



Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas

Facultad de Humanidades

Departamento de Literatura y Lingüística

Trabajo de Diploma

Tema: Sujeto lírico femenino en la obra poética de Lina De Feria

Autora: Adianys González Herrera

Tutora: M. Sc. Carmen Julia Prieto Peña

Santa Clara

2012-2013

Pensamiento

«No puedo pedir sigilo a la palabra/ cuando brusca es la vida/ y se mueve la temible memoria/ como mar sin incógnita y el futuro atrás/ para volver al nacimiento»

Lina De Feria («No puedo pedir sigilo»)

«A mí no me parece posible la salida/ el exergo/ o la pobre explicación de que fuimos/ por eso/ es que transgredo la máscara»

Lina De Feria («Postal sin academias»)

Dedicatoria

A mi mamá, por el ímpetu para avanzar y todo su apoyo, por la complicidad de ver crecer a esta niña.

A Mami, por verme siempre niña y mujer.

A Pipo, sin dudas el amor más grande; por decirme «pichona», «narizona»; por la ternura insondable, la palabra precisa y la confianza en mí.

A Danielito, por su eterna sonrisa.

A Li, por sus abrazos y besos llenos de infancia sabia; por sostenerme sin saberlo.

A Ale, por su amor y su calma frente a mis tormentas.

Agradecimientos

A mi tutora Carmen Julia Prieto por guiarme en los caminos de la poesía y la crítica, por su conocimiento y su calma.

A mis profesores, por todos sus conocimientos; en especial a Arnaldo Toledo, que tantas dudas me ha aclarado con el mayor placer.

A mi mamá y a Maykel, por preocuparse por mí y por contar con ellos para tantas cosas.

A mis tíos Lourdes y Vidal, por cuidar de mí siempre.

A mi abuela Nilda, por quererme.

A mi tía Odalys, por ser la mejor tía.

A mis abuelos. A Yamila.

A toda mi familia, por su apoyo constante en momentos alegres y tristes, porque entre ellos nunca me alejo de quien soy.

A mi Ale, que con una mirada profunda y una sonrisa desprejuiciada me aleja de la melancolía.

A Odalys, Manolo, Olga, Migue, porque me regalaron otra familia sin pedir nada a cambio, porque me enseñan, me felicitan, me regañan, me miman.

A Carlitos, por considerarme su hija. A todos los que me han ayudado de una forma u otra.

A Dios, que sin entenderlo hace que no me olvide de él.

Resumen

La ausencia de estudios críticos de la obra poética de Lina De Feria y específicamente del sujeto lírico femenino, ha propiciado la presente investigación. La misma tuvo como objetivo caracterizar la configuración del sujeto lírico femenino atendiendo a las representaciones de la identidad femenina, a través de sujetos femeninos, del cuerpo, el entorno físico y el entorno social.

A partir de las aportaciones teóricas sobre el sujeto lírico y sobre lo femenino, se procedió a la definición de la categoría sujeto lírico femenino, para su análisis en una muestra extensa de toda la poesía publicada por la autora, seleccionada según la aparición explícita o implícita de rasgos de identidad femenina. Fue asumida la alternativa metodológica cualitativa y descriptiva, como método general el análisis de texto y método específico dentro de este, el análisis de contenido.

La investigación se estructuró en dos capítulos. En el primero se revisaron los presupuestos de la teoría literaria y los estudios de género para formular el concepto de sujeto lírico femenino. En el segundo capítulo se procedió al análisis del sujeto lírico femenino explícito y velado a partir de los sujetos femeninos presentados, la corporeidad, el entorno físico y el entorno social. Como resultado, se determinó que la expresión del sujeto lírico femenino en la poesía de Lina De Feria remite a una identidad femenina intelectual en tránsito hacia una conciencia renovada de su ser en el mundo.

Palabras clave: sujeto lírico femenino, sujetos femeninos, corporeidad, entorno físico, entorno social, Lina De Feria.

| | |
|--|-----|
| <i>Introducción</i> | 1 |
| <i>Capítulo I: Sobre la categoría de sujeto lírico femenino</i> | 18 |
| 1.1 La categoría sujeto lírico para la teoría literaria | 18 |
| 1.2 En torno a la elaboración de la categoría sujeto lírico femenino | 36 |
| <i>Capítulo II El sujeto lírico femenino en la obra poética de Lina De Feria</i> | 52 |
| 2.1 Representaciones de la identidad de los sujetos líricos femeninos: tipos femeninos y sujetos autónomos | 53 |
| 2.1.1 Tipos femeninos: sujeto lírico intelectual femenino, sujeto lírico femenino-madre, sujeto lírico femenino-hija..... | 53 |
| 2.1.1.1 El sujeto lírico intelectual femenino..... | 53 |
| 2.1.1.2 El sujeto lírico madre | 63 |
| 2.1.1.3 El sujeto lírico hija | 66 |
| 2.1.2 Sujetos autónomos: María Granados y Lina | 69 |
| 2.2 El cuerpo femenino como expresión del sujeto lírico | 73 |
| 2.2.1 La erotización | 73 |
| 2.2.2 La vejez del cuerpo y sus connotaciones en lo espiritual..... | 81 |
| 2.2.3 El cuerpo desde la naturaleza | 85 |
| 2.3 El sujeto lírico femenino en el entorno físico | 87 |
| 2.3.1 La naturaleza | 87 |
| 2.3.2 La ciudad | 94 |
| 2.3.3 La casa | 97 |
| 2.4 El sujeto lírico femenino en el entorno social | 98 |
| 2.4.1 Las Otras para el sujeto lírico femenino: la madre, la amiga, la amada, la artista, la hermana, otras..... | 98 |
| 2.4.2 Los Otros masculinos para el sujeto lírico femenino: el hijo, el padre, el hermano, el amante, el amigo, el artista, otros, el otro colectivo | 105 |
| <i>Conclusiones</i> | 113 |

Introducción

Importancia del tema

El presente estudio pretende adentrarse en la obra lírica de una de las poetisas de mayor relieve dentro de la literatura cubana contemporánea, que es asimismo una autora prácticamente ausente hasta el momento de los contextos académicos donde se promueven los estudios literarios en el país. Para su ejecución se ha tomado en cuenta el marco de referencias que va desde la teoría literaria —y específicamente las aportaciones acerca del sujeto lírico—, hasta la reciente tradición de los estudios de género y su problematización de lo femenino, sin perder de vista que los resultados obtenidos tributan principalmente al conocimiento de la poética de Lina De Feria, y que es por tanto en ese territorio crítico-valorativo donde se encuentra su mejor aporte.

Teniendo en cuenta que hasta ahora predominan dentro de los trabajos referidos a este *corpus* poético, los acercamientos parciales o bosquejos suscritos por poetas contemporáneos de la autora, y que las opiniones vertidas al respecto por críticos profesionales han ocupado espacios no propensos a la interpretación sistemática, como prólogos, reseñas o panoramas, podría afirmarse que la investigación de la poesía de Lina De Feria se encuentra actualmente en un estado primario en cuanto a la aplicación de métodos actualizados de estudio, particularmente los que se ofrecen desde los dominios científicos generados por la teoría literaria en Europa, Norteamérica y América Latina en el último tercio del siglo XX.

Sobre los resultados de utilidad que arrojan estos trabajos críticos rectorados por enfoques tradicionales, se realizará un balance en la primera parte del estado del conocimiento. Por ahora baste considerar que ellos no han reparado lo suficiente en la pertinencia de estudiar la voz poética delineada por Lina De Feria como una voz femenina, es decir, en su específica asunción de la identidad de género en épocas históricas donde se (re)construye el discurso femenino nacional, sobre todo cuando se (re)construía bajo presupuestos completamente inéditos, proceso que aconteció con la participación protagónica de un grupo no extenso de mujeres escritoras, entre las cuales cabe mencionar además a las poetisas Nancy Morejón, Mirta Yáñez, Reina María Rodríguez y Marilyn Bobes. Dentro de este conjunto, la voz femenina de Lina De Feria se distingue por tomar distancia al mismo tiempo de los dos modelos actuantes entonces en la

escritura de mujeres en Cuba: el discurso generado bajo códigos patriarcales, todavía predominante en algunas autoras de la promoción anterior, como Rafaela Chacón Nardi; y el discurso donde la autoconciencia femenina impelía a adoptar una actitud combativa o de confrontación, menos representado en la historia de la poesía cubana, aunque no totalmente ausente como expresión literaria.

