos serán interrogados en los bailes».
Ser un susurro huraño impenetrable
una niña rubia dormida en un bosque
con un ejército de danzantes a su lado
cubriendo el traje de doncella;
entonces no seré yo sino la otra
la que espera en los parques
y vuelve al bosque para seguir siendo un niño.
(*Libro de las decapitaciones*, ed. Reina del Mar Editores, 2001: 33)

ANEXO 28

Poema XXVII

Autora: Masiel Mateos Trujillo (Ciego de Ávila, 1968)

LAS SOMBRAS PESAN SOBRE ESTA PIEDRA que me ato para caer al río. Mi falda flotará como una hoja de nenúfar, seré un fantasma vagando por la antigüedad del agua. Tú serás un pescador sin carnada, no podrás pescar mi garganta, ni me verás boquear y esputar mis miedos.

Caeré en la eternidad. Me sumergiré en un río con una piedra atada a mi cintura, con el miedo atado a mi cintura, con el miedo en el río, con el miedo en la piedra, con el miedo.

(Ellas toman café junto al gramófono, 2006: 80)

ANEXO 29

Poema XXVIII

Autora: Leidy Vidal García (Ciego de Ávila, 1976)

CALCULEMOS QUE ES CIERTO

Calculemos que es cierto,
olvidemos llorar por las palomas,
no temamos morir frente al otoño.
Lancemos tempestades,
aplaudamos la noble obsesión de ser hoy mismo
y creamos feliz al que sonríe:
dejar de respirar puede no ser un signo de asfixia:
también vale quedarse sin aliento.
No respiremos, es mejor para nuestro bendito amor propio.
Lamentémonos de todo,
regocijémonos por nada,
valgámonos de las aceras como puentes.
Aliviémonos de entender las cosas,
no queramos apresar la vida.
Calculémosla.
Y estallemos de ganas,
y saltemos ingravidos al polvo
y creamos que es cierto,
que nos vemos mañana.
(*Otra historia interminable*, Eds. Ávila, 2005: 16)

ANEXO 30

Poema XXIX

Autora: Irina Ojeda Becerra (Santa Clara, 1976)

FRAGMENTOS DE LA EFIGIE

1

Son mis torpes dedos culpables
de la ruina que avanza sobre estos muros.

2

Cómo elegir el sol
si he hallado
lápidas en el jardín.

3

Silencio. Hagan silencio.
La palabra más suave
es el golpe del martillo
en las paredes de mi habitación.

4

fue tan solo aquel segundo
con la luna entre mis manos.

5

El silencio del enterrador
en mi silencio.

6

Estoy entre las hojas enfermas del bosque.

7

Yo soy ese sol
que se resiste vano al ocaso.

8

Por primera vez,
vagabunda niña
bajo los fulgores de la borrasca
estoy ante mi pecho deleznable.

9

Este anhelo de hundirme en la oquedad
se arrastra lento
por debajo de mi piel.

(*Sobre la bestia blanca*, ed. Reina del Mar Editores, 2005: 24)

ANEXO 31

Poema XXX

Autora: Sonia Díaz Corrales (Cabaiguán, 1964)

DE NUEVO LA MUJER DE LOT

entonces la mujer de Lot miró atrás, a espaldas
de él, y se volvió estatua de sal.

GÉNESIS 19. 26

Pintó sobre los míos unos labios de ceniza
marcó su signo de acuarela
con un gris que no tiene nombre
tiene un nombre tan antiguo.
Sabía que el Dios de Lot no perdona a las mujeres
que andan de taciturno fantasma
hurgando en los papeles de la niña
que viendo pasar su vida en muchas otras vidas
quiso ser varón
libre
anormal
cualquier otra bestia
menos bestia que era la que estaba predestinada a ser.
Dijo no te vuelvas
una mujer de sal
no va
a soportar el tiempo
a soportar el agua
a soportar al hombre.
Dónde puedes ir
que la mano de Dios no haga sal tus pechos
y tus manos de sal no se deshagan
y la sal de tu sexo no caiga como lluvia.
(*La hija del reo*, ed. Benchomo, 2009: 47)

ANEXO 32

Poema XXXI

Autora: Liudmila Quincoses Clavelo (Sancti Spíritus, 1975)

ORACIÓN POR LA CASA

A Tesso

Necesito una mano que acaricie mi cabeza como tú lo hacías.

