

Aimée González  
Bolaños

*Adélia y Carilda  
cantan a sí mismas*

**Mujeres de palabras**

A

délia Prado (Brasil, 1935) y Carilda Oliver Labra (Cuba, 1922) se distinguen por la autenticidad cultural de su arte poético, muy evidente en el discurso autorreferencial. En verdad no es posible separar su obra de la personalidad creadora y, sobre todo, de la imagen autoral. Cabe preguntarse si acaso sus textos no se han alimentado con voracidad de la institución literaria llamada Autor. O si, por el contrario, la literatura, cual Saturno, las ha devorado como Autoras, incorporándolas plenamente a la ficción, sin duda más refinada y compleja en la medida en que el mundo de la referencia, en este caso la propia escritora, se exhibe de modo desafiante, pero también de afirmación creadora, para participar con rango protagónico en el fino tejido autorreflexivo de este tipo de poesía.

Aunque sabemos que quien habla no es quien escribe, y que quien escribe no es quien existe, nosotros, lectores, no podemos escapar al juego de espejos. Más bien me inclino a pensar que la escritura/lectura se fundamenta en esos reflejos especulares. En tal sentido particularmente sugestiva resulta la afirmación de Rosario Castellanos: «Cuando una mujer latinoamericana toma entre sus manos la literatura lo hace con el mismo gesto y con la misma intención con que toma un espejo: para contemplar su imagen» (1997: 140).

Así, con sus riquísimos movimientos de ausencias y presencias, persiguiendo y construyendo identidades que sustancial-

mente atañen a las estrategias textuales, estas *mujeres de palabras* con sus poéticas tan personales son parte de tendencias artísticas distintivas del sujeto ficcional de la alta modernidad que, al decir de Foucault, está obligado a crearse a sí mismo, no es aquel que se descubre, sino aquel que se busca a sí mismo.

Imposible aludir a esta visión exteriorizadora del yo sin remitirnos a la presencia fecundante de la tradición romántica, aunque resulte difícil dejar a un lado las prácticas epigonales que marcaron el agotamiento de una retórica y trivializaron su manera de ver el mundo. Más bien me gustaría rescatar ese *pathos* romántico que creo sentir en las palabras de Nicole Brossard cuando dice: «não posso me impedir de pensar que escrever é, por definição, estar em outro lugar (estar na lua, nas nuvens), estar entre “de onde parti” y “lá onde ainda não cheguei”. Neste entre-dois, escuto atentamente, flutuo entre as imagens, reflito e depois permito-me delirar em alto e bom som sobre o sentido da vida» (2001: 22).

En ese cronotopo dinámico, definido en términos de trayectoria de vida, y en esa visión fluctuante y fluyente de la personalidad, donde coexisten los tiempos de la memoria ficticia y la imaginación liberada, tiene lugar una meditación artística altamente contradictoria, paradójica, a partir de una experiencia personal confesa que se sitúa en primer plano.

Por otra parte, y no tangencialmente, el motivo del retrato y el autorretrato, alcanza en nuestras letras una notable continuidad, de significativo origen barroco (Minas Gerais, y Cuba sugestivas en este contexto), tradición en la que destacaría a sor Juana Inés de la Cruz, que contrapone la fijeza y el primor de la imagen con la naturaleza efímera de la vida, tematizando la compleja relación de imagen y realidad, sobre todo, la condición en esencia ambigua del retrato de aparente objetividad visual.

Sin duda, todo ello concierne a Carilda y Adélia quienes encuentran singulares caminos expresivos dentro de constantes creativas latinoamericanas al proponer sus imágenes multifacetas, *desdobraíveis*,<sup>1</sup> de las mujeres-artistas<sup>2</sup> que ellas imaginan

<sup>1</sup> Deliberadamente uso la palabra en portugués, no solo como reconocimiento a la poética adeliana, sino también atendiendo a los matices semánticos que en portugués y español marcan algunas diferencias.

