

Poesía desde el sur: género y descolonización en Carilda Oliver Labra

Katherine M. Hedeem

Profesora. Kenyon College, Ohio, Estados Unidos.

En el prólogo a la antología *Calzada de Tirry 81*, que hasta cierto punto cumplió su cometido de situar a Carilda Oliver Labra (1922) en el canon literario de Cuba, Rafael Alcides asocia a la autora y su obra con una serie de símbolos sexuales: «como Silvia Pinal en un tiempo, Rita Hayworth, Liz Taylor o Greta Garbo y la Bardot, tú has sido un ideal». ¹ Semejante aproximación no toma en cuenta la calidad de esta poesía, el valor se reduce al cuerpo deseado de la escritora: «para los muchachos de mañana y de siempre, continuarás siendo una novia: la novia que todos quisieran tener». Incluso, cuando al cabo ese objeto del deseo deja de ser el cuerpo —en 1987, cuando se publica la antología, nuestra poeta ya tiene 65 años— para convertirse en texto, no deja de percibirse en términos que involucran la sexualidad.

Lamentablemente, la mayor parte de la crítica ha suscrito esa visión de Oliver Labra, calificando su quehacer de erótico cuando no de cursi, y llegando a compararlo con la novela rosa, el folletín radial o la telenovela. De acuerdo con Virgilio López Lemus, por ejemplo, su poesía se aleja «de todo deseo de ser “profunda”, “filosófica”, “reflexiva”».

En esta misma cuerda, López Lemus concluye que «su poesía es eminentemente emocional, y a lo emotivo se subordinan las ideas, las posibles reflexiones, la “carga filosófica”». ²

Estamos ante la tradicional distinción entre lo *masculino* y lo *femenino* que, de acuerdo con Jean Franco, «apoya toda una serie de dicotomías —mente/cuerpo, orden/desorden, sol/luna, espíritu/materia, elemento activo/elemento pasivo— sobre las cuales se han basado las prácticas culturales y políticas hegemónicas, tanto en el período precapitalista como en el capitalismo». Esas divisiones penetran

todo el campo cultural, definiendo a veces los límites de los géneros de discurso y las dicotomías que ha regido el pensamiento, y generado una simbología extensa. Entender el funcionamiento de la diferenciación masculino/femenino en un determinado momento nos lleva a un entendimiento de la articulación entre saber y poder. ³

Ese desenfoque, obviamente, ha perjudicado la difusión y valoración crítica de la obra de Oliver Labra, quien se ha visto excluida no solo de la primera antología poética de su «generación», *Poesía joven de Cuba* (1960), ⁴

sino además de relevantes estudios sobre ese grupo de poetisas surgido en la década de los 50, como el de Teresa de Jesús Fernández, *Revolución, poesía del ser*, de 1987. Esto, a pesar de que su escritura en realidad se anticipa a la de sus coetáneos, «en desenfado, realismo y tono conversacional», como ha dicho López Lemus; de haber sido, sin dudas, una escritora tan prolífica como premiada, antes y después de la Revolución; y sobre todo, como lo confirma nuestra experiencia personal, ser en la actualidad «uno de los poetas más populares de Cuba».⁵

Son varias las razones que explican este malentendido en torno a la poesía de Oliver Labra. Alcides apunta que la exclusión de la autora de muestras generacionales y valoraciones críticas tiene raíces en una concepción elitista de la cultura: «parte de la discriminación que, tal vez sin saberlo, se ejercía contra la décima [estrofa cultivada por nuestra poeta] (por su pasado de penurias y su clara ascendencia popular) e incurrir en la discriminación que igualmente se ejercía contra el trovador [una zona de su poesía podría ser asociada con la canción trovadoresca] (por callejero y también popular)».⁶ Y añadimos por nuestra parte que en no poco tiene que haber contribuido a este silenciamiento su llevada y traída condición de mujer. Alcides mismo alude a la discriminación de género cuando, al referirse a las innovaciones temáticas y estilísticas de la obra de Oliver Labra, pide que al fin se reconozca que «el coloquialismo y la mal llamada antipoesía estaban ya en tu poesía de los cuarenta, y que eres tú —¡una mujer!— quien introduce en la poesía de la generación la cebolla y la potasa y el jabón y los zapatos y el tranvía y el Código Civil».⁷

Hasta la propia poeta, en el revelador ensayo «El amor y Gertrudis Gómez de Avellaneda» (1964),⁸ llama la atención sobre la discriminación de género cuando asume la defensa de su compatriota y predecesora en el ejercicio de la escritura, quien a su juicio «ha sido calumniada, vista a través de interpretaciones prejuiciosas. Los malos entendidos, la ruindad moral de algunos, la limitada visión de otros y aquella suerte de desgracia que comúnmente corre la fama de las mujeres de talento han sido los ingredientes de esa conjura en contra de su buen nombre». Antes que la crítica feminista de las décadas de los 80 y los 90, Oliver Labra reconoce a Gómez de Avellaneda en tanto escritora consciente de su subordinación de género; la alaba porque «supo adelantarse un siglo y romper las trabas convencionales que invalidaban la libertad de su sexo».

Así las cosas, una perspectiva feminista —la de Marilyn Bobes en su prólogo a la *Antología poética* de Oliver Labra⁹— señala certeramente que esta obra «espera todavía por una desapasionada y justa interpretación». Esto sucede, de acuerdo con Bobes, a pesar de ser un «mito viviente» de la literatura cubana. La prologuista culpa al hecho de que «se le ha abordado más como

personaje que como escritora» y, en consecuencia, no existe el «establecimiento de su real significación literaria». Y en el mismo tono, añade: «son escasos (si no inexistentes) los estudios que nos conduzcan a una valoración rigurosa de sus textos». La crítica rechaza el paternalismo machista que lastra los pocos estudios sobre la poeta, y declara rotundamente: «solo a consecuencia de una distorsión [...] pudiera ser considerada una “poetisa erótica”». De esta manera, intenta superar semejante categorización de naturaleza descalificadora, cuestionar esa «irresistible promiscuidad» temática que impide la justa valoración.

Sin salirse de la órbita feminista, Margarite Fernández Olmos considera a Oliver Labra como la figura cumbre de la poesía erótica en Cuba.¹⁰ No ve esa condición poética como lastrante y, en cambio, reconoce la fuerte presencia de un «erotismo revolucionario»; o sea, ese que «reclama un cambio en las normas sexuales de la sociedad cubana y reexamina críticamente la experiencia sociosexual femenina». Para esta crítica, la poesía de nuestra autora representa «el deseo de hallar la autenticidad de la experiencia femenina, la lucha por la igualdad en las relaciones íntimas entre hombres y mujeres, en contra de la represión del erotismo femenino». De esa forma, también su lírica cumple una función social al reflejar la experiencia femenina de las mujeres presentes y futuras, quienes pueden descubrir en esa rica obra «sus propios sentimientos y experiencias».