Por otra parte, el hecho de recurrir a la categoría de sujeto lírico como eje de análisis para la presente investigación, persigue poner de relieve que esta instancia textual moviliza la interpretación de la realidad que da lugar a la orientación del discurso, y no sólo opera como una representación de la misma. En tal sentido, los sujetos líricos configurados en la obra poética de Lina De Feria, o al menos aquellos que se auto-declaran femeninos, enjuician —al mismo tiempo que modelan o reflejan— el rol jugado por la mujer en el contexto sociocultural donde los patrones sexistas continuaban gravitando con fuerza mientras se producía un replanteo radical de códigos sociales, individuales, estéticos e ideológicos.

De modo que este trabajo permite probar la eficacia de la categoría de sujeto lírico para el estudio con enfoque de género de la poesía, sin que por ello se menosprecien otras perspectivas en el estudio de la escritura de mujeres. A lo sumo, la aportación en este terreno se concreta en trascender las visiones acumulativas obtenidas por la enumeración de recurrencias temáticas, hacia imágenes de sujetos textuales donde se integren coherentemente los tópicos que los constituyen.

Estado del conocimiento

Tanto la figura de Lina De Feria como su obra poética, a pesar de ser incluidas en todos los panoramas de la lírica cubana contemporánea, se encuentran sujetas a evidentes equívocos. De una parte, aunque el conjunto de esta poesía excede los veinte poemarios, son destacados habitualmente sólo *Casa que no existía* y *A mansalva de los años*, quedando en la sombra la mayoría de la obra de madurez producida por la autora. Por otro lado, su ubicación entre las generaciones de la literatura cubana actual no está exenta de ambigüedades. Con respecto a la más estricta cronología, debe situarse, como lo hace Susana Montero, dentro del primer grupo —

o primera promoción— de la segunda generación poética revolucionaria, nacida entre 1940 y 1955 (2008: 130).

Sin embargo, siguiendo el criterio de Virgilio López Lemus, formaría parte de una tercera promoción de la generación de los años cincuenta, la cual, en su criterio, no debe tener su límite temporal posterior en el año de 1940, como es tradicional en la historiografía literaria cubana; sino el propio año del natalicio de la autora, 1945, que marca en otras latitudes el término de la llamada «generación de posguerra» (2008: 121). López Lemus refuerza su criterio aludiendo a las afinidades estilísticas, formales, de la obra de Lina De Feria con el Coloquialismo que protagonizaron los miembros de aquella generación, mas no puede negarse que en el terreno conceptual, su poesía toma distancia del tono dominante en la época, a través, como ha señalado Susana Montero, de la expresión de un «sentimiento de incertidumbre ante la realidad heredada de la infancia en la época revolucionaria, y la asimilación pasatista del entorno» (2008: 131). Como es visible, la divergencia de criterios no hace si no acentuar la condición intergeneracional de la autora y el carácter transicional de su poesía.

Uno de los escritores contemporáneos de la poetisa, Arturo Arango, insiste en la relevancia que alcanza para el grupo generacional al que pertenece Lina De Feria, la experiencia de las circunstancias revolucionarias posteriores a 1959:

«[...] de Silvestre de Balboa a la fecha quizás la circunstancia poética más desheredada por la crítica ha sido a la que pertenece la poesía de Lina De Feria: una generación surgida cuando comenzaba el segundo lustro de la Revolución, que la asumió de forma integral, participativa, y que ha padecido como ninguna otra los traumas de las contradicciones políticas (e ideológicas, estéticas) de un proceso de la intensidad, la dimensión y las complejidades del nuestro» (Arango, 2007: 203-204).

Este autor considera como experiencia determinante sobre su generación el convulso proceso de transformaciones sociales, políticas y culturales que sobrevino con el triunfo revolucionario de 1959, por encima de los hechos tomados por la historiografía para establecer los límites generacionales, como la Constitución cubana de 1940 o el fin de la II Guerra Mundial. La instauración de un estado socialista de filiación marxista-leninista y la política cultural subsecuente, no siempre interpretada coherentemente por parte de los agentes institucionales de

la cultura, generaron eventualmente una marginación de escritores y artistas que profesaban un verdadero compromiso, sin encontrarse a la avanzada del pensamiento estético ni ideológico.

Entre los escritores que fueron víctimas de dicha marginación y también de ese estado de «crisis de confianza»,¹ se encuentra Lina De Feria, quien tras haber obtenido el Premio David en 1967 con el poemario *Casa que no existía*, no tuvo la oportunidad de publicar durante un largo período, como lo señala ella misma: «Del 70-80 no pude publicar un poema en Cuba, aunque sí eran seleccionados para antologías extranjeras como las de Edmundo Aray, en Venezuela o la de Margaret Randall en Estados Unidos» (Martín: 2011).

La trayectoria literaria de la poetisa evidencia su contacto con tendencias ideo-estéticas que, sin acusar una explícita filiación con la derecha política, defendían hasta cierto punto la autonomía del arte de las contaminaciones de las circunstancias sociales. Fue una integrante activa del suplemento literario *Lunes de Revolución*, el cual concentraba la más atrayente propuesta artística entre la generación joven en esos primeros '60. Otros autores aseguran que este grupo representó un sistema de pensamiento autónomo enfrentado en el campo cultural al grupo de los heterónomos² (Hernández: 2008); (Abreu: 2007).

Por otra parte, Lina De Feria se encontró bajo el influjo imantador desplegado por la Editorial El Puente sobre los jóvenes escritores.³ Bajo la dirección de José Mario y Ana María Simo, esta editorial congregaba inquietudes poéticas relacionadas con la racialidad, las preocupaciones metafísico-ontológicas y la introspección intimista. Fue disuelta en el año 1965, tras la intervención estatal de las imprentas privadas, cuando pesaba sobre ella la aureola negativa de procurar extender la homosexualidad, el *Black Power*, publicar exiliados y tener relaciones con el extranjero (Feria, 2011b). Posteriormente en 1966, desde una encuesta publicada en *La Gaceta de Cuba*, Jesús Díaz calificaba a este grupo como «la fracción más disoluta y negativa de la

¹ El período comprendido entre 1968 y 1971 ha sido denominado por algunos investigadores como «crisis de confianza» (Abreu, 2007).

² Los autónomos son aquellos intelectuales que defendían un arte y literatura sin ataduras políticas, ideológicas o estéticas. Por otra parte, los heterónomos proponían un arte comprometido políticamente, estos se nuclearon en el suplemento dominical *Hoy Domingo* (Hernández, 2008: 70).

³ Se gestó entre los años 59 y 60. Entre sus más destacados participantes estaban están Isel Rivero, Ana María Simo, Reinaldo García Ramos, Belkys Cuza Malé, Gerardo Fullea León, Nancy Morejón, Miguel Barnet, Eugenio Hernández, Ana Justina Cabrera, Rogelio Martínez Furé, José R. Brene y Josefina Suárez (De Feria, 2011b).

generación actuante», y lo acusaba de constituir «un fenómeno política y estéticamente erróneo.» (:11)

No debe pasarse por alto que, luego de este recorrido por la vida literaria habanera, Lina De Feria ingresa en 1967 en la redacción del suplemento cultural *Caimán Barbudo*, que era auspiciado por la UJC y la Brigada Hermanos Saíz. Ahí desarrolló una labor que arrastraba el peso de querer conciliar los presupuestos estéticos a que respondía su formación literaria con los detentados por el *Caimán*, lo cual acarreaba gran cúmulo de contradicciones, motivadas por el hecho de que sus directores «formales» eran cuadros profesionales de la organización juvenil y no figuras de relieve intelectual (De Feria en Martín, 2011). No obstante, la actividad desplegada por el *Caimán Barbudo* fue tal que Lina De Feria ha expresado: «Quisiera que *El Caimán* se siguiera manteniendo con ese nivel que logramos» (Acosta, 2005).

Pero el clima ideológico creado hacia finales de la década del '60 acrecentaba las posiciones irreconciliables, con menoscabo de aquellos que, como la autora, se hallaban más próximos a la tradición del pensamiento liberal republicano que a la interpretación dogmática de la cosmovisión marxista. «Cualquier cosa podía ser considerada diversionismo ideológico o desviacionismo» (De Feria en Martín, 2011), señala la autora para explicar las circunstancias en que fue separada del cargo y sancionada, hacia 1970; y que luego crearon numerosas dificultades que le impedían integrarse al universo editorial, durante el período de 1972 a 1980, en que laboró en *Radio Enciclopedia*.