<sup>2</sup> Particularmente valiosa en este tema es la tesis de doctorado «Trans/versões do Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler,

ser, inventando posibilidades, cuando al autorretratarse se buscan de forma explícita, tratando de llegar lo más cerca de sí, es decir, llevando el *yo* hacia sí mismas a través de fecundas metamorfosis que no contradicen el principio de autofidelidad. Así dan forma a textos de rica tesitura, emblemáticos e iluminadores de la obra poética en su conjunto, por tanto capaces de generar una cadena hipertextual que se expande e influye en todo el orden discursivo, aunque a través de delicados matices, presuposiciones, sugerencias, relaciones implícitas.

Como comparto el criterio de que «Ler textos de mulheres conscientes e lúcidas é como carregar todas as liberações» (Brossard, 2002: 35), a continuación leo textos de Adélia y Carilda preguntándome cómo cantan a sí mismas.

*Imágenes desacralizantes y de fundación*

*Adélia Prado se autocaracteriza y nombra en Grande Desejo:*<sup>3</sup>

*Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornelia*

*Sou uma mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.*

*Faço comida e como.*

*Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro e atiro os restos.*

*Quando dói, grito ai,*

*Quando e bom, fico bruta,*

*As sensibilidades sem governo.*

En «Cuento»<sup>4</sup> Carilda Oliver Labra se presenta al iniciar el poema:

*Yo era débil,*

*rubia, poetisa, bien casada.*

*Tenía deudas*

*y una salud de panetela blanca.*

Coincidentemente las dos abren con una imagen desacralizadora, más explícita en Adélia, puesto que Carilda opta por la ironía paródica. De esa manera, directa u oblicua, los primeros trazos del retrato atacan y desestabilizan la idea romántico-sublime de la mujer que escribe, una de las tantas falsas identida-

---

Piñon e Valenzuela» de Eliane T. A. Campello, Porto Alegre: UFRGS, 2000 [iné dita], de la cual me reconozco deudora para la elaboración de este trabajo.

<sup>3</sup>Todas las citas se refieren a la misma edición: *Poesía reunida*, Siciliano, São Paulo, 1999.

<sup>4</sup>Todas las citas se refieren a la misma edición: *Antología poética*, La Habana, Letras Cubanas, 1992.

des del discurso patriarcal, pero reproduciéndolo de manera paródica o por sugerencia analógica en lo que, tomando el término de Barbara Havencroft (2002: 156), constituye una reenunciación crítica de fuertes efectos perlocutorios.

*Não sou y yo era* apuntan hacia una imagen propia o impuesta que funciona analógicamente por contraste. La autocaracterización insiste en las negaciones:

*Yo me empeñaba en sembrar algo en el patio:  
tus gatos lo orinaban [...]  
Yo era un clavel podrido de repente  
un canario botado.*

Después de abocetar una historia personal con el tono del cuento intrascendente, pero marcando las ausencias, se encuentra 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.  
Adélia Prado se define en sus presencias, si bien intangibles:  
Mas tenho meus prantos  
claridades atrás de meu estômago humilde  
e fortíssima voz para cânticos de festa:  
Quando escrever o livro con o meu nome  
e o nome que eu vou pôr nele, vou com ele a uma igreja,  
a uma lápida, a um descampado,  
para chorar, chorar, e chorar,  
requintada e esquisita como uma dama.*

Ahora las notas, para cerrar, son de ironía destructiva, será una *requintada y esquisita* dama. Experimenta prospectivamente una metamorfosis, y en esa nueva condición escritural, se resiste a las sacralizaciones. Los nombres en el libro —en *Fluência* ha dicho: «Eu fiz um livro, mas oh meu Deus, / não perdi a poesia»—, y en especial su nombre, dejarán un testimonio de duelo, lo que no impide al yo lírico parodiar los rituales de la convención literaria como figura de una elegía sentimental. Carilda, por su parte, termina el «cuento», con una violencia verbal y una actitud tan irreverente que cierra el paso a cualquier consagración canónica:

*¡Ríanse,  
agujas que en mi carne se desmandan;*

*ríanse,  
arañas que me tejen la mortaja;  
ríanse,  
que a mí también, carajo, me da gracia!*

Con particular énfasis se manifiestan en estos textos los juegos de alternancias de los diversos registros con marcas de coloquialismo muy productivas estéticamente, tanto en Adélia como en Carilda, que se cantan en la desnudez de su condición de mujeres comunes. Y como con agudeza apunta Nea de Castro, es precisamente el cotidiano *garantia dessa subversão* (2001: 296). Investidas de aquella terrenalidad que se funda en las palabras, se retratan a partir de representaciones icónicas que también funcionan como metáforas, metonimias, hipérbolos, símbolos, singularmente expresivos, como en Adélia *a fome*, en Carilda su belleza equívoca, los gatos (acaso una nueva y eterna *Aura*), a través de instantes de vida particularmente fecundos, a menudo simulando el habla de todos los días, de estar en casa.

En una escala de cotidianidad recobrada, pero a la vez sin límites, desaforadas, voraces de la palabra y la vida, estas mujeres-artistas inventan sus biografemas, quiero decir, tomando el concepto barthesiano, esas inflexiones autobiográficas de notable movilidad y naturaleza proliferante, diferida, dispersiva. Como un haz de reflejos invertidos se proyectan, rehaciéndose en la escritura, y ciertamente no de manera unívoca, centrada. Y puesto que los espacios sacralizados han sido instituidos por lógicas cultural-patriarcales discriminatorias, a veces ferozmente excluyentes, concebirán también heterotopías, dando forma a nuevos espacios vitales, estéticos y de creación.

Dentro de este espíritu desacralizador que es, a la par, fundacional, la tematización de la experiencia erótica resulta reveladora por su poder caracterizador. El retrato de la dimensión erótica genera textos de eficaces estrategias contradiscursivas, capaces de subvertir topos comunes de la historia de la poesía, sobre todo del romanticismo. Así, Adélia Prado en «Lembranças de maio» dice «lo que no debería decir»: «Meu coração bate desamparado / onde minhas pernas se juntam», y a partir de esa asociación provocante configura al sujeto de la enunciación en una explícita topografía del deseo. En este sentido, valdría la pena recordar que Carilda titula su primer libro

*Al sur de mi garganta*, quién sabe si ambas precursoras de un tipo de discurso de exploración de la corporalidad de marcada presencia en la literatura contemporánea occidental y cuyo prototipo más exitoso pudiera ser hoy la pieza teatral *Monólogos de la vagina*. Al configurarse en «Fibrilações» como un sujeto lírico erotizado que vive una totalizante experiencia sensual:

*Tanto faz  
funeral ou festim  
tudo é desejo  
o que percute em mim.*

Adélia Prado se está moviendo, a su manera neobarroca, dentro de una tradición en la cual el erotismo, no solo omnipresente, sino también omnívoro, llegará incluso a asociarse al culto católico y su especial tipo de religiosidad, aunque invirtiendo los términos de la relación tropológica: mientras en la poesía mística de los Siglos de Oro la dimensión trascendente es aludida por imágenes de la sexualidad, en Adélia la sexualidad, con su imaginería erótica, genera y contiene la espiritualidad trascendente. Así el ser erótico pudiera encontrarse en numerosos poemas, donde el oxímoron de la carnalidad espiritual domina. «Minhas fantasias eróticas, sei agora / eram fantasias do céu», dirá en «Trottoir», apuntando hacia una compleja práctica erótica de adoración y antropofagia, tanto humana como divina, que se traduce en imágenes abiertas de proliferante ambigüedad, como las de «Adoração noturna»:

*vossos pés me ocupam, vossos dedos  
cuja perfeição esgota a eternidade.  
Quem mais adora quando me arrebatas?*

.....