Concordamos con Fernández Olmos en que la poesía de Oliver Labra está a tono con los cambios sociales vividos por las cubanas como resultado de la Revolución. De ahí que no sea necesario, como hace Bobes, rechazar el erotismo de su poesía para afirmarla. Además, esa perspectiva no presta atención a otro elemento clave de su obra, y que debe tener muy presente la crítica feminista que buscamos desarrollar: que la poesía de Oliver Labra no deviene solo profundamente feminista sino también antimperialista, contraria al neocolonialismo que ha afectado a Cuba a lo largo y ancho del siglo xx.

Es nuestra intención en el presente trabajo renunciar al falso binarismo latente en la crítica sobre Oliver Labra, y estudiar el fructífero vínculo dialéctico que se manifiesta en su obra entre la expresión erótica y el compromiso revolucionario. Mediante el análisis textual de poemas suyos publicados antes y después de 1959 —es decir, del triunfo de la Revolución—,¹¹ pretendemos demostrar que el sujeto lírico se propone la construcción de un cuerpo descolonizado. En este proceso poético, de una riqueza que no se debiera soslayar, el sujeto sufre varias mutaciones. Primero, se construye a partir de lo físico, asumiendo su cuerpo femenino —opción que evidencia no solo un conflicto entre la materialidad y la espiritualidad, sino también el reconocimiento de sí como objeto sexual deseado y con la posibilidad de desear. Luego, el yo poético objetivado deviene sujeto pleno,

perfectamente instalado en su cuerpo y escandalosamente activo en los encuentros amorosos-sexuales —hecho ya de por sí revolucionario, que dejaría satisfecha a buena parte de la crítica feminista, aunque nuestra poeta se ha propuesto ir más lejos.

Hay otro desplazamiento del sujeto poético de Oliver Labra que no debemos pasar por alto, y se produce en los textos escritos a partir de 1953 —año del asalto al cuartel Moncada. Allí, el hablante lírico se construye no solo desde su condición de género, sino también de sujeto que desarrolla una conciencia descolonizadora; es decir, comprometido con la lucha de su país contra la dependencia y el subdesarrollo, la explotación y la opresión imperialista. Para lograr la transformación social, ese sujeto llega incluso a sacrificar su propio cuerpo, como hacen los otros entregados a esa lucha política de vida o muerte. Llevando la preocupación social hasta sus últimas consecuencias, otra transformación más tiene lugar cuando el hablante lírico deja a un lado su individualismo, núcleo duro del liberalismo y feminismo burgués, para convertirse en un *nosotros* desafiante, culminación de su búsqueda de una poética revolucionaria.

A estas alturas, habría que precisar que nuestro estudio de la poesía de Oliver Labra toma distancia del sexualismo, la sobrevaloración del sexo y la sexualidad como causa de la subordinación de las mujeres. En cambio, adoptamos una perspectiva informada por los estudios poscoloniales, donde se advierte que es peligroso «simplemente suponer que el cuerpo es neutral (natural) y no en sí mismo parte de instituciones y prácticas culturales más amplias y contestatarias». ¹² Es que «las fuerzas discursivas del poder imperial operan en las personas y por medio de las personas, y ofrecen una corrección inmediata frente a la tendencia de hacer abstractas las ideas de su contexto viviente». Por lo tanto, se debe considerar el cuerpo «como un sitio de representación y de control», ya que «la manera en que la gente se percibe determina la manera como es tratada, y las diferencias físicas son cruciales en tales construcciones». En este caso, las diferencias de género son particularmente importantes dado que el cuerpo es clave en «la construcción de una doble colonización especial de las mujeres dentro del campo general de la opresión colonial».

II

En las palabras que introducen el poemario *Al sur de mi garganta* (1949), galardonado con el Premio Nacional de Poesía en 1950, vemos el espacio privilegiado que el hablante lírico de Carilda Oliver Labra asigna al sur, que se constituye como el núcleo

duro de su poética, el lugar desde donde se genera el discurso.

Publicar versos es descubrir verdades que ni siquiera sospechábamos adentro y que de otro modo quedarían inconfesas [...] Por ello dudé de abrir mi poesía. Pero algo extraño y confuso sucedió: las palabras, trémulas, comenzaron a subir sin mi permiso, hacia la garganta, irremediabilmente desde el sur.

Ese sur puede ser interpretado como símbolo de lo material, de lo corporal, que se opone resueltamente al espíritu, al alma, cuyas coordenadas están en el norte. No somos los primeros en notar ese énfasis en el cuerpo en la poesía de Oliver Labra que es, de acuerdo con López Lemus, «corpórea y de protagonismo corporal femenino». ¹³

Estas primeras palabras muestran que junto a la satisfacción que se alcanza mediante ese recorrido de las palabras —desde su origen sureño hasta la garganta, puerta de entrada al ámbito norteño— hay un remanente de incomodidad. Es que expresarse desde el cuerpo resulta conflictivo para la voz poética, como queda ilustrado en «Elegía por mi presencia», poema de cinco partes que inicia *Al sur de mi garganta*. ¹⁴ Como indica su título, este texto deviene una vigorosa declaración del yo: «Estoy sobre la tierra,/ con mi frente»; un yo que melancólico, frustrado y francamente aburrido, se construye a partir de su cuerpo: «Habrá que perdonarme la tristeza/ malograda en los ojos,/ esta boca mendiga que bosteza [...] / el insomnio recluso en las ojeras». Cuando en su autodescripción el sujeto poético llega a «la tímida salud de mis caderas», remite a una sexualidad femenina a la vez creciente e insegura. No obstante, esa aún modesta afirmación de lo físico se enturbia con algunas quejas sobre su materialidad: «yo vivo más acá de mi cintura». A esto se añade, haciendo extensiva a las mujeres la denuncia de Pablo Neruda, en su célebre «Walking Around», la alienación de los hombres en la sociedad capitalista: «A veces me he cansado de los hombros». En esta misma cuerda, anota: «Pero cada mañana resucito/ con el mismo disgusto:/ ¡cómo estorba esta carne que hoy habito/ para apearme el corazón del busto!».

Esa incomodidad se relaciona con varios factores, entre ellos el considerarse diferente por la condición misma de su cuerpo. A esto hace alusión en «Sábado y liceo», donde la voz se lamenta de que «Todos bailan mambo/ y yo machaco mi azafrán con furia./ Mírenme la cabeza/ distinta». ¹⁵ Y enseguida, significativamente: «Mírenme la manos indefensas». Todo ello se hace aún más explícito en «Ayer», donde la temporalidad se divide en un antes seguro y un después incierto. «Todo estuvo bien», ¹⁶ cuando el sujeto poético era una niña inocente, que aún no se «ponía medias,/ besaba a todos antes de acostarme», hasta que «la lluvia/ un día/ me pegó la ropa». A partir de ese

momento, la relación entre el hablante lírico y su cuerpo cambia drásticamente, pues «yo vi a un hombre que me miraba fijamente/ al pecho». Más relevador es lo que hace el hablante después de descubrir la mirada deseosa del otro: «Corrí a casa,/ curiosa,/ y me desnudé por vez primera ante el espejo». La mirada del otro no solo provoca la curiosidad hacia su propio cuerpo, de pronto convertido en objeto sexual, sino un movimiento aún más profundo que nos lleva a la raíz social del conflicto, pues el poema termina: «Desde entonces tengo miedo».

