

¿CARILDA OLIVER LABRA A LA BÚSQUEDA DE SÍ MISMA?

Aimée G. Bolaños
FURG

*¿Quién eres tú al final? La intersección, fluctuante por la duración,
de esta variedad, numerosa y bastante singular, de géneros diversos.
Tú no paras de tejer tu propio manto de Arlequín.*
Michel Serres

Sabemos que quien habla no es quien escribe, y que quien escribe no es quien existe, pero resulta imposible escapar al juego de espejos en el discurso autorreferencial de Carilda Oliver Labra (Cuba, 1922), una de las personalidades creadoras más relevantes de la poesía hispánica contemporánea. Su escritura condiciona un tipo de lectura fundamentado en esos reflejos especulares, dando forma a una especie de estructura en abismo que contiene las proliferantes variaciones de su propia imagen. La Autora trata de llegar lo más cerca de sí, es decir, lleva el yo de la enunciación hacia sí misma, para configurar una autorreflexiva y multifacetada imagen de mujer-artista¹. Con una visión fluctuante y fluyente de la personalidad, donde se potencian los tiempos de la memoria ficticia y la imaginación liberada, su indagación en las funciones de la figura autoral genera una cadena hipertextual que se expande, influye e ilumina todo el orden discursivo. Me pregunto, por tanto, cómo la obra de Carilda es expresiva del sujeto ficcional de la alta modernidad que, al decir de Foucault no es aquel que se descubre, sino aquel que se busca y está obligado a crearse a sí mismo. Si reparamos, además, en la necesidad de autoconocimiento en confrontación con una línea de pensamiento que se ha caracterizado por desenfoques, distorsiones, silencios y violaciones, se legitima doblemente esta

¹ Ver sobre este tema la tesis de doctorado *Trans/versões do Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñón e Valenzuela* de Eliane T. A.. Campello, Porto Alegre: UFRGS, 2000 [inédita], que ha resultado una contribución valiosa para la readacción de estas notas.

propuesta identitaria que a continuación también intento leer en el contexto mayor de su cultura.

La mujer artista se autorretrata

En *Cuento*² Carilda Oliver Labra se presenta al iniciar el poema:

*Yo era débil,
rubia, poetisa, bien casada.
Tenía deudas
y una salud de panetela blanca.*

Evidentemente el sujeto lírico se apoya en la ironía paródica, quién sabe si desconstruyendo la propia mirada que hizo posible el primer retrato, un tanto idealizado, del poema *Carilda*. Ciertamente ahora acentúa la ambigüedad, el sentido oblicuo del discurso. Su *Yo era* apunta hacia una imagen distorsionada que funciona analógicamente por contraste. Marcadamente los trazos del retrato desestabilizan la idea romántico-sentimental de la mujer y también subvierten un esquema de lectura fundamentado en el posible bovarismo de la mujer que lee, máscaras del discurso patriarcal reproducido por el sujeto de la enunciación en lo que, tomando el término de Barbara Havencroft³, constituye una reenunciación crítica de fuertes efectos perlocutorios. Trasmutada en antifigura de una elegía sentimental, quien habla termina el “cuento” asumiéndose liberadoramente en un contradiscurso de marcada violencia verbal, entre el humor desmitificante y la furia iconoclasta, con una actitud tan irreverente que cierra el paso a cualquier intento de consagración canónica:

² OLIVER Labra, Carilda. *Antología poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1992. Todas las citas pertenecen a esta edición.

³ HAVERCROFT, Bárbara. “Quando escrever é agir: estratégias narrativas de agentividade feminista em *Jornal pour mémoire*, de France Théoret”. In Jacques Hanciau, Nubia, Eliane T. A. Campello, Eloína Pratti dos Santos (orgs.) *A voz da crítica canadense no feminino*. Rio Grande: Furg, 2001, p. 156.