*Necessária como Deus,  
coberta de meus pecados, resplandeço.*

«Nem um verso em dezembro» se proyecta a esa escala de significación con su cierre de poema de notable efecto estético y conceptual, donde se unen eros, *poiesis* y misticismo en una imagen de matizadas significaciones ónticas:

*Minha alma quer copular.  
Os magos passam de jato, a estrela se esconde,  
Chove torrencialmente no Brasil.*

La fuerza vital que se manifiesta, sobre todo, antitética y paradójicamente en los textos de Carilda, como incontrolable y a

la par afirmadora, alcanza también en el erotismo un punto alto, generalmente tratado de manera más bien efectista por la crítica y sobrevalorado en la construcción del mito de su personalidad.<sup>5</sup> Dueña de los juegos del lenguaje que la poética del barroco tan ricamente inaugurara, y aludiendo a retratos trastrocados, en «Guárdame el tiempo», construye una imagen de total completamiento y fusión del par erótico:

*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  
sí soy yo quien te está besando.*

De intensa manera también ha compuesto el soneto «Te mando ahora a que lo olvides todo», erotizando cada parte del ser: seno, muslo, cintura, gestos del viaje al amor, el nombre pequeño de los rituales eróticos. «En vez de lágrima», explora otras posibilidades de las memorias del cuerpo erótico al concebirse como elegía y réquiem cargado de creciente tono trágico, en el cual el nombre —explícitamente referencial— cobra valores inusitados, se torna ritual:

*Hugo Ania Mercier: yo te quería.  
A tu cuerpo de hombre agonizante  
que irradiaba dolor como un diamante  
a tu paso que insiste todavía [...]*

La mujer arrasada a quien se le ha perdido un hombre, la mujer desordenada del tan citado «Me desordeno, amor, me desordeno», posiblemente una de las exaltaciones más jubilosas de la sensualidad femenina, al estilo sáfico, como puro juego y sexo liberado, la mujer casi vulgar que en «Discurso de Eva» se fija en el gesto universal de ofrecer la manzana, si bien más poderosa que suplicante, es también aquella que rinde un impar tributo enamorado a todos los hombres que *siendo lo bendito*, le sirvieron de verano.

Como generaliza Louise Dupré: «Os tempos, mudaram, e o feminino não é mais pensado como diferença absoluta [...] Esta-

<sup>5</sup> Con argumentos difíciles de suscribir, Marilyn Bobes se sitúa en el otro extremo cuando afirma: «Solo a consecuencia de una distorsión, Carilda Oliver Labra pudiera ser considerada una “poetisa erótica”. No hay que dejarse confundir por ciertos desórdenes juveniles donde hay menos hedonismo que violencia verbal» (1992: 5-6). Véase «Carilda y sus espejos», prólogo de *Antología poética*.

mos realmente no terceiro momento do feminismo: há encontro, contaminação entre os mundos do masculino e do feminino» (2002: 101-102). Tal criterio resulta valioso para pensar el mundo poético-erótico tanto de Adélia como de Carilda, por las visiones de comunión y completamiento en la vivencia del erotismo; pero sin olvidar también, como precisa Márgara Russotto, que las prácticas discursivas de las mujeres no pueden reducirse a esquemas fijos, no solo por sus contextos multideterminados, «sino también debido a la naturaleza plural y dinámica del discurso literario que deshace el sueño de las filiaciones directas, influencias manifiestas o coherencias grupales» (1994: 809).

### **Imágenes de la mujer que escribe**

En verdad la desacralización nos permite vislumbrar que esta mujer artista, la mujer que escribe, es tal en la medida en que se despoja del fetichismo, de las actitudes estereotipadas y los clichés lingüísticos y culturales que le han sido atribuidos. No es un objeto o artificio, es un personaje que se redimensiona en la escritura, sustentada por una actitud vital que está siendo construida a partir de rastros. Con la palabra poética renacen en un proceso abierto, gradual. Pero, a la vez, se rehacen en el contradiscurso de la subversión. Y todo ello tiende a expresarse en una poética que de modo orgánico se fundamenta en la pluridiscursividad y en la condición autorreflexiva.