Este miedo de la voz poética ante el despertar sexual, el cambio de muchacha a mujer, el convertirse en objeto deseado, debe ser tenido en cuenta. Es problemático para el yo poético, pues no solo implica la conciencia de su cuerpo, la asunción de la madurez sexual, sino también la incapacidad de controlar la curiosidad masculina y su propio deseo —recuérdese que en el texto de apertura de *Al sur de mi garganta* las palabras subían «sin permiso». En consecuencia, el poema «Muchacho...» empieza con la reacción casi violenta del yo poético al darse cuenta de ser un objeto deseado, «Muchacho loco: cuando me miras/ solemnemente de arriba a abajo/ siento que arrancas tiras y tiras/ de mi refajo...».¹⁷ En la próxima estrofa esa percepción cambia, es afectada por el contacto físico, que no resulta más algo desagradable. Hay una aprobación de sus acciones cuando el muchacho «loco» se convierte en «cuerto». Sin embargo, a la altura de la tercera estrofa lo que más resalta es la preocupación del sujeto poético por ser «tan seria, tan formalita,/ tan buena joven, tan señorita»; todo lo opuesto de la que le gustaría asumir; confiesa que se porta así «para ocultarte también mi sed».

El miedo del sujeto poético ante lo sexual se vincula, sin dudas, con el reconocimiento de la vulnerabilidad de su condición de género, las consecuencias sociales negativas del comportamiento de una mujer que da rienda suelta a sus deseos. En la tercera parte de «Elegía por mi presencia»,¹⁸ expresa sus dudas de que sea «buena», ya que está siempre intranquila y profundamente aburrada. O sea, cuestiona la cotidianidad que la limita, el peso de la vida que lleva: «me estorba el pan, la cifra y el fusil/ y el reloj y la atmósfera y el Código Civil»; también son blancos de su crítica los buenos modales. Declara que encuentra insoportable a «la gente que me llama doctora o señorita». Aunque se sienta frustrada, conoce sus obligaciones, lo que debe sentir y hacer como una joven, lo que le dictan en fin las normas sociales, «Pero debo decirle a Dios, con la sonrisa/ de una muchacha rubia sin ayer y sin prisa:/ Déjame aquí otro rato, perdida entre las cosas,/ para tener un novio... y cuidar unas rosas...». De ninguna manera está contenta con sus obligaciones ni con su deseo, como lo declara en «Elegía para

decirme»: «no me porto bien con la alegría/ por lo que traigo al sur de mi garganta».²⁰

Ciertamente, el sujeto poético de Oliver Labra duda —«¿Qué corazón saldría de este insomnio/ si yo supiera ser una muchacha?»— y a la vez cuestiona. En la quinta parte de «Elegía por mi presencia» se dirige con rebeldía al mismo Dios, «Tengo el derecho/ de amar todas las cosas que no amas:/ el aire enloquecido, el pájaro sin lecho,/ los cánceres, los miedos y las llamas...». Y en «Canto desbordado»,²⁰ también se queja al Padre de su materialidad reprimida, insatisfecha: «¡Ah Dios, Dios/ hecho con los martillos y las salamandras!:/ mira como estallo entre mi carne». Mas cuando la voz poética desesperada y deseosamente le ruega a Dios, «échate en mis entrañas!», ya se emplaza más allá de la contradicción entre ser «buena» o «mala», y debe optar o por la materialidad o por la espiritualidad. Evidencia de semejante conflicto se manifiesta en numerosos textos, donde el sujeto utiliza las imágenes religiosas como símbolos de su comportamiento sexual. En el poema XI de su *Libreta de la recién casada*,²¹ declara —todavía pasiva en el amor, en la actividad erótica, pero al cabo curiosa: «Hacia el sitio de tus dedos / ardientemente resbalo, / y Dios se me vuelve malo / en tus dedos. / Vas de mi cuello a mi boca, / vas de mi frente a mi seno, / el Diablo se vuelve bueno / en tu boca».

Más relevador aún es «Al dorso de un retrato»,²² que empieza con una descripción física detallada del sujeto poético para terminar así: «Vida absoluta./ Hay cierta monja que nunca azoro,/ hay cierta puta/ aquí en mi carne. Con ambas lloro».

Esta metáfora dicotómica hace evidente que Oliver Labra, consciente del dilema moral que le plantea su condición de género, no ha encontrado hasta ese momento una solución. Pero las últimas palabras del texto nos dejan con una certeza que no se puede evadir, «Cuando mañana se vuelva ayer/ no haré del polvo un parentesco:/ ¡en el retrato siempre parezco/ una mujer!».²³ O sea, se subraya en estos versos la construcción definitiva de un sujeto femenino que lucha por el poder de la representación, por su libertad.

III

El soneto «Me desordeno, amor, me desordeno»²⁴ no es por casualidad el poema más conocido de Oliver Labra. Constituye la apoteosis de esa sensualidad y erotismo a los que se ha asociado siempre su nombre. En la narración advertimos ciertamente que la sexualidad femenina desempeña un papel protagónico. Al principio, la voz poética parece liberarse de su preocupación por ser «buena», para gozar de su corporalidad, aunque —como el título indica— todavía

sigue dudosa de qué hacer con su deseo o de cómo controlarlo, «Me desordeno, amor, me desordeno/ cuando voy en tu boca, demorada;/ y casi sin por qué, casi por nada,/ te toco con la punta de mi seno». Sin embargo, al término del poema se nota que la incertidumbre que la ha caracterizado hasta ahora sigue intacta; en el fondo, permanece el mismo conflicto entre la materialidad y la espiritualidad: «y aunque quiero besarte arrodillada,/ cuando voy en tu boca, demorada,/ me desordeno, amor, me desordeno». Al respecto, la propia autora ha comentado: «La gente vulgar piensa que ahí hay algo morboso, por la cercanía del sexo, pero esa no es la idea, eso lo pone la gente. Lo fundamental de esa frase [besarte arrodillada] es que [la voz poética] lo dice como si estuviera arrodillada en un altar».²⁸