Durante los años '70 se agudizan tales contradicciones hasta su intento de suicidio en 1980, frente a una embajada extranjera, hecho que recibió innumerables interpretaciones y conllevó a una condena de cuatro años de prisión, bajo el cargo de afectación de extraterritorialidad (De Feria en Martín, 2011). No es hasta 1990, tras la publicación de su segundo libro, *A mansalva de los años*, que se inicia una etapa de respeto y tolerancia hacia su obra, lo que se pone de manifiesto al serle otorgada la membresía de la UNEAC en 1996, y al recibir sucesivamente en esa década cinco Premios de la Crítica.

En cuanto a su obra poética, cuerpo de estudio de la presente investigación, reúne hasta la fecha una veintena de textos publicados. Luego de su primer poemario, *Casa que no existía*, concibe su

segunda obra, *A mansalva de los años* (La Habana, 1990; México, 2005), en el período en que no pudo publicar. Sobre esta expresó Arturo Arango: «[...] presumo que aquí el tiempo ha trabajado a su favor: lo que solo sucede con la poesía verdadera» (Arango, 2007: 204).

Seguidamente aparecieron numerosos poemarios que alcanzan el año culminado (2012). Las obras son: *Espiral en tierra* (La Habana, 1991); *El ojo milenario* (Santa Clara, 1995; París, 2000), del cual expresa Beatriz Maggie: «La emoción está pensada, el pensamiento no aparenta serlo. La palabra rehúsa su oropel y, sin embargo, aquí se da un buen número de versos inmortales, citables, antologables, que uno desearía que fueran propios» (Maggie, 2007: 206); *Los rituales del inocente* (La Habana, 1996); *A la llegada del delfín* (La Habana, 1998); *El mar de las invenciones* (La Habana, 1999); *El libro de los equívocos* (La Habana, 1999); *El rostro equidistante* (Santiago de Cuba, 2001); *País sin abedules* (La Habana, 2003), considerado por Caridad Atencio como un poemario donde «el dolor no se anega, empuja al desamparo. Siempre es posible relatar la pérdida si describe un gesto que se sobrepone, un aliento que decide infinito» (Atencio, 2007: 211); *Omisión de la noche* (Matanzas, 2003); *Absolución del amor* (La Habana, 2005); *Antología boreal* (La Habana, 2007); *Ante la pérdida del safari a la jungla* (La Habana, 2008); *La rebelión de los indemnes* (Holguín, 2008); *De los fuegos concéntricos* (La Habana, 2009); *Y digo pájara pinta* (La Habana, 2009); *Lejano intenso* (Cuadernillo Fe de vida, 2010); *El libro de los espejismos* (Colombia, 2010); *Caminando en el ocre* (La Habana, 2011) y *Los poemas de la alquimia* (Matanzas, 2012).

Numerosos premios acogieron la calidad de estos poemarios, entre ellos, el Premio Internacional Raúl Hernández Novás en 1999 por *El libro de los equívocos*, los cuatro premios de la Crítica Literaria, en 1991, 1996, 1997 y 2000, por sus poemarios: *A mansalva de los años*, *El ojo milenario*, *Los rituales del inocente*, y *A la llegada del delfín*, respectivamente. Además, ha obtenido el Premio «Venga la esperanza», de la Asociación Hermanos Saíz, y el Premio Nacional de Poesía Nicolás Guillén, por su poemario *Ante la pérdida del safari a la jungla*.

Igualmente fue merecedora de la Orden por la Cultura Nacional del Ministerio de Cultura de Cuba.⁴

A pesar del monto de los reconocimientos, tanto en eventos nacionales como internacionales, la crítica literaria cubana no ha revelado concentrados estudios que puedan caracterizar de manera profunda el desarrollo de su obra poética. A partir de la bibliografía y de la declaración de la autora, se conoce que en Estados Unidos y en Francia se han realizado estudios sobre su obra, pero estas investigaciones no se conocen en Cuba y no se pudo acceder a ellas.

Por otra parte, los pocos estudios que se encontraron en el país constituyen meramente acercamientos preliminares, prólogos y reseñas críticas de autores destacados en el ámbito literario. Se citan entonces el «Prólogo» de *A mansalva de los años*, realizado por José Prats Sariol; «Conversación con íntimos» de Efraín Rodríguez Santana, en torno a *País sin abedules*; «Un libro diurno» de Alfredo Zaldívar, respecto a *Omisión de la noche*; de Arturo Arango «Lina y el universo», acerca del poemario *De los fuegos concéntricos*; y «Los buenos libros no requieren presentación» que funge como presentación del texto infantil *Y digo pájara pinta*.

En el «Prólogo» al libro *A mansalva de los años*, José Prats Sariol se refiere a los rasgos estilísticos que se aprecian en el poemario, comenta algunos poemas, pero lo que más resalta e interesa para la presente investigación son sus juicios sobre la voz femenina que el investigador destaca en este poemario.

Por su parte, el poeta César López menciona en «Fundamentación y existencia de la casa» que en el poemario *Casa que no existía* hay una «agonía casi unamuniana» que «quiere realizarse en una supuesta salvación del otro» (2007: 217-218). Señala con estas palabras la presencia de una preocupación, una angustia, una lucha que se dirige hacia una marcada ética humanista, apuntada posteriormente por otras voces críticas. Destaca igualmente la interrelación entre los referentes urbanos con la voz de quien él nombra «la hablante», el marcado pesimismo que se devela en una realidad nueva, que bien puede solucionar la problemática de la casa. Finalmente intenta

⁴ La autora se ha desempeñado ocasionalmente en el terreno de la poesía infantil. Además, su labor como investigadora y crítica literaria integra trabajos recogidos en el ensayo *Espacios imaginarios* (2010), de Ediciones Extramuros.

responder la paradoja de la cual hace gala «la hablante»: la existencia de una casa en la declaración de su no existencia.

Resulta útil destacar que César López parte, primeramente, de distinguir la existencia de un hablante femenino, y a partir de esta identificación transita por todo el poemario con la imagen de la mujer, no solo en «la hablante», sino dispersa en figuras femeninas que actúan sobre esta hablante, como la madre terrible, las vecinas, la concertista, la mujer del parque de Calzada. Al mismo tiempo entabla una relación de contrariedad con poemas de Dulce María Loynaz, e identifica un feminismo conceptual «erguidamente exaltado» en la subsección V. También recurre a las relaciones que establece «la hablante» con la ciudad, la parentela, como mujer intelectual que se desenvuelve en la poesía. Si bien la exposición de estas ideas revela rasgos que responden a la conceptualización de lo femenino, el motivo central no es valorar este aspecto, ni siquiera cuestionarse si hay reivindicación de la mujer, sino sólo constatar su existencia.

Por su parte, Arturo Arango, en el breve acercamiento titulado «Con los años a favor», expone ideas relevantes con respecto al poemario *A mansalva de los años*. Después de aclarar que puede ser vista esta obra como una antología por la selección de los poemas, la condensación y la cristalización que manifiesta, realiza una presentación del libro mediante la relación: «un ascenso en espiral», que se establece entre la estructura, las propuestas temáticas fundamentales y los recursos estilísticos. Ofrece como posible lectura la dialéctica entre el individuo y la historia, la forma en que cada cubano asume y hace la historia. En este caso comenta que entre lo verdaderamente valioso de esta poesía se halla la manera desprejuiciada como se dialoga con la historia, y para ejemplificar recurre, precisamente, al poema donde un sujeto lírico femenino marcado, María Granados, reivindica su condición femenina al revocar la creencia de José Martí de que ella había muerto por su causa. Lo femenino, entonces, es subsumido desde esta visión dentro de la perspectiva de la relación individuo–historia; y esta, a su vez, supone una ética humanista que transita por todos los temas.

En relación con la relevancia del tema ético, Caridad Atencio al referirse a *País sin abedules* en el artículo «Otra sombra cortada», destaca la presencia de los espacios de los poemas. Para ella los espacios se quiebran, se multiplican, hasta crear uno múltiple, «y ser toda la tierra o todo (el) ser humano el espacio de su poesía» (2007: 209). En esta dimensión comparte el criterio de

César López y Arango porque se vincula el espacio del ser humano con la ética humanista que este subraya. Además, Atencio intenta penetrar en el pensamiento poético de la autora, quiere descubrir cómo se desenvuelve su psiquis en el acto de la creación, y la dispersión emocional en los poemas.