*¡Ríanse
agujas que en mi carne se desmandan;
ríanse,
arañas que me tejen la mortaja;
ríanse,
que a mí también, carajo, me da gracia!*

En “Al dorso de un retrato”, retomando un motivo de tan rica trayectoria en el discurso femenino latinoamericano que con absoluta maestría sor Juana Inés de la Cruz inaugurara, la Autora se autorretrata a partir de un retrato, de modo que texto e imagen icónica son trabajados en contrapunto. Privilegiando sus antítesis y ambivalencias, se abre a numerosas variantes:

*Mira mi boca
-¿será de hada, será de bruja?-.
me la he cosido con una aguja;
herida antigua que se sofoca.*

Recorre las estaciones del cuerpo en una relación explícita con su subjetividad, exteriorizándose. Y no solo se exhibe, sino también se comenta, interpreta, devela, tematizando su escritura -referencialmente situada al dorso del retrato-, de modo que potencia diversas trayectorias de lectura, oscilando entre figura y letra. Provocativamente y en la dicotomía: *Hay cierta monja que nunca azoro/hay cierta puta*, se proclama *Vida absoluta*. Y subvirtiendo *el polvo* de la poesía barroca, dialoga con Quevedo y la propia sor Juana:

*Cuando mañana se vuelva ayer
no haré del polvo un parentesco:
¡en el retrato siempre parezco
una mujer!*

En estos textos alcanzan significativa expresividad las alternancias de diversos registros con marcas de coloquialismo muy productivas estéticamente. A través de instantes de vida fecundos, con estilo conversacional, de oralidad estetizada, se muestra de forma en apariencia figurativa. En esa cotidianidad reinventada, a la vez caótica y en crisis, voraz de la palabra y la

vida, la Autora inventa sus biografemas, quiero decir, tomando el concepto barthesiano, esas inflexiones autobiográficas de notable movilidad y naturaleza proliferante, diferida, dispersiva, de modo que las imágenes icásticas también funcionan como metáforas, experimentando, a la par, un proceso de resemantización simbólica.

Dentro de este espíritu desacralizador que es, a la par, fundacional y mitificador en nueva escala, la tematización de la experiencia erótica es cardinal. Estas nuevas configuraciones del sujeto subvierten topos comunes de la historia de la poesía, particularmente de un tipo de romanticismo que cultivó la nota doliente y pasiva. La fuerza vital incontrolable, tumultuosa y a la par afirmadora, que se manifiesta, sobre todo, antitética y paradójicamente en la textualidad de Carilda, tiene en el erotismo un punto alto, no pocas veces tratado por la crítica de manera más bien efectista y sobrevalorado en la construcción del mito de su personalidad.

De intensa manera conversacional, pero autofocalizándose, Carilda compone el soneto *Te mando ahora a que lo olvides todo*, erotizando cada parte del ser: seno, muslo, cintura, gestos y rituales del viaje al amor en una totalizante experiencia sensual. Dueña de los juegos del lenguaje barrocos y aludiendo a retratos trastocados, en *Guárdame el tiempo*, el sujeto de la enunciación construye una imagen de comunión y completamiento del par erótico que siendo una figura del lenguaje es también un modo de pensar la relación de identidad/alteridad (*hombre y mujer, /girando/nueva especie del mundo;*) en la experiencia erótica:

*Pues me han salido en la cara tus ojos
y a ti en el rostro mi boca
y no sé cuando te miro si eres tú quien me mira
ni cuando tú me besas
si soy yo quien te está besando*

Como dice Louise Dupré *Estamos realmente no terceiro momento do feminismo: há encontro, contaminação entre os mundos do masculino e do feminino*.⁴ La mujer arrasada a quien se le ha perdido un hombre, la mujer desafortadamente erotizada del tan citado *Me desordenó, amor, me desordenó*, posiblemente una de las exaltaciones más jubilosa de la sensualidad femenina, al estilo sáfico, como puro juego y sexo liberado, la mujer casi vulgar que en *Discurso de Eva* ensaya una nueva retórica de la seducción a la vez que se fija en el gesto universal de ofrecer la manzana, si bien más liberadora que suplicante, es también aquella que rinde un impar tributo enamorado a todos los hombres que *siendo lo bendito*, le sirvieron de verano, contradiciendo la tradición suicida, austera, infeliz de una zona considerable del discurso femenino latinoamericano⁵.