A su juicio, es el intento de ser más espiritual, y la imposibilidad muchas veces de lograrlo, lo que le causa al hablante lírico tanto conflicto. No obstante, en la mayoría de los casos, se conforma con ser «simplemente físico», osadamente activo en la búsqueda y establecimiento de relaciones amorosas. De acuerdo con López Lemus, en su poesía la autora «rompe los moldes de la actitud activo-pasiva de la relación amorosa y se sitúa en el centro de la actividad, de la expresión gozosa de los encantos del cuerpo humano».²⁶ Esto ha convertido a la poeta, al fin y al cabo, en una de las fundadoras del feminismo revolucionario, como bien dice Alcides: «Cuando mañana en el plano de la cultura se estudien las incidencias de la lucha de la mujer por su emancipación, también de esa batalla serás coronel».²⁷ No podemos olvidar que, como señala Audre Lorde:

En aras de perpetuarse, cada opresión debe corromper o distorsionar las varias fuentes de poder dentro de la cultura de los oprimidos que puedan proporcionar el ímpetu del cambio. Para las mujeres, esto ha significado la supresión de lo erótico considerada como una fuente de poder e información en nuestras vidas.²⁸

En ese sentido, la opción consciente por el cuerpo es profunda y de una naturaleza política. En la poesía de Oliver Labra se construye un sujeto social agresivo y, en definitiva, activo en el amor y sus manifestaciones físicas. Esto se evidencia en la cuarta parte de «Los encuentros»: «Mañana tengo cita con tu aorta. [...] / Mañana bajo nubes, bajo hierros,/ nos amaremos desusadamente/ como profundos astros, como perros». Es precisamente esto lo que constituye el centro de su poética. «Elegía en abril»³⁰ resulta explícita de esa relación, cuando se pregunta «¿[d]e qué serán los versos sino de aquella sombra/ que hicimos sobre el lecho?». Para la voz lírica, la poesía es una reflexión del amor físico y también una manera de recuperarlo, «y estoy yo sola con tu voz/ —nelumbio, amarillez, cauto cristal—/ viviendo el alarido de la noche muerta/ que resucito en el poema». Hasta el deleite sexual se convierte en una manera de renacer. Cuando la voz

poética observa a su amante entrar «desnudo y para siempre» en el agua: «estaba como parándome otra vez,/ como de niña bajo el vientre,/ como palideciendo mucho,/ como casi,/ como empezando a ser».³¹

A pesar de la presencia en primer plano del cuerpo, una voz poética femenina que indudablemente quiera ser activa, liberada, no necesariamente se limita al goce de su deseo. En muchos casos, esto se convierte en una debilidad, lo que en algún momento denomina «los vicios de esta carne enamorada», algo que desespera al sujeto poético. En «Tu deseo es un cardo sensitivo» —o mejor, en una referencia indudablemente fálica, «una fragante espada que atraviesa/ el momento total de mi tristeza»—, la voz poética expresa ese desasosiego: «Por tu deseo, vendaval cautivo, / viajo de la inquietud a la tibieza; / por tu deseo estorbo en la cabeza, / falto en mi corazón definitivo. / Por tu deseo, llamarada pura, / parezco entretenida de locura / y en rebeliones tercas me derribo».³²

Lo mismo ocurre en «Discurso de Eva»,³³ largo poema que dramatiza la tensión, entre la potencia y la debilidad social que ofrece el deseo. El título señala su conciencia de género, al rescatar la perspectiva femenina de esa historia del Génesis, y al ubicarse en el centro de la actividad. Es exigente y a veces tosca al expresar su deseo: «Ajústate a mi cintura,/ vuelve;/ sé mi animal,/ muéveme»; y más tarde, en idéntico tono: «Atraviésame a rayos./ Hazme otra vez una llave turca». Sin embargo, lo que salta a la vista es la desesperación, la incapacidad de controlar el deseo: «Tengo un ramo de no sé cómo entre las piernas;/ aunque tal vez no es que te quiero/ sino es que arden las lámparas con muy poco petróleo/ y a mí me ha dado fiebre». Es, en definitiva, una debilidad seguir deseando a un amante que le ha sido infiel, creyendo que la relación física es su salvación: «Pero no importa,/ bésame,/ otra vez y otra vez/ para encontrarme». Esa indudable fuerza relacionada implícitamente con la primera mujer en la tradición cristiana solo encuentra otra alusión explícita al terminar el poema. En un último reclamo, ruega: «Ven con tu nuca de infiel,/ con tu pedrada./ Júrame que no estoy muerta./ Te prometo, amor mío, la manzana».

Aunque debilitada por su deseo, la voz poética también se protege, se defiende, y usa su cuerpo para este fin. Claro está, solo después de entregarse por completo y, como consecuencia, quedar dañada. En «Te mando a que lo olvides todo»,³⁴ la ira de la voz poética contra su amante es tanta que, como último castigo, se reserva arrancarse de la memoria las distintas partes de su cuerpo relacionadas con el sexo, al mismo tiempo que se construye como una mujer poderosamente activa en este orden: «aquel seno de nata y de ternura, / aquel seno empinándose de un modo / que te pudo servir de tierra dura; / aquel muslo

La construcción de un cuerpo descolonizador en la poesía de Carilda Oliver Labra no es posible sin mantener un balance entre la expresión de la condición de género y su compromiso político revolucionario.

obediente pero fiero, /que venía de sierpes milenarias; /aquél muslo de carne y de me muero /convocado en las tardes solitarias».

No obstante, al dejar de fijarse en su propio cuerpo y concentrarse en su amante como objeto sexual, la descripción física del deseo adquiere un tono más bien celebratorio. También en otro texto, «Madrigales»,³⁵ elogia las distintas partes del cuerpo del amante. Cuando llega a las piernas, la voz poética reconoce felizmente su debilidad: «Yo no quiero otra cárcel ni otro escudo/ que esas piernas tiránicas y tiernas,/ tan viriles y nobles en su nudo». Y goza sin tapujos del control que tiene ese deseo sobre ella: «Me deslumbras, me violas, me gobiernas/ y naufragas en mí si vas desnudo/ con tus piernas tan jóvenes y eternas».

En «Desnudo y para siempre»³⁶ la voz poética de Oliver Labra vuelve a glorificar el cuerpo del amante, aunque es la mirada lo que tiene un papel protagónico: «El agua,/ ay, quedó colgando entre mis ojos y tu carne/ como una telaraña,/ desnudándote más». Y a renglón seguido, en su expresión más fuertemente erótica, parecer haber superado cualquier duda sobre la dicotomía materialidad-espiritualidad. A fin de cuentas, el cuerpo es la única salvación: «Entendida por el demonio, /bárbara, / tuve un acceso de locura, /un punto apenas de explosión atómica, /un apogeo del clavel preciso /y creí. /(Creer es desear tu sexo y darle de comer a una paloma)».