Necesito un rostro, una taza con café, unas palabras.

La casa está vacía, las manos están ocupándose de limpiar,
recoger

y acariciar los gatos.

Pero tus manos no están.

Qué extraña la infancia,

es raro ser niña, estar siempre esperando

que el tiempo pase,

para crecer y quedarnos tan solos.

Si estuviera aquí y me alumbraras

los ojos.

Escucho el mismo tango de Gardel,

percibo tu presencia

en las habitaciones ordenadas y solas.

Enciendo como todos los días el caramanchel a los santos,

tú lo vigilas.

(Plaza de Jesús, ed. Letras Cubanas, 2005: 35)

ANEXO 33

Poema XXXII

Autora: Liudmila Quincoses Clavelo (Sancti Spíritus, 1975)

EN LA NOCHE PROFUNDA DEL ÚTERO ME HUNDO,
mis ojos se inician en el oscuro arte de mirar las arterias,
la sangre que corre presurosa
como las aguas del estigia.
Adentro todo es génesis,
golpeando suavemente,
el arca es mi cuerpo.
Y allí, entre lo áspero y lo blando,
en el silencio más profundo
la vida comienza.

(El libro de la espera, ed. Luminaria, 2009: 28)

ANEXO 34

Poema XXXIII

Autora: Liudmila Quincoses Clavelo (Sancti Spíritus, 1975)

MIS SENOS COMO PUÑALES

crecen lentamente,

crecen y voy llevándolos con dolor

bajo mi blusa.

¿Podré alimentar a mi hijo?

¿Podré tocarlo sin herirlo

con estos senos como filosas puntas?

(*El libro de la espera*, ed. Luminaria, 2009: 29)

ANEXO 35

Poema XXXIV

Autora: Liudmila Quincoses Clavelo (Sancti Spíritus, 1975)

FRENTE AL ESPEJO

me levanto la blusa y palpo mi vientre,
la piel antes tersa se ha contraído.

Mi vientre crece

y es tan extraño saber que hay otro corazón
despierto en la noche del útero.

(*El libro de la espera*, ed. Luminaria, 2009: 30)

ANEXO 36

Poema XXXV

Autora: Anisley Miraz Lladosa (Cienfuegos,1981)

ROMA

*Exaudi me regina mundi,
inter sidereos Roma recepta polos.⁷⁴*
(Tomado de *La última legión*)

Tú que fuiste acogida donde los dioses
se titulan
luces tu capital —tu centro violado
por los hombres—
en la misma cumbre de los cielos.
Inigualable como una mujer preñada
de un fabuloso héroe
—conquistadora y alta—.
Regina mundi cuántos valientes
cayeron a tus puertas
cuántos amantes mendigos aguaceros
prodigan los misterios de tu gracia...
Rompedora de huesos hechicera
de almas
siembras espléndidos jazmines de noche
pares las rocas con que los guerreros
alimentan de día sus bravas catapultas.
Alienas tu sangre —verdadera
y mortífera sustancia—
rojo animal hambriento
en pos de algún gemido
la dignidad de los que a todas luces
vencen
el silencio de los muertos
que quedaron sobre la tierra
aguardando tu mano justiciera
tu penúltimo abrazo.
(*El filo y el desierto*, ed. Luminaria, 2006: 67)

⁷⁴ Traducción: Escúchame, reina del mundo, Roma, tú que fuiste acogida entre los polos del firmamento.