Pero esta figura ficcional experimenta otros desdoblamientos. *Cuento*, después del relato de efectos autobiográficos, ofrece una sorprendente metamorfosis. A semejanza de un haz de reflejos invertidos el sujeto de la enunciación se constituye más allá del canon-libro, rehaciéndose como palabra recobrada en una especie de epifanía:

*Ahora no pueden asustarme con los truenos
porque la luz me alza.
Ahora no pueden confundirme con un libro
Soy la palabra recobrada.*

En *Una mujer escribe este poema* se retrata más detenidamente en el acto de escribir el poema, cuya composición tematiza o, si se quiere, cuyo tema condiciona su estructuración

⁴ DUPRÉ, Louise. “Desdobrar o tempo: memória e temporalidade em *Le promeneuse et l’oiseau* e *Ce fauve, le Bonheur*, de Denise Desautels”. In Jacques Hanciau, Nubia, Eliane T. A. Campello, Eloína Pratti dos Santos (orgs.) *A voz da crítica canadense no feminino*. Rio Grande: Furg, 2001, p. 101.

⁵ Ver RUSSOTTO, Márgara. “Punta y pomo: la voz femenina en la poesía latinoamericana”. In Pizarro Ana (org.). *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. 2 Emancipação do discurso, São Paulo: Memorial da América Latina, 1994, p. 813-814.

metatextual y metaliteraria. De esta forma la Autora toma cuenta de sus medios, asume concientemente la poética y estética de su discurso, encarando los desafíos de la época y habla para sí genéricamente, trasmutada en lectora de su texto, a manera de interlocutora productiva, provocante. Aparecen, por tanto, dos polos que se presuponen en el texto: mujer y poema, para formar una entidad múltiple proyectada y a la vez receptiva del caótico mundo de la referencia, nombrando con la palabra poética que, por otra parte, tampoco alcanzará para nominar plenamente. Por esta vía el poema se abre, se desborda, rebasa las márgenes de lo que llamamos textualidad. Con secuencias de asociaciones insólitas y automatismos de clara ascendencia surrealista, retomando el tiempo despedazado que Virginia Wolf desarrollara, matizado de notas coloquialistas posvanguardistas y explícitos tópicos neorrománticos, se va construyendo una enunciación sugerente, de inferencias, que al simular el momento de la escritura como registro testimonial, privilegia la heterogeneidad de los discursos, y consecuentemente su montaje, exhibiendo no solo la pluralidad de motivaciones, sino también sus tensiones para dar cuenta del mundo:

*no hay tiempo para la poesía
de veras que los frijoles se han demorado en hervir
te juro que mañana presentaré el divorcio
una mujer escribe este poema
cómo hay fantasmas en mi pecho
entablillé una rama a la areca que está triste
mamá tú no sabes la falta que me haces
si suena la alarma aérea
recojan a los niños que duermen en la cuna
voy a guardar el retrato del Che
como calló el canario traje el tenor a la casa
una mujer escribe este poema*

La enumeración caótica, y dentro de ella el *leitmotiv* de *una mujer escribe este poema*, alusión explícita a la instancia Autora en sus acciones discursivas, va ofreciendo un conjunto de atributos -nada esencialistas, abstractos, unitarios- y perfilando la situación comunicativa. El

poema es concebido como expresión de una poética inclusiva, en la que todo estímulo interno o externo puede ser materia de la poesía, también como una práctica de la repetición crítica de fuerte potencial libertario. La figura de la mujer, enunciada genéricamente y en su automovimiento para constituirse como individuo, se irá formando de modo progresivo en y por la escritura. En ella, en su capacidad para nominar de manera asociativa, inclusiva, transgresora, rompiendo fronteras y límites convencionales, el sujeto/actor de la enunciación se instaura. Así se mueve de la textualidad a la referencia en un continuo juego pendular que interviene activamente en el mundo de la vida. Esa mujer *cargada de ultimatums/de pólvora/de rimmel*, que experimenta el fuego cruzado del amor y de la historia, asumiendo la cotidianidad irrelevante, incluido su lado *kitsch*, y el más trascendente de los tiempos del vivir, existiendo y hablando estéticamente, transida de tiempos, está *jugando a no perder la luz en el último tute* y quién sabe si por eso, por todo lo demás, y aun lo innobable, escribe el poema.