Por otro lado, Beatriz Maggie en el «Prólogo a *El ojo milenario*» refiere algunos rasgos estilísticos de la obra de Lina De Feria, entre los que destaca elementos interesantes presentes en este poemario, como la «ausencia de sensualidad» y «una maestría increíble en la alusión velada» (2007: 206), sin que estos sean rasgos que se identifiquen en modo alguno con la escritura femenina ni la imagen de la mujer.

En *Cubanas a capítulo*, Mirta Yáñez expresa sobre la poesía de Lina De Feria que «sin descuidar las ganancias expresivas del coloquialismo, acude a recursos tropológicos complejos, que aspiran no tan solo a realizar un tránsito poético sobre el suceso exterior, sino a penetrar, sin exponerlos con facilidad, en las honduras del ser humano. Su poesía no transige en una lectura superficial que podría tildarse de hermética, sin embargo, la emoción, la nostalgia, el autoanálisis, llenan de cotidianeidad y familiaridad la singular atmósfera de sus poemas» (Yáñez, 2000: 67)

Por su parte, el artículo crítico titulado «Lina De Feria: del árbol trunco al dibujo estelar», realizado por Yoandy Cabrera, realiza desde una visión crítica y a la vez personal un análisis temático de los tópicos más usados en sus poemarios, teniendo especial interés en su libro *Absolución del amor* (2005). Incluye en su exposición ideas acerca del lenguaje poético y las relaciones que se pueden establecer entre los poemarios. Reconoce la memoria como móvil más constante en la obra poética de Lina De Feria y establece tópicos como la identidad, el tiempo antiguo, el presente y el futuro. Finalmente, muestra toda su obra como una búsqueda de la estabilidad y el sitio propios.

Es cierto que la mayoría de estos trabajos anuncian rasgos constituyentes de la poesía de Lina De Feria, pero no responden a estudios propiamente. En sus bases se encuentra el intento de desentrañar los poemas o el acto de su creación a partir de generalidades, de la relación de lo expuesto poéticamente con la vida de la autora. Estas formas de abordaje, si bien son muy relevantes, obvian disímiles elementos, tratamientos, aportaciones autorales. Su carácter

sintetizador se apoya además en el vínculo aparente o evidente entre los temas y los recursos estilísticos con la estructura, rasgo que sin ser ineficaz, caracteriza a los estudios que ofrecen una perspectiva exclusivamente textual, sin apoyarse en elementos teóricos que conduzcan a alcanzar la dimensión histórica del texto, sus vínculos con una realidad histórica y cultural concreta. Un aspecto acotado por estos trabajos que requiere de una comprensión no limitada al texto es precisamente la presencia de lo femenino como parte del pensamiento poético de Lina De Feria. Sin embargo, los que reconocen esta presencia no la abordan ampliamente, incluso Arturo Arango lo hace desde una perspectiva indirecta.

De acuerdo con el panorama descrito hasta aquí, no cabe extrañarse de que no se haya explotado la categoría de sujeto lírico en los estudios sobre Lina De Feria. Incluso, las investigaciones que se enfocan en el sujeto lírico específicamente, son casi inexistentes, ya que la generalidad de las que lo abordan suelen utilizarlo como apoyo para caracterizar otros elementos o fenómenos temáticos. Aún menos usual resulta actualmente el empleo del término «sujeto lírico femenino», aunque sí se hallan estudios en que se alude a un «sujeto femenino» como homónimo de aquel, dentro de investigaciones que declaran más o menos explícitamente un enfoque de género.

Las aportaciones teóricas acerca del sujeto de la poesía durante el siglo XX, insistieron hasta tal punto en depurar de todo biografismo y psicologismo el enfoque literario, que todavía se encuentran reticencias ante toda comprensión del texto que entable lazos con lo que se presume siempre exterior y ajeno: la realidad sociocultural. Múltiples estudios se ocupan de este dilema teórico; entre ellos uno de los más conocidos es el de Janusz Slawinski (1989), quien distingue una serie de entidades que incluyen el autor implícito, el sujeto de las acciones creadoras y finalmente el sujeto lírico, todos conectados por acciones mutuas que permiten entablar relaciones entre el adentro y el afuera del texto.

En fecha reciente se han verificado acercamientos novedosos al tema por parte de investigadores de varias latitudes. Se destacan las aportaciones del profesor Cristián Gallegos, quien adopta una perspectiva multidisciplinaria para enfocar las correlaciones entre el sujeto lírico y el poeta, teniendo en cuenta la teoría de los actos de habla, la fenomenología y la semiótica.

Para la presente investigación se tomaron en cuenta con respecto al enfoque de género, las aportaciones en relación a lo femenino de Elvira Gangutia en *Cantos de mujeres en Grecia* y Susana Montero en *Los huecos negros del discurso patriarcal* y *La cara oculta de la identidad nacional*. De una parte fueron asumidos para el análisis del texto los tópicos señalados por Gangutia, y por otra parte, se atendió a las clasificaciones ofrecidas por Susana Montero. Estos aportes no fueron extrapolados para el análisis de la obra poética de Lina De Feria sino que se procedió a partir de ellos a la elaboración de una clasificación mediante la cual caracterizar al sujeto lírico femenino.

Dentro de los estudios literarios con enfoque de género, se reportan otros textos que recurren de un modo u otro a la categoría de sujeto lírico en su identificación con lo femenino, por lo que pueden considerarse antecedentes de este trabajo. Son los ensayos pertenecientes a Yanetsy Pino Reina, específicamente: *Aproximaciones a los estudios de género en la crítica literaria* (2007), *Género, ideología e identidad en poetisas espirituanas* (2009), *El secreto de la libertad: Deseo, poder y resistencia en poetisas cubanas de la región central* (2010a), *Identidad sus representaciones en el sujeto lírico* (2010b). Estos trabajos analizan la poesía de algunas mujeres apoyándose en el sujeto lírico femenino para obtener sus resultados.

Otro texto importante fue la tesis de Licenciatura en Letras de Osneidy León Bermúdez: «*La poesía villaclareña escrita por mujeres desde 1980 hasta la actualidad: acercamiento desde un enfoque de género*». Aunque esta tesis se circunscribe en la región central del país, el texto resulta útil porque realiza el estudio donde incluye el sujeto lírico femenino. Se añade además la tesis de Licenciatura «*El tratamiento de lo femenino en la poética implícita de Raúl Hernández Novás*», de Yadir Dueñas Rodríguez, por las mismas razones.

Por otra parte, hay un conjunto de textos que desde un enfoque de género se dirigen a lo distintivo latinoamericano y que fueron importantes para el desarrollo investigativo. Se añade «*Feminismo y Literatura en Latinoamérica*» de Adelaida Martínez, el cual es un texto útil para la investigación al exponer un análisis sobre el discurso feminista partiendo de la contextualización en Latinoamérica. Como rasgos identitarios Adelaida Martínez menciona el humor con sello propio junto a la ironía como instrumento de subversión contra el patriarcado; relación telúrica de la mujer con el planeta; la textualización del cuerpo femenino, que aunque no es exclusivo, sí

es prominente en todos los géneros en Latinoamérica, autodefiniéndose como sujeto textual, con lo cual no hay inhibiciones para la eroticidad. Además el cuerpo femenino se incorpora a la literatura latinoamericana actual en otra dimensión que es la violencia sexual; la mujer como agente forjador de su historia con una nueva ética, consciente de la autorrepresentación de su identidad inventa nuevos estereotipos literarios. En vínculo con la violencia se manifiesta una nueva función maternal ocasionada por la tiranía de gobiernos antidemocráticos y represivos, frente a la cual las madres se han lanzado a la lucha.

En el texto de Lucía Guerra, *La mujer fragmentada. Historias de un signo*, se aprecia como componente fundamental en Latinoamérica la heterogeneidad, que ha aportado un imaginario de mestizaje en el cual la mujer se representa con autonomía y poder distintivo de las imágenes construidas en la literatura europea. Se analiza el surgimiento del discurso feminista y se mencionan los rasgos temáticos, estructurales y discursivos que lo unifican.

En cuanto a la «*La historia feminista del género y la cuestión del sujeto*» por Lola Luna, se refiere a la investigación feminista a partir de la relación con la modernidad y la posmodernidad, y con esta última las teorías postestructuralistas con las cuales se ensanchan las posibilidades para la interpretación del género, su deconstrucción, reconstrucción o resignificación. Una opinión de Michelle Barret expresa la dirección de este trabajo: ella señala que el feminismo «desestabiliza la división binaria modernismo/postmodernismo». Aborda cuestiones sobre el sujeto del feminismo, construido y constructor, así como la historia del feminismo indagando en estudios actuales, en los que menciona sobre todo a la historiadora feminista norteamericana Joan W. Scout, con una teoría que propone el género como categoría discursiva y objeto significativo, y no solamente como relación social.