«Com licença poética», uno de los metapoemas más elocuentes de la poesía latinoamericana contemporánea, dialoga, como se sabe, con el «Poema das sete faces» de Carlos Drumond de Andrade. En un juego extremadamente delicado de subversión y confirmación, poniendo en el centro de estas fuerzas confrontadas su figura autoral, Adélia modela la enunciación:

*Quando nasci um anjo esbelto,  
desses que tocam trombeta, anunciou:  
vai carregar bandeira.  
cargo muito pesado pra mulher,*

.....  
*Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.  
Inauguro linhagens, fundo reinos*

.....  
*Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.  
Mulher é desdobrável. Eu sou.*



Entre las tantas significaciones del texto, que no pretendo comentar respetando el lugar que ha ocupado en el estudio de la obra de Adélia Prado, salta a la vista la profunda interrelación entre existencia y poética; entre las diversas series de la historia —personal, familiar, literaria— y el ejercicio poético; entre Autora y sujeto femenino poético. Esa mujer desacralizada que no siente miedo del lugar común («acho o Rio de Janeiro uma beleza e / ora sim, ora não, creio em parto sem dor»), acaso la prueba más dura para quien intenta legitimarse como poeta, se retrata como alguien que no precisa mentir, que escribe lo que siente. Se sabe depositaria de una tarea trascendente y va a cargar esa bandera. Su ángel es esbelto, no el *torto* de Drumond. Con un júbilo profundo inaugura linajes y funda reinos. Su don es crear a través de las palabras. Crearse también a sí misma. Con la poesía se funda, emerge, pero en la totalidad contradictoria de sus significados como mujer y persona. No será coja, de nuevo los ecos drumonianos, su fuerza y razón de ser, tanto humanas como poéticas, vienen de la condición culturalmente asumida de *mulher desdobrável*. Su *Eu sou* ahora se une al *Não sou*, pero sin caer en las trampas fáciles del binarismo metafísico. El sujeto de la enunciación, la Autora en el juego de la ficción, nosotras lectoras, somos interminables, multifacetadas, indefinibles en términos logocéntricos, tal vez solo nombrables en esa multiplicidad y fluencia.

Con su humanismo antiespeculativo, Adélia Prado, como ha sido menester en la historia de la poesía, está pensando por imágenes lo femenino, a la par que encara un movimiento autocomprensivo, intentando conocerse en su condición y oficio creativos. De este modo subvierte cualquier tipo de esencialismo al imaginarse desde su individualidad irrepetible, pero también genérica, en el seno de una praxis poética, sociocultural en su más vasto sentido, historizadas las constantes universales. Por tanto, una interpretación conclusiva de esta imagen correría el riesgo del reduccionismo, considerando la tremenda carga vivencial y de pensamiento que la sostiene. La poesía ha creado una categoría de máxima generalidad en la que podemos pensarnos, en la que podemos seguir adelante con la escritura, tal como paradigmática muestra la Autora en su caso.

Carilda Oliver Labra en «Una mujer escribe este poema» se retrata en el acto de escribir el poema, cuya composición tematiza

o, si se quiere, cuyo tema condiciona su estructuración metatextual y metaliteraria. También aparecen dos polos que se presuponen en el texto: mujer y poema, para formar una unidad contradictoria, que transparenta el caótico mundo de la referencia, intentado la palabra poética nombrarlo explícitamente. Por esta vía el poema se desborda, rebasa los márgenes de lo que convencionalmente llamamos textualidad:

*Una mujer escribe este poema  
donde puede  
cualquier hora de un día que no importa  
en el siglo de la avitaminosis  
y la cosmonáutica  
tristeza deseo no sabe qué*

Con secuencias de asociaciones insólitas y automatismos de clara ascendencia surrealista, retomando el tiempo despedazado que Virginia Wolf y la nueva novela desarrollara, matizado de notas coloquialistas posvanguardistas y explícitos tópicos neorrománticos, se va construyendo una enunciación que al simular el momento de la escritura como registro y testimonio, privilegia la heterogeneidad, y consecuentemente su montaje, para exhibir la pluralidad de motivaciones:

*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, que también acoge el *leitmotiv* de *una mujer escribe este poema*, va ofreciendo un conjunto de atributos y perfilando la situación del discurso no solo muy vinculada a una poética inclusiva, en la que todo sentimiento, estímulo interno o externo, concepto, idea puede ser materia de la poesía, sino también con una práctica de la repetición crítica de fuerte potencial libertario. La figura de la mujer, enunciada ge-

néricamente sin perjuicio de su singularidad, se irá formando de modo progresivo en y por la escritura. Solo en ella, en su capacidad para nominar de manera repetitiva, asociativa, inclusiva, transgresora, rompiendo fronteras y límites convencionales, el sujeto de la enunciación se instaura. Esa mujer cargada de «ultimatums / de pólvora / de rimel», 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, transida de tiempos, está «jugando a no perder la luz en el último tute» y quién sabe si por eso, todo lo demás, y aun lo innombrable, escribe el poema.

### **Imágenes de la mujer artista en sus contextos**

En esa intimidad de la escritura como un diálogo ininterrumpido entre la Autora y la poesía, un elemento caracterizador del autorretrato de no menor importancia se encuentra en la plurisignificación de la vivencia identitaria referida a la historia personal, familiar y genérica, incluyendo sus ricos y diferenciados contextos, sobre todo los de nación y nacionalidad. El biografema abarca experiencias de pertenencia/ausencia que nominan el entorno natural, la casa, la ciudad, una historia literaria y social, la nación dolorosa, la nacionalidad problemática y jubilosa, todo ello en una profunda relación activa con el registro del yo autoral, pudiera decirse como instancia de performatividad de la visión autobiográfica ficcional.

En el texto homónimo «Carilda» se retrata en la casa, motivo que en su obra habrá de cobrar relevancia mítico-simbólica, vinculándola a una línea temática de la poesía cubana,<sup>6</sup> en la cual «Últimos días de una casa» de Dulce María Loynaz marca un punto memorable. «La casa» se compone por imágenes superpuestas de modo que es la de la muerte («La casa está gris, cerrada / como una muerta esperando / que el féretro sea blando»), pero puede ser también la del sueño, creándose un

<sup>6</sup> Véase el aportador libro de Jesús J. Barquet: *Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield*, Ediciones Unión, La Habana, 1998. De especial interés resulta su visión de la trayectoria de la metáfora de la casa en la poesía cubana que parte del análisis de César López, pp.40-50, y tomo también como referencia general *La poética del espacio* de Gastón Bachelard.

entre-dos imaginal, un tercer lugar de la restauración y el deseo:

*Y allí me quedo y la cuido  
De huracanes y dolores:  
Sueño que le planto flores*

.....  
*Y sueño que Dios promete  
regalarme este juguete  
para soñar lo que sueño.*

En «Sonetos a mi padre» la imagen de la casa es indestructible, perdura en el orden del deseo, constituye un punto nodal de identidad. Especialmente en este texto focaliza su dirección, que habrá de devenir icono metafórico y mito, de notable persistencia caracterizadora en la trayectoria poética de la Autora:

*Porque quiero beber el desayuno  
con mi padre, mi sabio, mi mendigo,  
En Calzada de Tirry ochenta y uno.*

Unida a vivencias de ausencia y duelo también aparece en Adélia Prado. En «Chorinho doce», el sujeto de la enunciación dice remedando cierto tono de la música popular tradicional y, a la par, la inflexión inocente, leve, de la voz infantil:

*Eu já tive e perdi uma casa,  
um jardim,  
uma soleira,  
uma porta,  
um caixão de janela com um perfil.*