ANEXO 37

Poema XXXVI

Autora: Irelia Pérez Morales (Villa Clara, Camajuaní, 1956)

PRESENTACIÓN DEL ANCLA

Barrunto soy acertijo
parto gris de las arenas
un relámpago en las venas
del mar Arruga
entresijo
con escamas
escondrijo
de atalayas buceadoras
navegante en las esporas
del tiempo Entre sus hamacas
son muñones de resacas
mis bolsillos sin «ahoras»
ni «antes» Solo «después»
viaja en ellos No hay memorias
junto a la herrumbre

¿Qué historias
puedo yo contarle al pez?

Ancla me hicieron envés
del muelle—viva frontera
entre *el colmo y la ceguera*
del hombre—
rito olvidado
ubicuidad
un legado
de astillas sobre la espera
(*Cicatrices de sal*, ed. Sanlope, 2010: 19)

ANEXO 38

Poema XXXVII

Autora: Clara Lecuona Varela (Santa Clara, 1971)

MARÍA MAGDALENA, NO ENLOQUEZCAS CLAMANDO,
recibirás lluvia, polvo,
dulce Magdala, no intentes engañarme
con tu oración silenciosa, a mí, que he callado
hasta ahora

seguro mi lugar bajo la tierra.

Sin embargo he de decir por única vez
*no puede una escritura tenerte cual te ha visto
herida como estás de tanto hablar al cielo.*

Tampoco olvides que lo escrito perdurará
para gracia de los hombres durante siglos,
acaso para la eternidad.

Confieso que esa palabra me confunde.

Guarda tu oración

pues días peores se avecinan

y sabes bien que un muerto

jamás podría rescatarte.

(Fragmentaciones, ed. Sed de Belleza, 2007: 23)

ANEXO 39

Poema XXXVIII

Autora: Clara Lecuona Varela (Santa Clara, 1971)

ESTOY ACOSTADA SOBRE UN TAPIZ
que se encuentra sobre el piso
donde hay un mosaico
en el que me veo desnuda
montando un potro blanco como la luz
trazo un círculo hacia tus ojos sumergidos
y te nombro,
el tapiz es violeta
y no voy
no puedo dormir si no lo levanto
y miro.

(*Estancias*, ed. Mecenias, 2007: 23)

ANEXO 40

Poema XXXIX

Autora: Clara Lecuona Varela (Santa Clara, 1971)

EL MOMENTO

en que cruza

la luz

por el espejo

debajo

de mi pelo

que oculta

la luz

que oculta

el espejo

donde

el momento

se

prolonga

y

nos

oculta.

(*Estancias*, ed. Mecenás, 2007: 59)

ANEXO 41

Poema XL

Autora: Bertha Caluff Pagés (Santa Clara, 1964)

CON LOS OJOS DE MARÍA BETANIA

He querido amanecer
con los ojos
de María de Betania,
los hermosos
que de Ti
no se apartaron.

Yo Te amo,
pero a veces
me comporto como Marta.

Quiero mirarte así:
con los ojos simples
de María de Betania.
(*El vigoroso trazado*, ed. Capiro, 2008: 21)

Pero solo una cosa es necesaria.

Lc, 10,42

ANEXO 42

Poema XLI

Autora: Bertha Caluff Pagés (Santa Clara, 1964)

HUBIESE QUERIDO

Hubiese querido

entera ser, como un árbol,

para Ti plantado.

Mas, cuánta necesidad.

Para ser tuya,

obedecer y seguirte,

de mi propio deseo

he tenido que desistir.

(*El vigoroso trazado*, ed. Capiro, 2008: 84)

ANEXO 43

Poema XLII

Autora: Iliana Águila Castillo (Santa Clara, 1956)

DESPUÉS DE LA CONTIENDA

El tiempo divide la espesura de mis ojos
que pretenden regresar.

Solo un hombre queda vivo en la contienda
su olor se convierte en mi obsesión.