Por otra parte, se han encontrado tesis y artículos que informan sobre el contexto sociocultural en que Lina De Fera escribe su obra poética, como: «*Mujeres en crisis: una aproximación a la realidad social de la mujer cubana a través de la narrativa femenina de los noventa*», de Helen Hernández (2008). En este trabajo se estudian cuestiones relacionadas con el género femenino, las formas de proyectarse en la escritura, la construcción social; y específicamente un análisis sociohistórico y cultural en los epígrafes: «*Polémicos y definitivos. Los años 60 y la*

configuración del canon», «*Un quinquenio y algo más. La narrativa cubana entre los sesenta y los ochenta*» (interesa lo referido a los factores socioculturales), y por último, «*Los años 90. Crisis, regresiones y aperturas*». Esta tesis estudia un *corpus* que se corresponde con el género narrativo, sin embargo, no por ello se rechaza sus acertadas exposiciones sobre el contexto sociocultural y la influencia de este en la situación de la mujer, en cuanto al aspecto social y literario.

En el libro de Luisa Campuzano, *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (S. XVIII-XXI)*, mediante el artículo «Ser cubanas y no morir en el intento» se resalta la autoconciencia como una de las marcas de la crítica feminista y se estudia la narrativa femenina durante los años 1959 hasta 1984, de la cual se manifiesta la contradicción entre el protagonismo de las mujeres en este contexto y la escasa narrativa escrita por mujeres en ese lapso. De acuerdo al interés de la presente investigación se destaca en ese trabajo las informaciones aportadas acerca del contexto sociocultural y literario.

Como conclusión, a partir de las carencias mencionadas, que se resumen en: escasa atención crítica a las generaciones poéticas de los años ´50 y segunda de la Revolución; abordajes insuficientes de la obra poética de Lina De Feria; exigua presencia de estudios enmarcados en el sujeto lírico en específico, y ausencia de trabajos críticos sobre el sujeto lírico femenino propiamente, la presente investigación se propone analizar el sujeto lírico femenino en la obra poética de Lina De Feria.

Este trabajo investigativo permitirá caracterizar cómo configura Lina De Feria al sujeto lírico femenino, contribuyendo así a fomentar el estudio de una obra poética de relevante desempeño nacional e internacional, que no ha obtenido la atención que merece. De igual forma, será aportador no solo para los estudios literarios con enfoque de género en Cuba, sino, sobre todo, en lo concerniente a la posición de la mujer a partir de esta destacada voz de la poesía cubana.

Partiendo de las anteriores ideas el trabajo se plantea el siguiente problema:

¿Cómo se configura el sujeto lírico femenino en la obra poética de Lina De Feria?

El objetivo de investigación es:

Caracterizar la configuración del sujeto lírico femenino atendiendo a las representaciones de la identidad femenina, a través de sujetos femeninos, del cuerpo, el entorno físico y el entorno social.

La variable en torno a la cual gira el trabajo es la configuración del sujeto lírico femenino, que se precisa partiendo de la definición ficcional de la categoría de sujeto lírico como entidad textual, pero considerando que esta condición no excluye la dimensión social. La acotación de femenino que recibe la variable, se justifica a partir de los elementos que se han asociado a las mujeres históricamente, en relación con la cultura en que se inserta la autora y los movimientos sociales en que se desenvuelve. Entonces, se va a entender como sujeto lírico femenino un constructo general que incluye no solo las identidades femeninas que son reflejadas, sino también lo espacial como expresión indirecta de la identidad femenina, así como también lo físico-biológico, entendido como lo sexual, lo erótico o lo corporal; los aspectos éticos-espirituales partiendo de la caracterización de los personajes y la moralidad construida. La apoyatura teórica atiende a los indicadores de género que ofrece Elvira Gangutia, además se tendrán en cuenta los tópicos sistematizados por Adelaida Martínez, Susana Montero y Mirta Yáñez, al aportar una caracterización correspondiente con Latinoamérica y la poesía femenina cubana, respectivamente. La consideración de tipos de la identidad femenina se ha tenido en cuenta sólo como marco de referencia o punto de partida para la configuración del sujeto lírico femenino en Lina De Feria.

El trabajo se ha estructurado según el siguiente orden:

Introducción

Capítulo I: Sobre la categoría de sujeto lírico femenino

1.1 La categoría sujeto lírico para la teoría literaria

1.2 En torno a la elaboración de la categoría sujeto lírico femenino

Capítulo II El sujeto lírico femenino en la obra poética de Lina De Feria

2.1 Representaciones de la identidad de los sujetos líricos femeninos: tipos femeninos y sujetos autónomos

2.1.1 Tipos femeninos

2.1.1.1 El sujeto lírico intelectual femenino

2.1.1.2 El sujeto lírico madre

2.1.1.3 El sujeto lírico hija

2.1.2 Sujetos autónomos: María Granados y Lina

2.2 El cuerpo femenino como expresión de los sujetos líricos

2.2.1 La erotización

2.2.2 La vejez del cuerpo y sus connotaciones en lo espiritual

2.3 El sujeto lírico femenino en el entorno físico

2.3.1 La naturaleza

2.3.2 La ciudad

2.3.3 La casa

2.4 El sujeto lírico femenino en el entorno social

2.4.1 Las Otras para el sujeto lírico femenino: la madre, la amiga, la amada, la artista, la hermana, otras

2.4.2 Los Otros masculinos para el sujeto lírico femenino: el hijo, el padre, el hermano, el amante, el amigo, el artista, otros, el otro colectivo

Conclusiones

Bibliografía

El tipo de investigación en que se basa el trabajo es la cualitativa y descriptiva, y emplea como método general el análisis de texto. Se elige como método específico dentro de este, el análisis de contenido según es definido por Luis Álvarez y Juan Francisco Ramos (Álvarez; Ramos, 2003:130), dada la importancia que reviste alcanzar una interpretación lo más objetiva posible de

acuerdo con la realidad específica del todo textual analizado. El empleo de este método, por demás, no es incompatible con procedimientos propios del análisis poético utilizados aquí, y además permite enfocar el estudio en los tres niveles textuales, sintáctico, semántico y pragmático, incluso en el terreno intratextual.

Siguiendo el criterio básico de analizar la cantidad y calidad de los elementos textuales, se empleó la estrategia extensiva para propiciar generalizaciones en torno a lo femenino en la poesía de Lina De Feria. Al poner en práctica esta estrategia, fue establecido de forma predeterminada un número reducido de elementos (los sujetos líricos femeninos) que sustentarán el análisis de un corpus textual sumamente amplio, como es el caso que nos ocupa. Por tanto, un conjunto de rasgos textuales ha sido desestimado a pesar de su relativo vínculo con el sujeto lírico femenino. No se realizará una caracterización del sujeto lírico en general, ni se atenderá a su técnica de configuración en cada poema como unidad de forma y contenido. El trabajo persigue un primer acercamiento a esta obra desde la línea crítica que enfatiza en lo femenino, lo cual quiere decir que está abierto al desarrollo de posteriores investigaciones, y no solo desde visiones relacionadas con el género, sino desde otra diversidad de aspectos.

Selección del *corpus*:

El presente trabajo elaboró su *corpus* investigativo a partir de diecinueve libros de Lina De Feria que han sido publicados. Para la selección se procedió a la lectura de todos los poemarios, de los cuales fueron escogidos aquellos en donde el sujeto lírico femenino estuviese manifiesto explícita o implícitamente.

La selección con el sujeto lírico femenino velado tuvo en cuenta los poemas en los cuales: se evidencia una identificación con la biografía de la autora que se hace acompañar de otros elementos que caracterizan al sujeto lírico femenino (la relación con lo natural, la tendencia a la minimización, etc.) como: los que aluden al hijo o a la hermana que no se nombran o cuando ellos son identificados como Sebastián José y Dulma, respectivamente, los que evidencian un sujeto lírico que manifiesta vivencias, relaciones de pareja y amistad.