*Quando a vida dá folga*, renace el deseo y el intento de restauración, pero «Tudo impossível, / tudo de outro dono, / tudo de tempo e vento», de modo que el poema se resuelve en el choque del tono menor *doce* del *chorinho* y la constancia temporal de las pérdidas irremediables. La casa representativa de la parábola de la vida, se torna metáfora en cuya sencillez primordial reposan diversos significados. Unida con frecuencia a este motivo, la familia, gran centro matricial del orden simbólico, es también filtrada por la memoria inventiva, ficcional. Aparece así en un tipo de poema de deslizamientos temporales, acaso uno de los bellos el que encontraremos en «Epifanía», en este caso entrelazado a la reflexión metalingüística de tan fuerte presencia en el discurso adeliانو:

*De repente acontece o tempo se mostrando,  
espesso como antes se podia fendê-lo aos oito anos.*

.....  
*«O café está pronto».*

*Aí, então, o gerúndio se recolhe*

*E você recomeça a existir.*

Este tiempo que fluye intensa y libremente se convierte en la piedra de toque de la composición, acoge en su centro otras imágenes posibles del yo-autora, reconfigurando otro ilustre motivo de la literatura: el retrato de la poeta niña o adolescente, que despierta al amor y la escritura, bajo los dioses tutelares del panteón filial, tal como se aprecia en *A poesia*:

[...] *O meu pai, o que me davas, então?*

*Comida que mata a fome e mais outras fomes traz?*

*Eu faço versos de ingrato ritmo.*

*Se os ouvisses por certo me dirias com estranheza e amor:*

*«Isso, Delão, isso!» [...]*

*Duas horas da tarde no Brasil* de inequívocas marcas temporales y espaciales, crea un tercer lugar, fundado en la heterotopía poética. Se inicia con una proclamación amorosa autocaracterizadora en una dimensión esencial de la subjetividad, a la par, de nítidas marcas contextuales: «Tanto quanto a vida amo este calor / esta claridade metafísica». Un poco más adelante retoma la idea para conformarla por variaciones:

*O europeu diz-se aturdido com o desperdício do sol.*

*Obrigada, respondo, com vergonha de carnaval  
de batuques, de meus quadris excessivos.*

*Jesús é búlgaro? Afegão? Holandês da colônia?*

*Brasileiro não é. Estranhíssimo sim,*

*com seu corpo desnudo e perfurado,*

*mendigando carinho, igual ao meu*

Esta nacionalidad irreductible a fórmulas patrióticas, asociativa, desmitificante, compleja, asumida con todas sus consecuencias poéticas, está atravesada también por la duda metafísica: «De novo quero rezar para no ficar estrangeira»: Pero la extranjería, la otredad, tampoco es unívoca. Tal parece que va, poco a poco, abriendo sus significados hasta abarcar los estratos más profundos de un sujeto que se interroga en un efectivo paralelismo difrásico de angustia existencial y trascendentalismo: «Dizei-me quem sois Vós e quem sou eu / Dizei-me quem

sois Vós e quem sou eu». Ostensiblemente los conceptos son integrados con predominio de lo emocional, privilegiándose las ausencias, en un discurso fuertemente semiotizado, de sentido diferido, para algunos típico de la escritura femenina de la alta modernidad.

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, a la par, 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 cimientan el poema, pero en una extrema tensión dramática («Yo te dije que no, pero era Cuba»):

*Madre mía que estás tan lejos, harta  
de la nieve y la bruma, espera que entro  
a ponerte a vivir con el sol dentro.  
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 en el territorio insular, llamándolos por sus nombres, instaurándolos en su corporeidad, como sujetos o espacios de la historia, proclamadamente referenciales. La imagen de Cuba los incluye y trasciende 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, lúcida y vivida por el sujeto autoral:

*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 les han permitido, estas artistas escapan a cualquier tipo de definición restrictiva. Al desplegar una multifacética escritura de

renombración de antiguos temas de la poesía, que también se refiere a la propia tradición del discurso femenino, inauguran linajes, crean su propia genealogía. Ni puramente autotélico, ni predominantemente narcisista, su tendencia al autosoñado es liberadora, parece integrarla a sus contextos en una relación de mayor reflexión y, por tanto, conscientemente activa. Como creadoras toman consigo el mundo, no solo están en él, sino de cierto modo lo contienen con sus contradicciones posibles. A la par, ese yo lírico de la enunciación cuyo referente marcado ha sido la propia Autora, deviene una metáfora de notable poder proliferante que llega a instaurar una nueva imagen poética, también mítica, de la Autora como figura y cifra del mundo de la ficción.