Desnuda transfiguro

cuando se anuncia el trote de un centauro.

(*Concluso para sentencia*, ed. Capiro, 2009: 36)

ANEXO 44

Poema XLIII

Autora: Isaily Pérez (Santa Clara, 1975)

LAS TELAS DEL CORAZÓN

I

he escrito a la que cose palabras deslumbrantes
y me ha trocado en hebras

II

le envió a la que cose
deslumbrantes palabras sobre papel de hebra
ha tejido una seda que se ha volado al bosque

III

la tela del deseo entrecielo del bosque
a la que cose obsequio
ella borda el vestido que recubre la almendra

IV

le he enviado a la dama de la almendra
las púrpuras retales
los remiendos de afrecho que irán al corazón...
y nada me ha devuelto.

(La vida en otra parte, 2009: 19-22)

Maylén Domínguez Mondeja (Villa Clara, Cruces, 1973)

ANEXO 45

Poema XLIV

Autora: HABLÓ LA DE MAGDALA

Señor,

nuestra oración consuela solo un día
y hay tanta soledad en la llevada carne.

Si un himno me tocara como los besos tibios
aquí donde los hombres ignoran mi ternura
—la dócil o estruendosa,

divina, porque lleva un temblor que definiste—.

A ratos he pensado en la muerte y tengo miedo
(no hay labios donde pueden las ánimas juntarse
no manos preferidas).

Es la hora, Señor,

de las visiones,

qué vana estoy poniendo mi fe para que alumbres,
hubiera preferido olvidar aquellos ojos,
tu cuerpo en el instante transido de la pérdida.

Señor,

esta oración consuela solo un día

los cantos son sutiles

y angustia merecer un sueño interminable.

No puede una escritura tenerme cual me has visto:
dejada por tu carne

herida como estoy de tanto hablar al cielo.

(antol. *Los parques*, ed. Mecenaz y ed. Reina del Mar Editores, 2001: 209-210)

ANEXO 46

Poema XLV

Autora: Bárbara Yera (Villa Clara, Ranchuelos, 1962)

PECES DE OTOÑO

Buscando a la hija del mar caminé todo un día con una flor en la mano, me enredé con su espuma porque escuchaba su canto. Yo que le tenía miedo por sus historias y porque los bosques de algas no ocultaban mis sueños. Ahora los peces y yo somos los últimos en esta ciudad turbia y en su centro estamos desnudos, escuchando el sonido de las olas que nos traen noticias.

(Libro de las decapitaciones, ed. Reina del Mar Editores, 2001: 26).

ANEXO 47

Poema XLVI

Autora: Iliana Pérez Raimundo (Santa Clara, 1965)

MUDABLE

*Todo esto yo como mujer te digo.
CLITEMNESTRA en La Orestíada.*

Rey mío:
para aguardarte me sobró entereza
y vuelto al hogar
nada más grato que sentir el roce de tu manto,
mas presiento que mi nombre
será silbido falseado por la historia:
a ello me atengo con sobrada voluntad.
Hasta mis huellas son testigos
—tenues—
de la poquedad de mi entereza
para enfrentar la hipócrita palabra de consuelo
o el desprecio de mortales y dioses.
Una mujer es algo inconstante y mudable,
pero de la espera hice
escudo porfiado para la paciencia.
Depuse mis despojos de reina,
las ruinas que perpetuaban mi linaje,
los falsos rehenes canjeados por angustias.
Tendrás que absolverme del descuido,
de los abrojos que ascienden por las tapias,
mas ensayé tantas veces este abrazo,
que mis deberes de ama preterí.
No le temas a la lobreguez de los salones:
hace mucho que el invierno
hizo escala en la casa
y no encuentro el impulso para poder echarlo.
Los hijos crecieron y se cansaron de la poca luz,
del perfil ausente
que nunca más les tendió los brazos;
pero no los culpes:
es difícil vivir con la añoranza
cuando las venas arden.
(Desde no atisbo ninguna nave, ed. Capiro, 2009: 39).