Después de la selección se organizó el *corpus* en dos grupos que se subdividen en tres partes. Estos dos grupos reúnen los poemas con el sujeto lírico femenino explícito, por una parte, y con

el sujeto lírico velado, por otra parte. Las subdivisiones responden a los poemas que son dedicados a mujeres, los que presentan un personaje femenino y los otros que integran cada grupo pero que no presentan estos rasgos (dedicatorias a mujeres, personajes femeninos).

De esta forma, el *corpus* quedó integrado por noventa y ocho poemas con el sujeto lírico femenino explícito y ciento sesenta y cuatro poemas con el sujeto lírico velado. De los explícitos, integran la subdivisión de los personajes femeninos veintiún poemas, los dedicados son seis y los otros, setenta y uno. Del grupo de los sujetos líricos velados se añan ciento sesenta y cuatro poemas, de los cuales cuarenta se corresponden con personajes femeninos, ocho con dedicatorias a mujeres y ciento dieciséis poemas integran la otra subdivisión. Una representación esquemática de l *corpus* se recoge en la tabla de los anexos I y II.

Capítulo I: Sobre la categoría de sujeto lírico femenino

El presente trabajo ha requerido la elaboración de la categoría de sujeto lírico femenino, pues la teoría literaria no muestra una conceptualización diáfana al respecto. Si bien el sujeto lírico ha sido definido desde el espacio textual, el cual lo configura, la definición de lo femenino tiene sus raíces en la sociedad. Así lo señala la antropóloga Sonia Montecino (1995), quien afirma que toda sociedad nombra de una manera singular las categorías bajo las cuales lo femenino y lo masculino se ubicará dentro de un espacio social y psíquico de la comunidad (citado por Cáceres, 2010), y a partir de su carácter social el concepto de lo femenino se traslada a la particularidad de la práctica literaria. Por ende, la investigación se ha apoyado en dos epígrafes que aunados conceptualizan la categoría de sujeto lírico femenino. Mientras el primer epígrafe teoriza sobre el sujeto lírico, el segundo explicita una apropiación del concepto de lo femenino teniendo presente las condicionantes latinoamericana y cubana.

1.1 La categoría sujeto lírico para la teoría literaria

La Poética Clásica representada por Platón y Aristóteles no contempla el problema del sujeto lírico, primeramente, porque la poesía lírica⁵ no queda integrada a esta poética, sino es a costa de dos graves distorsiones: considerar todo poema lírico como una forma de monólogo trágico y segundo, considerarlo imitación a secas (pero no de acciones) (Calles, 1997:28). Platón presenta, basándose en la diferencia entre diégesis⁶ y mimesis⁷, un esquema tripartito: lírica, épica y dramática, pero habla de ellas como «modos de enunciación» en lugar de géneros históricos o formas literarias concretas (:25). Relativo a la poesía solo admite los himnos a los dioses y los encomios a los héroes. Por otra parte, Aristóteles hace referencia a la epopeya, la tragedia, la comedia, la ditirámica, la aulética y la citarística como especies poéticas, señalando la

⁵ Gallegos cita a Merquior (1999: 85): «La lírica era en un principio, como se sabe, apenas un género poético entre otros; sin embargo, con la pérdida de vigencia del gran poema narrativo y del verso dramático, las nociones de lírica y poesía acabaron por confundirse. En un examen de la literatura moderna, ambos términos resultaron intercambiables» (Gallegos, 2010: 22, nota 1).

⁶ El concepto de diégesis representa para Aristóteles el relato puro, transmitido por el narrador (Calles, 1997:25).

⁷ El concepto de mimesis para Aristóteles es el relato recitado por los personajes (Calles, 1997:25).

condición común de ser imitaciones (:26). Es este concepto de imitación⁸ el problema de integración de la lírica a esta poética, ya que: «el sistema aristotélico no deja lugar para la lírica entendida como modo de enunciación lírico con una naturaleza *ficcional* diferenciada»⁹ (:27).

Estudios posteriores sobre la tríada platónica y su reinterpretación como platónica-aristotélica, sobre todo en la figura de Batteaux, posibilitan un nuevo marco epistemológico para considerar el género. El género, entonces, coincide con el concepto de «cosmovisión ideológica» del idealismo del romanticismo alemán, el cual establece la tríada genérica (lírica, épica, dramática) a partir de una sustentación metafísica.

Las ideas de Schlegel y Hegel fueron motivaciones fuertes para considerar un carácter eminentemente subjetivo en la poesía lírica al estar relacionada con el *yo*. En tanto, la poesía dramática fue considerada objetiva, por estar relacionada con el *tú*, y la poesía épica, objetivo-subjetiva, por estar relacionada con el *él* (D. Combe, 1996: 127; citado por Gallegos, 2010: 2).

Así, se postuló una identidad completa entre sujeto lírico o poético y el sujeto empírico, de forma tal, que las expresiones poéticas eran consideradas autobiografías, incluyendo todas las consecuencias morales que de ellas se desprenden (Gallegos, 2010: 2). La igualdad de ambos sujetos se manifestó a través de poetas como Goethe¹⁰, quienes la sustentaron con la traslación de sus experiencias vitales al espacio poético. Para ello, como apunta D. Combe, requirieron de la facultad maestra del lirismo, que no es tanto la imaginación, como la memoria, «pues la poesía ofrece la verdad de la vida» (1996: 129; citado por Gallegos, 2010: 2).

⁸ Calles indica que la lírica podría definirse como «mímesis de caracteres que se manifiestan a través de las acciones» y recurre al criterio de Reisz de Rivarola quien afirma no identificar la lírica como mímesis de acciones, igual que la poesía trágica, ni de los caracteres que ejecutan esas acciones. Al contrario, dice que es «mímesis de caracteres que se manifiestan a través de acciones verbales». Para él el discurso lírico es: «[...] lícito definirlo como resultado de un proceso de mimetización que tiene por objeto el posible discurso de un posible carácter que puede estar más o menos próximo al del poeta» (1985: 22-23, citado por Calles, 1997: 27).

⁹ Señala Calles que se advierte una reducción significativa del paso de la tríada platónica de los modos: narrativo, mixto y dramático (organizado a partir de oposiciones diégesis; diégesis/mímesis; mímesis) al paradigma aristotélico donde solo hay cabida para la pareja narrativo/dramático.

¹⁰En *Poesía y verdad* (parte I en 1811,y parte II en 1833) se manifiesta el vínculo de las experiencias vividas con su creación poética.

Como el Romanticismo entiende que en poesía toda subjetividad es lírica¹¹ y como no concebía la existencia de un sujeto específicamente lírico, no podía plantearse la cuestión de la ficción y del artificio (D. Combe, 1996: 130; citado por Gallegos, 2010: 2) y en menor medida, contribuir a hacer desaparecer la aporía que posteriormente surgió entre el sujeto empírico y el sujeto lírico.

Sin embargo, a partir de la crítica a las premisas filosóficas del romanticismo alemán y las reconsideraciones sobre los postulados aristotélicos acerca de los géneros épico, dramático y lírico, se generan los problemas teóricos acerca del sujeto lírico.

Una posición al respecto, opuesta al romanticismo y al *cogito* cartesiano, procedió de la perspectiva nietzscheana, la cual sustentó la concepción de un yo lírico disuelto en lo universal, en lo cósmico, en la naturaleza, distinto al hombre empírico real.¹² Posteriormente, fueron los simbolistas franceses con su ideal de poesía pura, impersonal (Baudelaire), de poesía objetiva (Rimbaud; «Yo es otro»), la concepción de la necesidad de la «muerte» del poeta (Mallarmé), quienes consolidan la noción de sujeto lírico como sujeto distinto al poeta, sujeto empírico o concreto (Gallegos, 2010: 2). Se enfrentan entonces dos posiciones, por una parte un ideal estético con el «lenguaje poético» como expresión auténtica del poeta y por otra parte, una estética basada en el lenguaje de un sujeto lírico separado de la vida autobiográfica del poeta.

Sobre este aspecto, Cristián Gallegos menciona un criterio de Gottfried Benn, quien manifiesta que el yo lírico moderno se concibe como deslizamiento de un yo hacia un él, una creación compositiva. De ahí que se considere que el sujeto lírico surge como una necesidad de «destruir» el yo poético (Ídem.).

¹¹ A ello contribuyó Genette al percibir la poesía como un discurso de dicción (*Ficción y Dicción*, 1993), en oposición al discurso de ficción de la novela. Martínez Bonati en *Estructura de la obra literaria* (1972) y *La ficción narrativa, su lógica y ontología* (2001) insiste en que la función poética del discurso no es sino la producción del discurso imaginario, ontológicamente diverso del discurso real. La investigación difiere de Bonati por cuanto él considera el discurso imaginario, totalmente desprendido del contexto real.