IV

En «¿Cómo escapar?»³⁷ la voz poética parece dudar de la fuerte afirmación del yo realizada en otros poemas, y se pregunta: «¿Cómo creer aún en la fragancia/ de la palabra ser, en mi importancia/ de muchacha debajo de un collar?». Con el mismo tono inquisitorio, critica la frivolidad de su juventud: «¿Cómo creer en fiestas ni en sandeces?». Y concluye con una referencia a la violencia, todavía sin contexto social: «¿Cómo creer en algo ya, si a veces/ tenemos tantas ganas de matar?». Esa misma desesperación se expresa en «En octubre»,³⁸ donde el cuerpo, el amor y sus manifestaciones físicas que tanto elogiara antes, ya no le sirven: «Cuando muevo las costillas de virgen desplumada [...] /y empiezo a desnudarme, /todo es

inútil: (ese pedazo de enfermedad ambulatoria, /esta lástima donde hago un escorzo /y escamoteo mi sombra /al imperio del hambre».

Llegados a este punto, sería necesario subrayar que en fecha tan temprana como 1946, y en lo que parece ser un texto trivial sobre la preparación para una cita, frustrada al cabo por la lluvia, la voz lírica de Oliver Labra da indicios de una incipiente conciencia social: «Ah, mi vestido.../ Era hermoso como una revolución». Esa preocupación social emergente se pone en evidencia también en «Sara»,³⁹ poema dedicado a una muchacha a la que el sujeto poético observa durmiendo «con los murciélagos,/ con los obreros, con pobre gente,/ y está contenta de su voz sucia,/ de la distancia de los burgueses». Además de tomar a una mujer marginada como protagonista, llamativamente declara: «¿Qué miedo tengo de que se acueste/ con un “marine”, con un “marine”/ de esos de muelle!». Se trata de una alusión no solamente a la situación neo-colonial de su país, sino además de las repercusiones de esa situación al nivel de género.

Ofrece un contexto histórico-concreto más nítido en «Voz de la novia»⁴⁰ y, en consecuencia, manifiesta de forma más plena su toma de conciencia social: «Si el tiempo no estuviera /raído de venganza, /si no hubiese ahorcados en el atardecer, /si no estuviésemos /a mil novecientos cincuenta y ocho /en Cuba».

¿Qué sucede en ese momento en Cuba? El texto mismo nos ofrece reveladores detalles cuando menciona ciertas injusticias de la clase compradora dominante y ciertas respuestas populares (el castigo y el arresto, la huelga y el sabotaje). Ahora bien, lo que más interesa es la reacción de la voz lírica ante esa situación: «a esta hora de la América empinándose, /a esta hora tuya y mía /y de los otros /di... /¿no se malogra el beso en los amantes?».

Es decir, cuestiona lo que hasta ahora ha sido el núcleo mismo de su poética, la representación del cuerpo femenino, que pasa a un segundo plano: «entonces me deshago de tus muslos,/de tu importancia,/y arranco los anuncios de nuestro amor».⁴¹

En lo adelante, el cuerpo del sujeto poético de Oliver Labra se transforma, se convierte metafóricamente en bastión de la lucha revolucionaria: «si la Sierra no fuese mi propia entraña,/ yo podría/ decir que te amo». Al final del poema, esta evolución alcanza su momento

cumbre cuando, renunciando a una identidad basada en la relación entre el amor físico y el cuerpo, este último se sacrifica identificándose con el cuerpo arriesgado de los combatientes. De ahí que rechace la caricia del amante que antes tanto deseaba, para convertir su cuerpo en un arma de lucha: «No me toques.../ Granada taciturna/ estallaré para la patria». No es que el cuerpo desaparezca del horizonte de la representación, insistimos, sino que se expande más allá de sus límites tradicionales, se amplía para abrazar la lucha antimperialista en que se encontraba enfrascado el pueblo cubano. O sea, se convierte en un cuerpo descolonizador.

En «Hablo con todos»,⁴² texto que trata en gran parte del papel de la poesía en la movilización para la lucha revolucionaria, el sujeto poético insiste en el sacrificio del cuerpo, que esta vez tiene implicaciones mucho más amplias. La patria ya no es abstracta; se presenta en su estructura social con contornos más precisos, con todos esos «patéticos o impuros/ ministros o poetas,/ suicidas o resucitados». Por eso, «Hablo con todos.../ Si se asustan, si sollozan/ me abro el pecho y los pongo en el tumulto/ revuelto de la gracia». También se nombra a los «combatientes clandestinos», a los «partidarios de la luna», a los «comerciantes, jueces o mineros», que le ofrecen aquel afecto, aquel cariño que antes buscaba en su amante, «llenándome de amor con sus arterias».

Según el hablante lírico de Oliver Labra, no son solo los cuerpos de los amantes los que se sacrifican. Al reconocer la importancia de la lucha revolucionaria, se concentra en los cuerpos de los héroes y, como era de esperarse, en su sacrificio por la causa. En «Hablo con Julián Alemán»⁴³ —texto dedicado a uno de los muchos combatientes de la Revolución cubana capturados, torturados y asesinados por las tropas de Fulgencio Batista—, se hace una fuerte descripción de la violencia corporal sufrida: «Te cogieron del llanto, del cabello,/ te arrancaron las uñas, el sexo, la mirada». Y se elogia esa parte del cuerpo que hizo el último sacrificio, la más importante para la lucha: «pero tu boca fue como un heroico sello:/ ¡tú no dijiste nada!». Reveladoramente, en su evocación, la voz poética convierte el cuerpo de Alemán en la patria misma, ese territorio que se pretende liberar: «Cuando estabas abierto /como un trapo de sangre que ilumina, /como un poco de Cuba en tu rincón de muerto /ellos se paseaban por la esquina... /temiendo que aún hablaras».

Y termina el poema con la esperanza de una victoria: «Ya llegará ese día/ en que tu lengua pura, patética, cortada,/ suelte su latigazo de alegría».

Encontramos algo semejante en «Última conversación con Rolando Escardó»⁴⁴ —uno de los poetas más relevantes de su generación, nacido en 1925 y que, siendo un dirigente revolucionario, muere prematuramente en un accidente automovilístico en 1960.

Una vez más, la voz poética se concentra en el cuerpo del héroe: «tus ojos de pantano estrellado, /tus ojos de caramba y quiero /que la miseria usaba como dos trapos verdes; /tus ojos que luego cerré /para que no se llenaran de muerte».

De inmediato, se revelan otros elementos corporales relacionados no solo con la dedicación del poeta a la lucha revolucionaria, sino además con el abandono del cuerpo como entidad individual y su expansión para incorporar a los otros: «Pienso que tu sangre reverbera en las cooperativas,/ que eres esa vuelta en redondo de las ceibas,/ esa frente de pobre salvándose».