Los espacios fundacionales

Como un diálogo ininterrumpido entre la Autora y la poesía, el autorretrato se abre a la plurisignificación de la vivencia identitaria referida a la historia personal, familiar y genérica, incluyendo sus ricos y diferenciados espacios, sobre todo los de nación y nacionalidad. Y puesto que los espacios sacralizados han sido instituidos por lógicas cultural patriarcales discriminatorias, a veces ferozmente excluyentes, la Autora propone heterotopías, dando forma a nuevos contextos de vida y creación como espacios alternativos fundacionales. Por tanto, el biografema abarca experiencias de pertenencia/ausencia, de identidad/alteridad, nominando lugares de la imaginación como la casa, la ciudad, el entorno natural, la nación dolorosa, la nacionalidad problemática y jubilosa, todo ello en una activa relación con el registro del yo autoral, pudiera decirse como instancia de performatividad de la visión autobiográfica ficcional.

En el texto homónimo *Carilda*, la Autora se retrata en su casa, que con la visión de conjunto de su obra cobra relevancia mítico-simbólica, vinculándola a una línea temática de fuerte presencia en la poesía cubana⁶. La casa, cifra de la existencia y la historia, se compone por imágenes subrepuestas, de coexistencia de lo incompatible. Así en el texto *La casa es la de la muerte* (*La casa está gris, cerrada/como una muerta esperando/que el féretro sea blando*), pero también la del sueño, creándose un tercer lugar imaginal de la restauración y el deseo. En *Sonetos a mi padre* la casa es indestructible, configurada como refugio mítico donde se dan cita los sobrevivientes de los naufragios de la vida. Es un espacio de compensación -como piensa Foucault la heterotopía-, una memoria habitable que perdura en el orden ilusorio para constituir un punto nodal de identidad. Especialmente en este texto focaliza su dirección, que habrá de devenir un signo de notable persistencia caracterizadora en la poética autorial: *Porque quiero beber el desayuno/con mi padre, mi sabio, mi mendigo,/en Calzada de Tirry ochenta y uno*.

En Madre mía que estás en una carta, Carilda reelabora un conflicto que ha estado presente en la poesía cubana del destierro o de la errancia y es altamente representativo de la vida sociocultural cubana contemporánea. Con las notas distintivas de la poesía nativista, y un imaginario personal que acude a tópicos de la infancia y la historia familiar, incluyendo además un mínimo autorretrato (*ahora sigo siendo libre,/y como siempre pobre, enferma, atolondrada*), madre y patria, en una extrema tensión dramática (*Yo te dije que no, pero era Cuba*), cimentan el poema:

*Madre mía que estás tan lejos, harta
de la nieve y la bruma, espera que entro
a ponerte a vivir con el sol dentro,*

⁶ Ver: BARQUET, Jesús J. *Escrituras poéticas de una nación*: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield. La Habana: Unión, 1998.

madre mía que estás en una carta.