Con la fuerza de su poesía, Adélia y Carilda persiguen identidades conjeturales, emprenden la búsqueda ontológica, epistemológica y estética en un doble movimiento: hacia adentro y en sus contextos, privilegiando la esfera de la creación artística al convertir la escritura y su poética en principal atributo fundante. Problematizándose continuamente, preguntándose quién soy y cómo conocerme, muy lejos de respuestas ontoteológicas, conclusivas, sus textos nos enfrentan a la fluencia contradictoria del ser que, a la vez que intenta constituirse y conocerse, actúa sobre la propia vida 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 y Adélia, funden de modo natural las imágenes autorales con aquellas que instauran la voz y el tono, que hablan poéticamente y dan forma y son formadas en la escritura, para crear un tipo de textura que teje con los hilos de la vida.

Jorge Luis Borges, uno de los grandes maestros del arte de la ficcionalización, ha practicado y conceptualizado de manera magistral esta poética autorreflexiva de la instancia autoral. Cito sus palabras para terminar, retomando el título y acaso el espíritu de estas páginas: «Ahora, cuando he vuelto a leer a Walt Whitman y también algunas biografías tuyas, supongo que quizás cuando Walt Whitman leía sus *Hojas de hierba* se decía a sí mismo: “Ah, si yo fuera Walt Whitman, un cosmos, el hijo de Manhattan!”. Porque indudablemente extrajo a “Walt Whitman” de sí mismo: una especie de proyección fantástica» (2000: 126).

## Bibliografia

- BARQUET, JESÚS J. (1999): *Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caufield*, Ediciones Unión, La Habana.
- BORGES, JORGE LUIS (2000): *Arte poética*, Crítica, Barcelona.
- BROSSARD, NICOLE (2001): «Veinte páginas entrecortadas de silêncio», en JACQUES HANCIAU, ELIANE T. A. CAMPELLO Y ELOÍNA PRATTI DOS SANTOS (org.): *A voz da crítica canadense no feminino*, pp. 19-40, FURG, Rio Grande.
- CAMPELLO, ELIANE T. A. (2000): «Trans/versões do Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela», UFRGS, Porto Alegre, tesis de doctorado (inérita).
- CASTELLANOS, ROSARIO (1997): *Mujer que sabe latín...*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- CASTRO, NEA DE (2001): «A fome plural de Adélia Prado», *Revista Anpoll*, (10): 293-309; jan.-jun., 2001.
- DUPRE, LOUISE (2001): «Desdobrar o tempo: memória e temporalidad em *Le promeneuse et l'oiseu* e *Ce fauve, le Bonheur*, de Denise Desautels», en Jacques Hanciau, Eliane T. A. Campello, Eloína Pratti dos Santos (org.) *A voz da crítica canadense no feminino*, Rio Grande, Furg, pp. 79-102.
- FOUCAULT, MICHEL (1992): *O que é um autor*, Vega, Passagens, Lisboa.
- HAVERCROFT, BÁRBARA (2001): «Quando escrever é agir: estratégias narrativas de agentividade feminista en *Jornal pour mémoire*, de France Théoret», en JACQUES HANCIAU, ELIANE T. A. CAMPELLO, ELOÍNA PRATTI DOS SANTOS (org.): ob. cit., pp. 147-179.
- OLIVER LABRA, CARILDA (1992): *Antología poética*, pról. Marilyn Bobes, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- PRADO, ADÉLIA (1999): *Poesia reunida*, Siciliano, São Paulo.
- RUSSOTTO, MÁRGARA (1994): «Punta y pomo: la voz femenina en la poesia latinoamericana», en ANA PIZARRO (org.): *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, t. 2 «Emancipação do discurso», Memorial da América Latina, São Paulo.