¹² En *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (escrito entre 1871-1872) sostiene la necesidad de liberal todo arte del yo.

Otros juicios ocuparon un lugar en los debates sobre la relación de ambos sujetos, entre ellos Margerete Susman¹³, Oskar Walzel, Hugo Friedrich y Käte Hamburger. Por su parte, Susman sustenta que el yo empírico se esconde detrás de un yo lírico, diferente a él y que el texto sería una creación de orden mítico mediante la cual la poesía se distancia de la realidad. A este juicio se suman las consideraciones de «desegotización» del yo poético, de despersonalización del yo, un yo-máscara. Al respecto, Hugo Friedrich¹⁴ también insiste en la idea de la despersonalización del yo, en este caso poético, en la dicotomía sujeto empírico-sujeto lírico (despersonalizado), relacionándola con «la desrealización del mundo y con la descosificación de los objetos, dentro de un amplio movimiento de abstracción» (D. Combe, 1996: 136; citado por Gallegos, 2010: 3).

Como destaca Gallegos, a partir de estos juicios el poema está siendo considerado más una creación imaginaria en contexto comunicativo que una creación autobiográfica, distinguiéndose tres niveles de sujeto: sujeto escritor (poeta), el yo empírico (sujeto vivencial), y el sujeto lírico (Gallegos, 2010:3).

Por otra parte, la figura de Käte Hamburger¹⁵ se erige dentro del debate con la defensa de la tesis, en 1957, de la poesía como enunciación real, enunciación de realidad, y el sujeto lírico como sujeto enunciativo lírico, sujeto de *erlebnis* (traducido habitualmente como experiencia, pero sería más apropiado el de vivencia) (Ídem.). En tal sentido, manifiesta que el sujeto lírico contiene el rasgo diferencial de que solo funciona como sujeto de una enunciación: enuncia solamente, sin pretender que los enunciados tengan finalidad práctica en el mundo real (Calles, 1997: 16). Desde su perspectiva hay referencialidad a la realidad en un texto poético,¹⁶

¹³ Susman publica *La esencia de la lírica moderna alemana* (1910).

¹⁴ Friedrich da a conocer *La estructura de la lírica moderna* (1956).

¹⁵ En Alemania, su obra *Die Logik der Dichtung* considerada la más importante polémica respecto del sujeto lírico (publicada en francés en 1986 y en español en 1995 por Editorial Visor como *La lógica de la literatura*).

¹⁶ Gallegos aclara que no todo poema o texto poético tiene referencia a la realidad, y no todo poema tiene referentes reales (no es lo mismo). Se basa en dos aspectos: la naturaleza cognoscitiva del arte (apoyándose en Lukacs), que tiene una forma diferente de la planteada mediante conceptos; y el grado de verosimilitud de lo enunciado en un poema, que tiene relación con la diferenciación entre autor-poeta como artista, el autor como ser histórico-social, es decir, político, y el hablante poético como interpretación representada-imaginada y/o representación imaginada-representada de sí mismo, dentro de la traslapación de dos mundos (externo-interno) y de dos realidades (personal-individual y la socio-histórica) (Gallegos, 2010: 23, nota 11).

Hamburger polemizó con el filósofo Roman Ingarden quien consideraba que en toda obra literaria, la enunciación es fingida, separada radicalmente de la existencia vital.

Referirse al sujeto lírico hace emerger la oposición absoluta entre un sujeto autónomo y un sujeto circunstancial y estos dos polos deducen la naturaleza de la poesía. Como señala Gallegos, considerar la autonomía del sujeto enunciadore es manifestar que la poesía es ficción,¹⁷ soslayando la existencia de una «autobiografía poetizada»; y considerar la tesis de una poesía autobiográfica, declara que la poesía es poesía de circunstancias, de subjetividad situada históricamente, temporo-espacialmente, geográficamente, donde el yo poético tiende a la identidad con el yo empírico (2010: 3).

A partir de estas posiciones la noción de sujeto lírico va a subsistir como noción conflictiva, hipotética, portadora de problemáticas de identificación e identidad, pero sobre todo «se le considerará un sujeto o yo diferente al sujeto o yo empírico, pero problemáticamente ficticio o «ficticio», ente en busca de identidad» (Ídem.).

Estudios posteriores a estos teóricos han revelado nuevas cuestiones para comprender la problemática del sujeto lírico. Se tienen en cuenta las contribuciones del teórico polaco Janusz Slawinski (1989); y las que comparten una perspectiva multidisciplinaria (filosófica, literaria, lingüística, semiótica, histórica y sociológica), destacándose el análisis realizado por Cristián Gallegos en el artículo «Aportes a la Teoría del Sujeto Poético» (2010).

En el mismo expone y asume, desde estos enfoques, numerosos criterios que constituyen una base sólida para dilucidar al sujeto lírico de cualquier texto poético. Destaca dentro de su análisis las aportaciones de F. Martínez Bonati (*Estructura de la Obra Literaria, La ficción narrativa. Su lógica y ontología*), D. Combe («La Referencia Desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la

¹⁷ Para esclarecer qué se entiende por ficción Gallegos acude, sobre todo, a los criterios de Martínez Bonati y Pozuelo Yvancos. Con sus criterios aclara que de acuerdo con Yvancos la ficcionalidad literaria y la fictividad de las referencias, no pueden plantearse al margen de que en la literatura y en el arte los mundos nunca son meramente internos ni externos. Según Yvancos la ficcionalidad es un concepto pragmático y no semántico, por lo cual la intervención del hablante oyente es esencial para la calificación de un hecho como ficticio (la fictividad del enunciado) en el contexto de las normativas de un tipo de comunicación. Por ello se comparte el criterio de que en la ficcionalidad de la poesía el sujeto poético se relativiza respecto del autor entre un *continuum* que va desde una cierta identidad entre autor-poeta y hablante lírico hasta la ficcionalidad misma del sujeto poético respecto del autor (en este caso, la ficcionalidad como pragmática en ámbito comunicacional literaria recae en las interpretaciones del lector y en su competencia global: lingüística, literaria, cultural) (Gallegos, 2010: 31, nota 43).

Autobiografía»), Carlos Bousoño (*Teoría de la expresión poética* I y II), J.M. Pozuelo Yvancos (*Poética de la ficción* y «¿Enunciación lírica?»), X. Zubiri («La dimensión Histórica del Ser Humano»), López Casanova (*El texto poético. Teoría y Metodología*), entre otras referencias bibliográficas que no se centran específicamente en el sujeto lírico, pero sostienen diversos criterios para caracterizarlo.

Para formular una síntesis introductoria de la tesis que maneja la presente investigación se tienen en cuenta entonces a Cristián Gallegos y a Slawinski. Por una parte, Gallegos explicita que el sujeto lírico «[...] se yergue como proyección o representación interpretada, manipulada, transformada del sí mismo del poeta» (2010: 9). En cierta relación, Janusz Slawinski manifiesta que el sujeto lírico vive como una secuencia de manifestaciones que permiten ser observadas en el enunciado, como la personalidad supuesta y conformada una vez que existe como correlato semántico del texto dado, como una combinación jerárquica de los roles elementales que referencian relaciones con la situación socioliteraria e histórico-literaria (1989:346).

Para exponer una conceptualización del sujeto lírico, hay que atender a los diferentes criterios expuestos y analizados por Gallegos que pueden sintetizarse en los siguientes elementos: posibilidad de comparación entre sujeto empírico y poético, entre mundo real e imaginario; la significación referencial y contextual desde la perspectiva del autor, del lector y del sujeto poético; el sentido de la comparación entre niveles y mundos; los niveles de manifestación de las comparaciones; así como la naturaleza concreta y abstracta de las generalizaciones y las diferenciaciones. Antes de analizar los criterios asumidos y los propios es necesario precisar componentes que contribuyen a la formación del sujeto lírico.

Según el criterio de Gallegos «el poema es creación lingüística polisignificativa y polisémica, un constructo social de múltiples expresiones con intenciones comunicativas y autocomunicativas en situación social permanente, en que adquiere especial interés el principio de relevancia o modelo de prominencia para comprender el significado total del texto» (2010:7). De modo que el poema configura mundos poéticos abstractos, aunque no emancipados de lo real, gracias a que en la actividad poética se pasa a un segundo plano la referencia objetiva, y adquiere relevancia la significación categorial o conceptual, «entendiéndola como actividad lingüística en que ya no

solo hay manipulación de la función referencial de la palabra, sino la función analítica, relacional, abstrayente, generalizadora de la palabra» (Ídem.).