Carilda canta a su casa, a la ciudad de Matanzas, a sus parques, ríos y mar, a la ceiba, al padre muerto, a la madre que ya no está, llamándolos por sus nombres, instaurándolos como sujetos en sus espacios, proclamadamente referenciales. La imagen de Cuba los incluye y trasciende dando forma a una nacionalidad proliferante y abierta, irreductible a fórmulas patrióticas, asumida con todas sus consecuencias poéticas, como ocurre en *La tierra*, poema concebido con un original movimiento espacial que, en la significación literal y simbólica de los viajes familiares, nombra los ricos procesos de transculturación y la diáspora, a la vez que nomina los espacios interiores de una condición histórica y cultural, lúcidamente vivida por la Autora:

*Cuando vino mi abuela
trajo un poco de tierra española
cuando se fue mi madre
llevó un poco de tierra cubana.
yo no guardaré conmigo ningún poco de patria:
la quiero toda
sobre mi tumba.*

Más allá de lo que los guardianes o libertadores patriarcales le han permitido, Carilda como parte de un discurso liberador de nuevo tipo escapa a cualquier definición restrictiva. Al desplegar una multifacética escritura de renominación de antiguos temas de la poesía, también referida a la propia tradición del discurso femenino, como diría Adélia Prado, inaugura linajes, crea su propia genealogía. Sin duda Carilda traza singulares caminos en el mapa creativo latinoamericano. Ni puramente autotélico, ni predominantemente narcisista, su tendencia al autosondaje es liberadora, relacional. La mirada no es bizca, autocontemplativa. Como hacedora toma consigo el mundo, no solo está en él, sino de cierto modo lo contiene con sus contradicciones posibles, también lo crea en la textualidad. A la vez ese yo lírico de la

enunciación, cuyo referente marcado ha sido la propia Autora, deviene metáfora, una nueva imagen poética mítica de la Autora como figura del mundo de la ficción.

Carilda emprende la búsqueda ontológica y epistemológica en un doble movimiento: hacia adentro y en el mundo, privilegiando la esfera de la creación artística al convertir la escritura y su poética como uno de sus principales atributos fundantes, de modo que se busca a sí misma no como un absoluto, sino a partir y en función de sus diversas funciones discursivas. Por este camino la autorreflexividad alcanza un valor marcadamente existencial, su ficción identitaria supone una mirada abierta a la otredad no pocas veces conflictiva. Problematicándose, persiguiendo identidades conjeturales al preguntarse quién soy y cómo conocerme, muy lejos de respuestas ontoteleológicas, conclusivas, en sus textos nos enfrenta a la fluencia contradictoria del ser que intenta constituirse y conocerse, a la vez que actúa sobre la propia existencia y en la historia. Siendo imposible separar la condición humana de la creativa, los sujetos ficcionales que se construyen culturalmente como mujeres y artistas en los textos autorreferentes de Carilda, funden de modo natural las imágenes autorales con aquellas que instauran la voz y el tono, que hablan poéticamente, dan forma y son formadas en la escritura, para crear un tipo de textura que siendo poderosamente estética, teje con los hilos de la vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARQUET, Jesús J. *Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caufield*. La Habana: Unión, 1999.
- CAMPELLO, Eliane T. *Trans/versões do Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Porto Alegre: UFRGS, 2000. [Tesis de doctorado inédita].
- DUPRÉ, Louise. “Desdobrar o tempo: memória e temporalidad em *Le promeneuse et l’oiseu* e *Ce fauve, le Bonheur*, de Denise Desautels”. In Jacques Hanciau, Nubia, Eliane T. A. Campello, Eloína Pratti dos Santos (orgs.) *A voz da crítica canadiense no feminino*. Rio Grande: Furg, 2001, p. 79-102.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, Passagens, 1992,.

HAVERCROFT, Bárbara. “Quando escrever é agir: estratégias narrativas de agentividade feminista en *Jornal pour mémoire*, de France Théoret”. In Jacques Hanciau, Nubia, Eliane T. A. Campello, Eloína Pratti dos Santos (orgs.) *A voz da crítica canadense no feminino*. Rio Grande: Furg, 2001, p. 147-179.

OLIVER Labra, Carilda. *Antología poética*, prol. Marilyn Bobes. La Habana: Letras Cubanas, 1992.

RUSSOTTO, Márgara. “Punta y pomo: la voz femenina en la poesia latinoamericana”. In Pizarro, Ana (org.). *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. 2 *Emancipação do discurso*. São Paulo: Memorial da América Latina, p. 805-829, 1994.