El poema de Oliver Labra más ilustre en este orden de cosas es «Conversación con Abel Santamaría»,⁴⁵ que data significativamente de 1953. Como su nombre lo indica, está dirigido a uno de los líderes del asalto al Cuartel Moncada, el 26 de julio de aquel año, acto que desencadena la Revolución cubana. Santamaría es capturado, torturado salvajemente —como parte de la tortura le sacan los ojos— y luego asesinado. El texto se concentra en la mirada del héroe: «Miras, Abel/ sin ojos en la tierra./ Tu mirada viene de lo que no abandona la belleza». Y a renglón seguido, convoca: «tu córnea interminable/ persiguiendo el mal con una lágrima,/ la pupila». A diferencia de otros textos, la voz poética se hace solidaria, participa en esa mirada, la usa como base para la lucha: «Yo no me enluto,/ yo no sollozo./ Yo oigo tu mandato/ y me apoyo en ti como en un talismán». Resulta que el héroe cegado es quien conserva esa capacidad física, corporal: «Tú eres el único que ahora ve en las tinieblas,/ porque aquí ya todos somos ciegos». Y le ruega, en consecuencia, «Danos tu mirada», «Ampáranos con tu mirada». Al final del texto, en un acto no solo de respaldo al héroe y a la lucha revolucionaria, la voz declara: «Ten mis ojos, Cuba». Como apunta Anne Norton, en «la política el cuerpo cambia. De individual, se hace colectivo, de material se hace ideal; de una condición inconsciente y no voluntaria, se convierte en un estado consciente y voluntario».⁴⁶ Sin lugar a dudas, la poética de Oliver Labra se ha expandido sin abandonar su centro, el cuerpo, para incluir la lucha descolonizadora de su país, y esto con anterioridad al triunfo de la Revolución, el primero de enero de 1959.⁴⁷

V

En «La ceiba me dijo tú»,⁴⁸ la voz poética de Oliver Labra parece despedirse, no sin cierta melancolía, de las marcas previas de su identidad: «Adiós, lis de muselina /que hizo fiebre en mi cintura. / Adiós, muchachita pura /que he sido color de harina. /Adiós, mujer, peregrina /que tuve dentro cantando /y hoy es un recuerdo blando».

En lugar de esta percepción limitada de género, aparece «Cuba, Cuba con qué vuelo/ limpias luto, me haces clara». Con determinación, segura de la decisión que ha tomado, declara: «Y tengo lo que quería: alzarme aquí de simiente,/ sentir tu sol en mi frente,/ ver la palma abriendo el día». Lo que reemplaza esas autorrepresentaciones del ser que no van más allá del feminismo individualista es la búsqueda de la liberación de su pueblo de la opresión imperialista, del neocolonialismo. Y como era de esperarse, uno de los elementos fundamentales para lograr esa transformación social es la propia poesía.

«Di, verso»⁴⁹ —texto escrito el 30 de abril de 1956, día del asalto al Cuartel Domingo Goicurúa, en Matanzas— hace explícito el vínculo que el sujeto poético propone entre la poesía y la transformación social. Sin dejar el cuerpo a un lado, la voz se compromete con la lucha armada, convencida de que la poesía puede hacerle un aporte, como instrumento de concienciación popular: «Y manda a poner espadas/ adentro de manos verdes;/ sí, verso que me remuerdes/ las venas desesperadas». «El verso» también puede ser un arma en la gesta liberadora: «Sal como pólvora nueva [...] / Vuélvete pronto cuchillo»; y cumplir así con un deber mayor: «Deja ya, verso, el cobarde/ elogio de mariposas./ Tienes que hacer muchas cosas».

La alusión al poder de la poesía como herramienta —e incluso, como arma— de transformación social se reitera en varios textos de Oliver Labra. En «No sé cómo diablos te insulta la amapola»,⁵⁰ la voz poética no solo se identifica con los que luchan, sino también se muestra esclarecida de su misión, «pues soy del que más sufre,/ de los rebeldes maniatados/ y se me va la tinta haciendo guerra». Y otra vez, en «Como dos banderas vivas»,⁵¹ amenaza, segura de su poder: «Ay, verdugo, mal soldado/ de la conciencia vendida [...] no pases, que algún poeta/ puede matarte con tinta». Para la voz poética «las palabras» se han convertido sencillamente en «himnos» y «espadas».

Un cambio importante en la construcción del hablante lírico de Oliver Labra tiene lugar en «Poesía».⁵² Hasta este punto, el yo poético ha sido el centro de su discurso, manifestándose como un individuo. La diferencia significativa que se marca en este texto radica en el explícito reconocimiento del otro. Ahora el objetivo es lograr la comunicación con los «otros» a través de la poesía, «Yo no tengo más que tu espada/ y tu consolación./ Yo no tengo más que tu seña y tu libertad./ Baja a mí para los otros...». ¿Quiénes son estos «otros» a que refiere la voz poética? En «Hablo con todos» su condición se clarifica: son los «ciegos y morados,/ malditos, simples, buenos, envidiosos»; son los «obreros, damas, enfermos rebeldes, prisioneros, vagos»; o sea, los marginados de la sociedad capitalista dependiente y subdesarrollada donde vive. Con estos versos, se

establece una relación entre el sujeto poético y el mundo social a su alrededor en un claro intento de comunicación. De ahí que pregunte, en «Iba diciendo»: «¿La vida es andar a solas, / tener miedo / ir de prisa entre langostas, / primos, / cálculos / y ciegos? / Pero... ¿No estamos juntos en el átomo?».⁵⁶

De ahí que, en «Auto de fe», de nuevo inquiera: «¿No somos todos uno mismo?». A manera de respuesta, volviendo a «Hablo con todos», la voz poética apunta que «También hablo conmigo porque soy nosotros». Con esa expansión del individuo hasta abrazar lo colectivo, con ese sacudimiento de lo poco que le queda del yo independiente y fuerte, la voz poética señala su pleno compromiso con la causa de la descolonización y de la justicia de clase en su país. Ya no habla a los marginados pues, en términos ideológicos, se ha convertido en uno de ellos: «soy esta muchedumbre convergiendo, / esta gente que come calabaza / y orina desconsuelo, / estos desamparados que transitan por la calle / en una paz augusta que conmueve, / estos necesitados que no piden / sino que alguna noche al fin les llueva, / estos que ni lo saben / pero son enamorados, fundadores, héroes».

La voz poética, asumiéndose plenamente como un «nosotros», se vuelve a definir en «Pero he aquí que el mundo es redondo»,⁵⁴ donde cierra filas con los que «no negociamos con el terror, / los de la denuncia, / los del puño»; en definitiva, con «los rebeldes».