ANEXO 48

Poema XLVII

Autora: Iliana Pérez Raimundo (Santa Clara, 1965)

EL SUEÑO DEL ESPOSO

Divino es su rostro mientras sueña,
placidez del descanso que vigilo.
Le bullen los recuerdos deliciosos,
mas no es mi nombre el que murmura
entre suspiros;
no es mi rostro el que arroba emocionado.
Yo vigilo el sueño ajeno de mi esposo,
para cuando despierte seré toda sonrisa,
porque es a mí a quien procura
para que a su lado me tienda.

(Desde no atisbo ninguna nave, ed. Capiro, 2009: 39)

ANEXO 49

Poema XLVIII

Autora: Iliana Pérez Raimundo (Santa Clara, 1965)

SUTILEZAS FEMENINAS

No te engañes, Andrómaca.

No le temías a la viudez

ni a la orfandad de tu vástago,

no pensabas en ellos al despedir a Héctor

frente a las puertas Esceas:

presentías el tálamo inerte,

la sequedad del cuerpo,

la lujuria contenida.

Mujer que volvías el rostro

en el último adiós;

quizás algún convicto o rehén de batallas,

esa misma noche

prendió las antorchas de tu estancia,

se abrazó a tus pechos

y se arrimó a tus caderas.

El dolor del que partía

como único testigo quedará,

mientras tu vientre redondea en la preñez

de la simiente ajena.

(Desde no atisbo ninguna nave, ed. Capiro, 2009: 50)

ANEXO 50

Poema XLIX

Autora: Irina Ojeda Becerra (Santa Clara, 1976)

LA LLAMA AZUL

Atrapada bajo el humo
en la estrechez de la cocina
como una dama, débil ya
por los años en su torre
adonde no llegaron los placeres,
lidia con el fuego
hasta volverlo azul.

Ha salido, ha logrado huir.

Si pudiera besar, madre, tus ojos enrojecidos.

(*Sobre la bestia blanca*, ed. Reina del Mar Editores, 2005: 46)

ANEXO 51

Poema L

Autora: Lisy García Valdés (Santa Clara, 1973)

*Santa Clara parece un cuento
con la paz que dan sus luces amarillas*

ISAILY PÉREZ

ESTA CIUDAD TIENE UN NOMBRE EN TODAS LAS PAREDES,
graffiti agonizante.

Intento romper cada pedazo recorrido,

mas esta ciudad calla,

perdona el golpe, la pedrada.

Sé que solo ella abrazará mi lecho,

pero vivo maldiciendo hasta sus parques,

desgarrando las paredes.

Esta ciudad acostumbra a beberme cada atardecer,

las avenidas confunden otros brazos

y el parque deja de ser entre sus luces,

cómo podrá perdonar si le profano,

cambiar su nombre, sus iglesias.

Me he descubierto amando a una ciudad ausente,

tiene ella mi piel entre sus calles.

Aquel nombre que no recuerdo sigue vivo,

Busco su pretexto en el asfalto,

acaricio este trozo de ciudad, me arrepiento,

Sabe de mi abandono,

conoce la soledad eterna de mis pasos.

Estoy llorando lejos de mi infancia,

adormece otra ciudad sobre las sábanas

mientras escapo rendida hacia sus labios.

(*Siglos de sal*, ed. Capiro, 2007: 42-43)

ANEXO 52

Poema LI

Autora: Carmen Hernández Peña (Ciego de Ávila, 1953)

LAS HILANDERAS

Las mujeres de mi pueblo

hilaban seda u lino

sábanas finas salían de sus manos

mantos para los casamientos

sudarios de la muerte.

Las mujeres de mi pueblo

tenían dibujos en la piel

dibujos en los paños.

Las mujeres de mi pueblo

no detenían la rueca

y era una hilandería todo el pueblo.