Tal compromiso revolucionario es característico de la llamada Generación de los años 50, a la que la pertenencia de Oliver Labra —como mencionamos al comienzo de nuestro estudio— ha sido en ocasiones cuestionada. Y también semejante rebeldía, a la que no ha renunciado nunca, la ha llevado a ser más de una vez marginada en su propia Cuba revolucionaria. Desafortunadamente, hay un período en que su poesía no se publica, cuando la crítica dogmática creyó hallar en su obra «el viso de la duda, de la falsedad patriótica».⁵⁵ Refiriéndose a las dificultades que ha enfrentado con la censura, Oliver Labra se enorgullece de haber

vencido con valor, con esperanza. En los momentos duros, siempre supe que la Revolución quitaría esa venda que tenían en los ojos con respecto a mí y a otra gente. Sabía que algunos, considerados «químicamente» puros y que nos pedían cuentas a nosotros por no ser más activos o por haber tenido cargos en el Gobierno anterior, iban a traicionarla. Pero yo nunca me contaminé con la dictadura ni la apoyé; vivía de mi trabajo, porque de algo tenía que vivir, pero no me contaminé en su miseria. Estaba segura que mucha de esa gente de la que se «sospechaba», porque, según decían, no hicieron nada antes y se habían subido al carro de la victoria, acompañarían a la Revolución siempre e incluso darían su vida por defenderla si fuera necesario.⁵⁶

Sin embargo, la espinosa cuestión ha tenido repercusiones en el abordaje de su poesía comprometida, que simplemente se ha evitado, excluyéndola no solo de

la crítica, sino también de varias antologías recientes. Por nuestra parte, creemos que ese silenciamiento se debe, sobre todo, a que desborda los parámetros de la Generación de los 50. En su explicación de la generación poética a la que pertenece, originalmente publicada en 1966, Roberto Fernández Retamar apuntaba:

Si para la vanguardia *política*, la Revolución comienza en 1953, con el ataque al Cuartel Moncada, y adquiere nuevo impulso en 1956, con el desembarco del Granma y el ascenso a la Sierra Maestra —y durante esos años se va forjando esa vanguardia—, es a partir de 1959, es decir, a partir del momento en que la Revolución está en el poder, cuando la vanguardia *intelectual* recibe una verdadera conmoción que la hace madurar, le va dando su fisonomía histórica.⁵⁷

Y concluye, con un inocultable dejo de culpa, que «en relación con la vanguardia política, esta vanguardia intelectual quedó retrasada». Como creemos haber demostrado, este argumento no se ajusta al caso de Oliver Labra.

En definitiva, esta poeta que declara con desenfado, «y seguiré cantando cuando me dé la gana»,⁵⁸ se resiste a las clasificaciones convencionales, tanto de derecha como de izquierda. En «Declaración de amor» — poema escrito durante la Crisis de Octubre en 1962 y donde algunos críticos «buscaron la veta de la traición» a su propio país⁵⁹ — se evidencia que el sacrificio del cuerpo no se realiza sin límites ni criterios. A la vez que el texto enfatiza su dedicación a la causa de su nación: «No tengo miedo, / no soy cobarde, haría todo por mi patria»,⁶⁰ expresa sus dudas sobre la guerra, utilizando una vez más la metáfora del cuerpo: «Pregunto si llevo razón / cuando despierto el peligro entre sus muslos, / si me equivoco / cuando preparo la única trinchera / en su garganta».

El sujeto poético llega a la conclusión de que, a pesar de todo, hay cosas por las que vale la pena arriesgarse, y por otras no. Y entre las primeras está el pleno disfrute del cuerpo, el ejercicio material y espiritual del amor, razón suficiente para que concluya: «pero no habléis tanto de cohetes atómicos, / que sucede una cosa terrible: / yo he besado poco».

A fin de cuentas, la construcción de un cuerpo descolonizador en la poesía de Carilda Oliver Labra no es posible sin mantener un balance entre la expresión de la condición de género y su compromiso político revolucionario. Verdaderamente comprometida con la ideología de la Revolución cubana, la voz poética llega en momentos críticos a dejar lo físico y lo individual para abrazar a quienes también necesitan los beneficios de la justicia, para hacer causa común con los intereses vitales de la mayoría de su pueblo. Pero de ningún modo el cuerpo deja de ser una preocupación, testimonio a su vez de ese feminismo histórico-materialista, tercermundista y descolonizador por el que hemos

apostado. En la escritura de las mujeres con conciencia de género, el reconocimiento del cuerpo implica, como plantea Adrienne Rich, una «política de ubicación» y asumir que se tiene «más de una identidad». Es decir, ubicarse en su cuerpo es para una escritora insubordinada «algo más que entender lo que ha significado [...] tener vulva y clítoris, útero y senos»,⁶¹ como lo demuestra fehacientemente el quehacer de Oliver Labra.

Notas

1. Rafael Alcides Pérez, «Prólogo» a Carilda Oliver Labra, *Calzada de Tirry 81*, Letras Cubanas, La Habana, 1987, pp. 5-11. Calificar a la poeta como símbolo sexual no es un gesto exclusivo de Alcides. En su extensa entrevista con la escritora, Vicente González Castro dice en algún momento: «Su proyección sensual la llevaba ondulante todo el tiempo, como en un subir y bajar de cuestas, desde la coquetería casi cursi de una rubia ingenua al estilo de Marilyn Monroe, hasta el aire seductor tan oculto y rebuscado, que fácilmente podría dejar anulados los mitos de la Garbo o de la Streep, por solo referirme al caso de las estrellas del cine». Véase Vicente González Castro, *Cinco noches con Carilda*, Letras Cubanas, La Habana, 1997.
2. Virgilio López Lemus, *Palabras del trasfondo: estudio sobre el coloquialismo cubano*, Letras Cubanas, La Habana, 1988, p. 180.
3. Jean Franco, «Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo», *Casa de las Américas*, n. 171, La Habana, 1988, pp. 88-94.
4. Los antologuistas de *Poesía joven de Cuba* justificaron la exclusión de Oliver Labra por ser una poeta que había «alcanzado ya su forma expresiva con anterioridad a 1950 sin modificarla desde entonces esencialmente». Una opinión diferente tuvieron los responsables de la posterior antología *La generación de los años 50* (Letras Cubanas, 1984), quienes afortunadamente decidieron incluir los versos de Oliver Labra. Se basaron en la opinión de Luis Suardiá, para quien este grupo de poetas «no fue una generación compacta, homogénea», y que «se mantuvo armónicamente unida, en estado de gracia, sin contradicciones. Esta realidad nos enseñó que la unión verdadera no radica en la coincidencia cronológica, las lecturas, las aventuras compartidas, los sitios de reuniones, sino en la posición que el ser humano asume» (citado por Eduardo López Morales, en el Prólogo a esa Antología, p. 30).
5. Tomás Santiesteban, «Los 80 de Carilda», *La Jiribilla*, n. 64, La Habana, julio de 2002, www.lajiribilla.cu/2002/nro64julio2002.html.
6. Rafael Alcides Pérez, ob. cit., p. 8.
7. *Ibidem*, p. 7. A juicio de Alcides, «entre todos los [poetas] de mi generación, a los que tanto debo y sin los que no me reconocería, tú [Oliver Labra] fuiste el alimento secreto. Porque fuiste la incitación». Por su parte, López Lemus (ob. cit.) defiende el lugar de la poeta en esa generación explicando que su poesía «tiene todos los elementos que [Jamís y Fernández Retamar] daba[n] [...] para la nueva poesía: “prosaísmo, tono conversacional, la violencia, la efusión sentimental [...] y en menor grado la preocupación social o política (aunque no de modo mecánico o demagógico), el desdibujo, la impureza”. Cada uno de estos elementos pueden hallar ejemplos en poemas de Carilda, anteriores al año 1959». Además, *Preludio lírico* (1943) y *Al sur de mi garganta* (1949) «confirman el aserto anterior de que fue ella la primera integrante de la generación de los años cincuenta en

publicar poemario independiente, a la par de ser la primera reconocida nacionalmente».

8. Carilda Oliver Labra, «El amor y Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Con tinta de ayer*, Capiro, Santa Clara, 1997.

9. Marilyn Bobes, «Prólogo» a Carilda Oliver Labra, *Antología poética*, Letras Cubanas, La Habana, 1992, pp. 5-8.

10. Margarite Fernández Olmos, «El erotismo revolucionario de las poetas cubanas», en *Explicación de textos literarios*, n. 24, Sacramento, California, 1995-96, pp. 137-48.

11. En el caso de Oliver Labra, la mayor parte de su obra ve la luz después de 1959. Sin embargo, muchos de sus textos llevan fechas que indican haber sido escritos antes. Su obra se ha publicado mayormente en forma de antologías y, por esta razón, hemos optado por analizar poemas individuales y no libros específicos.

12. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffi, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Routledge, Nueva York, 1998. Nos hacemos responsables de la traducción de los textos de Bill Ashcroft *et al.*, así como los de Andre Lorde y Anne Norton que se citan en el presente ensayo.

13. Virgilio López Lemus, «Poesía, pasión y palabra de Carilda Oliver Labra», Prólogo a Carilda Oliver Labra, *Error de magia*, Letras Cubanas, La Habana, 2000, pp. 18-9.

14. Carilda Oliver Labra, *Al sur de mi garganta*, Librería Imperial, Matanzas, 1949, p. 15.

15. Carilda Oliver Labra, *Los huesos alumbrados*, Ediciones Milanés, Matanzas, 1988, p. 28.

16. Carilda Oliver Labra, *Calzada de Tirry 81*, Letras Cubanas, La Habana, 1987.

17. *Ibídem*, p. 16.

18. Carilda Oliver Labra, *Al sur...*, ed. cit., p. 15.

19. *Ibídem*, p. 40.

20. *Ibídem*, p. 57.

21. Carilda Oliver Labra, *Libreta de la recién casada*, Ediciones Matanzas, Matanzas, 1998.

22. Carilda Oliver Labra, *Error de magia*, ed. cit., p. 224.

23. *Ibídem*, p. 16.

24. Carilda Oliver Labra, *Calzada...*, ed. cit., p. 16.

25. Vicente González Castro, ob. cit., p. 87.

26. Virgilio López Lemus, «Poesía, pasión y palabra...», ob. cit., p. 18-9.

27. Rafael Alcides Pérez, ob. cit., p. 10.

28. Audre Lorde, *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*, Out & Out Books, Nueva York, 1978.

29. Carilda Oliver Labra, *Error de magia*, ed. cit., p. 157.

30. Carilda Oliver Labra, *Antología poética*, ed. cit., p. 61.

31. Carilda Oliver Labra, *Error de magia*, ed. cit., p. 190.

32. *Ibídem*, p. 115.

33. *Ibídem*, p. 203.

34. *Ibídem*, p. 117.

35. *Ibídem*, p. 266.

36. *Ibídem*, p. 189.

Poesía desde el sur: género y descolonización en Carilda Oliver Labra

37. Carilda Oliver Labra, *Los huesos alumbrados*, ed. cit., p. 16.

38. *Ibídem*, p. 46.

39. *Ibídem*, p. 21.

40. *Ibídem*, p. 41.

41. A pesar de su tono paternalista, Rafael Alcides ha señalado que en la poesía de Oliver Labra «la patria es [...] amor tan desesperado como el del novio» (ob. cit., p. 6).

42. Carilda Oliver Labra, *Error de magia*, ed. cit., p. 21.

43. Carilda Oliver Labra, *Los huesos...*, ed. cit., p. 30.

44. Carilda Oliver Labra, *Calzada...*, ed. cit., p. 60.

45. Carilda Oliver Labra, *Los huesos...*, ed. cit., p. 17.

46. Anne Norton, *Reflections on Political Identity*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1988.

47. Nos hemos limitado a destacar los poemas políticos de Oliver Labra que se centran en el cuerpo. La poeta tiene otros textos dedicados a la lucha revolucionaria, como «Canto a Matanzas», *Canto a Martí* (1953), y el célebre «Canto a Fide!» Este último fue escrito a fines de 1957, enviado a los guerrilleros en la Sierra, y leído al inaugurarse la radioemisora del III Frente Oriental Mario Muñoz, el 3 de septiembre de 1958.

48. Carilda Oliver Labra, *Error de magia*, ed. cit., p. 144.

49. Carilda Oliver Labra, *Calzada...*, ed. cit., p. 55.

50. Carilda Oliver Labra, *Los huesos...*, ed. cit., p. 52.

51. *Ibídem*, p. 54.

52. *Ibídem*, p. 11.

53. Carilda Oliver Labra, *Desaparece el polvo*, Ediciones Unión, La Habana, 1984, p. 24.

54. Carilda Oliver Labra, *Calzada...*, ed. cit., p. 215.

55. Vicente González Castro, ob. cit., pp. 124-5.

56. *Ibídem*, pp. 151-2. Es importante destacar que, a partir de los años 80, la poeta ha visto publicada profusamente toda su obra, y ha sido reconocida en su país e internacionalmente. Luis Suardiá celebra que sea por fin «apreciada [...] por la crítica». Y algo más importante, confirma que el «modo peculiar de su generación de abordar el coloquio poético —que hoy algunos consideran propio de un pasado lejano, casi siempre por razones extraliterarias— tuvo en ella, en Escardó y en otros jóvenes, partidarios inconformes de gran figuración» («Carilda, premio José Vasconcelos», *Granma*, 10 de octubre de 2002, La Habana, p. 3). Carilda obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1997.

57. Roberto Fernández Retamar, «Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba», *Para el perfil definitivo del hombre*, Letras Cubanas, La Habana, 1995, pp. 91-105.

58. Carilda Oliver Labra, *Los huesos...*, ed. cit., p. 76.

59. Vicente González Castro, ob. cit., pp. 124.

60. Carilda Oliver Labra, *Calzada...*, ed. cit., p. 80.

61. Adrienne Rich, «Apuntes para una política de la ubicación», en Marina Fe (ed.), *Otramente: lectura y escritura feministas*, FCE, México, DF, 1999, pp. 31-51.

© TEMAS, 2006