Norias eternas las mujeres de mi pueblo

que no alcanzó la muerte

y hoy

tatuajes antiguos

ascienden por mis piernas.

(Rituales del viajero, Eds. Ávila, 2001: 29)

ANEXO 53

Poema LII

Autora: Carmen Hernández Peña (Ciego de Ávila, 1953)

EL POETA EL POEMA

dicen:

blanco sobre blanco

negro sobre negro

blanco sobre negro

negro sobre blanco.

Casi todo está dicho

como si Orula.

Como en el I-Ching.

Como en la Cábala.

(*Escuerzos*, Eds. Loynaz, 2008: 50)

ANEXO 54

Poema LIII

Autora: Carmen Hernández Peña (Ciego de Ávila, 1953)

AUTO DE FE

Es tan largo el camino de la hoguera. No más naciendo, emprendí la marcha. Soy Abigail Williams, Gracia La Valle, Raquel, Sophía la de siempre, y te nombro y hago mis conjuros y las señales nefastas de tu metamorfosis.

Habrás de convertirte en lo que nombre. Viento. Soy también la Malinche. Tierra. Sobre ti he de poner mi pie. Patearé fuerte sobre tus ojos, sobre tu corazón.

Agua serás. Tal vez lo fuiste el día que la sed me abrasaba. He vivido quemándome eternamente. Yo, la virgen. Yo, la meretriz. Yo, muchacha de gueto. Siempre yo y el camino que conduce hacia el fuego.

(Antol. *Cuarto creciente*, Eds. Ávila, 2007: 24)

ANEXO 55

Poema LIV

Autora: Carmen Hernández Peña (Ciego de Ávila, 1953)

IDENTIDAD

Qué duro

brother

venderse tan barato.

En esta isla de cucarachas, balseros y huracanes, todos somos dos islas. Arrastramos estas islas kármicas a través del desierto, como alguna vez hizo Moisés en busca de la tierra prometida. Pero ya ningún lugar es seguro no vale ser serpiente. En cualquier parte te serruchan el piso. El saxo. El sexo.

Odio las islas y el mar, sobre todo el mar y el sol de agosto. Prefiero el rock y el rap, o el rack y el rop, vienen a ser lo mismo.

Cargo con mis dos islas y conmigo. Pero no espero llegar, tan solo el rastro.

Qué dura

brother

Habana blues

la vida.

(Antol. *Cuarto creciente*, Eds. Ávila, 2007: 18)

ANEXO 56

Poema LV

Autora: Carmen Hernández Peña (Ciego de Ávila, 1953)

(dedos)

Se aquieta como un pájaro sin
atreverse a desplegar el ala.

Sylvia Plath
se corta un dedo
limpiamente.

No llora de dolor sino de rabia por ver
su dedo

entre las cebollas y los nabos.

Su pobre dedo índice
como un simple vegetal
sangrando.

Sylvia se come el dedo
dónde mejor habría de estar
que dentro de ella.

Piensa en los saurios
en la regeneración
en el almuerzo.

Abre las llaves del gas.

/Será una exquisitez
un asado de Sylvia
sobre el mantel floreado/.

Extiendo mi mano izquierda
contemplo mis dedos
son en verdad encantadores.

Podría cortármelos
comérmelos.

esperar el milagro.

Pero los tuyos son más largos
más ágiles.

(El libro de las sombras, Eds. Ávila, 2009: 32)

ANEXO 57

Poema LVI

Autora: Carmen Hernández Peña (Ciego de Ávila, 1953)

(Lilith)

Soy todas aquellas
mujeres que estamparon
su huella en los caminos
de cantos y de nieve.
Signa la incertidumbre
nuestro pan
y en el fondo de los cuencos de vino
buscamos la respuesta.
Siempre tiemblan mis manos
detesto los espejos.
Me escondo en los laberintos
dejo caer mi manta.
Me descalzo
me agrieto.
Mis hermanos aúllan.
Yo respondo.

(El libro de las sombras, Eds. Ávila, 2009: 31)

ANEXO 58

Poema LVII

Autora: Carmen Hernández Peña (Ciego de Ávila, 1953)

(Bobby McFerrin)

Si una nueva María apareciera

Bobby McFerrin le cantaría en tiempo

de *blues*

o en tiempo de *rap*

bendita tú muchacha entre todas

las mujeres de este barrio.

—Una hora o cinco

todo depende del público presente—.

Esta María con drelos

amante *d.j.*

Esta Mary *mother sister Mary*

comes to me

no estaría entre los íconos de Roma

pero qué cercana.

Ahí mismo.

Y desde Mary aullando salta

para contar el cuento de *sister Rose Parks*.

Qué coño

Tampoco yo me habría levantado.

(*El libro de las sombras*, Eds. Ávila, 2009: 41)

ANEXO 59

Poema LVIII

Autora: Masiel Mateos Trujillo (Ciego de Ávila, 1968)

LA CAMISA EMIGRÓ.

¿A qué orilla mirar para invocarla?

(Ellas beben café junto al gramófono, Eds. Ávila, 2006: 73)

ANEXO 60

Poema LIX

Autora: Masiel Mateos Trujillo (Ciego de Ávila, 1968)

FÁBULA (IRONÍA REPRESENTADA EN ÉPOCA DE BRUJAS)

Llevaron a la madre

ante el magistrado.

La serenidad era su marcha.

La acusación de hereje

no aturdiría su faz.

¿De qué la acusan,

ustedes que arrojan frutas podridas y mesan

sus cabellos?

—Le cortó la lengua a su hijo de seis años.

—¡Denle muerte, denle muerte!

—gritaban las bocas, los golpes en la jaula.

Su defensa quedó de epitafio:

Es mejor, señor juez, que no alcance a mentir

ni aúlle los odios,

y que no dé a su alma

infecundas vocales.

(*Las botellas traen mensajes a la costa*, Eds. Ávila, 2010: 43)

ANEXO 61

Poema LX

Autora: Masiel Mateos Trujillo (Ciego de Ávila, 1968)

LA HERENCIA DE MISS KEATON

El día de mi funeral

decidieron reorganizar la casa.

¿En qué absurdo lugar, preguntaron,
vino apostando los cuadernos de apuntes,
sus libros de tener a mano?

El olor a cebolla en la cubierta,
los tatuajes de café en los bordes,
indicaban la cercanía de sus dedos al horno,
ese calor que siempre hallaron en los pulgares y el papel.

Su oficio de poeta, dijeron,
la llevó a un duelo con cazuelas
y recetas hogareñas.

¿En qué extraño lugar encontraron mis cuadernos?

Bajo la muñeca, el último poema:

un corte de cuchillo estampó la firma y data
que la dejaría para siempre en la cocina,
con el cuerpo untado por la grasa del sartén
y sus manos lacrando el cuaderno.

¿En qué extraño lugar, insistieron,
decidió quedarse?

(Las botellas traen mensajes a la costa, Eds. Ávila, 2010: 29)

ANEXO 62

Poema LXI

Autora: Leidy Vidal García (Ciego de Ávila, 1976)

EL ESCRIBA EN LA MONTAÑA

Mi mano escribe historias esta noche
para que de mí no se escape
lo que debe esconderse todavía,
porque aún no es el tiempo,
porque nadie aún intenta retar a mi montaña
y su frío acertijo de invenciones.

Aquí mi mano que no sé qué escribe,
pues se ha quedado sola entre palabras.

Yo me escondo de mí,
rehúyo los espejos cual demonios voraces.

Mi mano llora estas gotas de tinta derramada,
de alma derramada.

Sufre.

Canta.

(*Otra historia interminable*, Eds. Ávila, 2005:15)