Por ende, lo social se encuentra implicado en toda enunciación y enunciado poético, tanto en lo externo como en lo interno. Con respecto a estos elementos hay que apuntar que la actividad poética también se constituye como trabajo social, pero su producción y reproducción se efectúa a partir de operaciones complejas con los objetos externos, en forma representativo-imaginativa, incluyendo sistemas de códigos sociolectales e ideolectales que designan las objetualidades y expresan ideas y emotividades (Ídem.). Así, la poesía escrita implica sistemas de códigos sinsemáticos que posibilita una independencia no absoluta de las experiencias sensoriales y la actividad práctico-concreta. Se crea así una expresión lingüística abstracta que gira del comportamiento y pensamiento concreto al «categorial» (Vygotski; citado por Gallegos, 2010: 6) más abstracto. En tal sentido, no se considera que los términos de realidad y ficción se encuentren en contraposición radical.

Dentro de la teoría literaria del siglo XX, con influencia marcada de los estudios lingüísticos, el poema ha sido entendido también como un tipo de enunciación, que comporta asimismo un enunciado. Para algunos autores, como la mencionada K. Hamburger, tales enunciados se distinguen por pertenecer a la realidad y no a la ficción, hecho que se ha ligado recurrentemente a la especificidad del género lírico. La presente investigación considera la actividad poética como actividad social consciente, así que los enunciados poéticos no son comprendidos desde la perspectiva de la inspiración del alma o actividad cerebral desligada de la realidad sociohistórica y cultural.

El enunciado permite discernir al sujeto lírico, pues como dice Slawinski: « [...] todo enunciado literario se percibe como un enunciado de alguien [...]», ya que se produce junto a la percepción de las personas el sentimiento de que hay un sujeto hablante, sin necesidad de presentación para que se imponga su presencia (1989:338). Este sujeto puede evidenciarse en el texto solamente por la forma de enunciar que asume la obra, la cual elige su emisor según sus necesidades. Es evidente, y así lo señala Slawinski (Ídem.) que la imagen de la persona hablante se construye bajo la acción de las palabras y oraciones que conforman el texto literario. Se constituye entonces como una especie de cita del discurso del sujeto inscrito en él y solo en él.

Otro criterio sobre el enunciado lo sitúa como una totalidad exterior al sujeto hablante (enunciado como objeto-evento) o como totalidad en la cual se inscribe, se interioriza el sujeto hablante (enunciado como objeto-fabricado). También se inscribe «el otro» mediante las marcas enunciativas (Provost-Chauveau, 1971:12; citado por C. Kerbrat-Orecchioni, 1997: 40; citado por Gallegos, 2010:15). Así, se afirma que para la poesía el enunciado objeto-evento se equipara a las expresiones lingüísticas del poeta-autor, y el enunciado objeto fabricado, a las huellas del acto de enunciación (Gallegos, 2010: 15). De esta forma se comprende que «en lugar de englobar la totalidad del trayecto comunicacional, la enunciación se define entonces como el mecanismo de producción de un texto, el surgimiento en el enunciado del sujeto de la enunciación, la inserción del hablante en el seno de su habla» (C. Kerbrat-Orecchioni, 1997: 4; citado por Gallegos, 2010: 15).

A partir de este fragmento se implica que la enunciación se integra por lo social y lo ideológico, de ahí que no exista rupturas entre enunciación poética y enunciado poético, sino un mismo proceso de transformación en el cual se inscribe el proceso de expresión biográfico personal como expresión del sujeto-poeta proyectada hacia el sujeto lírico (sujeto biográfico-personal transformado, es decir, formado a través de) (Gallegos, 2010:15).

Al referirse a la cita del discurso del sujeto inscrito en él, Slawinski manifiesta que responde a las directivas de cierto código literario que remite al nivel del sujeto las acciones creadoras, presentada su relación con el «yo» como la relación del emisor de las reglas del hablar con el emisor del enunciado que actualiza esas reglas (1989: 338). El sujeto de las acciones creadoras es una respuesta a la relación entre sujeto lírico y el autor, y él lo define como la zona que separa al enunciado literario del individuo definido biográficamente que es el escritor (:337). Este representa los intereses y disposiciones que tiene el escritor con la obra y determina la posición de ella entre las circunstancias externas. De esta forma, sus acciones, según Slawinski, constituyen un «juego en el marco de la cultura literaria hallada, juego efectuado con las expectativas potenciales del público al que se dirige el mensaje» (Ídem).

Sobre las características que posee el enunciado lírico, Slawinski primeramente destaca su específica monocentricidad, es decir, la existencia concentrada de material semántico en torno a la sola persona del emisor (:339). Además, menciona que actualiza un solo plano semántico, del

mismo orden del yo hablante, mientras que de la narración emergen al menos dos planos¹⁸ semánticos. El texto lírico constituye un enunciado en el que las unidades semánticas conforman una presentación de un solo plano.

Otra cuestión vinculada con la multiplicidad de planos y que es preciso resaltar es que «el enunciado narrativo y el dramático contienen internamente los criterios de su identidad» (Slawinski, 1989: 338). Así, la cita de un personaje en el drama se determina por su posición frente a las demás citas de los otros personajes. Las citas se convierten así en un contexto que decide la reconocibilidad de la misma. Entonces, las distintas citas se limitan mutuamente y mediante ellos se separan. Por otra parte, «el monólogo lírico es, como totalidad, una cita sin contexto, condenada completamente a sí misma, por así decir» (:339).

Después de aclaradas las cuestiones acerca del poema, el enunciado y la enunciación, corresponde entonces centrarse específicamente en la conceptualización del sujeto lírico asumida en la presente investigación, la cual reconoce el carácter ficcional del sujeto lírico, entendiendo que no hay una separación absoluta entre lo real y lo ficticio. Esta cuestión, aunque ya ha sido aludida con anterioridad por diferentes aspectos, se ampliará a continuación por su importancia.

Una correspondencia absoluta entre sujeto lírico y poeta se manifiesta en las teorías de Helena Beristáin (1989). Para ella la función lingüística emotiva, en la lírica, aunque subordinada a la función poética que es la dominante y estructurante, tiene una presencia continua y significativa, y se identifica con la interjección y la exclamación, no dirigida a un público, sino a un tú que está frente al yo (1989:49). Al mismo tiempo expresa que el poeta no cumple ese papel cuando escribe, sino que su registro personal y específico le permite actuar como vehículo de lo creado.

¹⁸ Los dos planos narrativos serían la serie de significados que conforman la persona del narrador y la situación comunicativa, y la serie de significados que conforman el mundo de los personajes y acontecimientos presentados (Slawinski, 1989: 340). Generalmente, esta dualidad semántica del mensaje narrativo se exterioriza a través de la dualidad de niveles de la cita. La obra épica comúnmente presenta el orden de la «cita dentro de la cita» en que el enunciado del narrador supuesto distingue de sí los enunciados de los personajes presentados. Ese orden puede sufrir multiplicaciones cuando el propio enunciado citado del personaje resulta una narración de la que se distinguen los enunciados de personajes que actúan en un nivel más bajo de la presentación, conocido esto como la «composición en cajitas de la obra épica» (Ídem). Se arriba entonces que el texto lírico difiere a nivel del enunciado del género dramático y épico.

Se refiere a que se produce el advenimiento de las ocurrencias poéticas, las que no están sujetas a horario ni a situaciones especiales, ya que considera que permanecen en el poeta siempre, sin abdicar de su naturaleza creadora ni cuando duerme (:51).

Por otra parte, Martínez Bonati, en *Estructura de la obra literaria* sostiene que la creación poética no es expresión lingüística directa del autor, ya que el poeta crea un objeto imaginario, la frase imaginaria dotada de sentido. Hay un hablante ficticio que no es el autor: «la obra literaria es expresión y documento biográfico del autor, sólo como un todo hecho de lenguaje imaginario, producido por él dentro de una tradición literaria determinada»¹⁹ (1972:154-155, citado por Gallegos: 2010:3).

Siguiendo este criterio la poesía no es considerada un acto lingüístico inmediato del poeta, un discurso real, ya que el poeta no es quien habla, por eso alude Gallegos que «habría una mediación posible, necesaria y esencial, entre poeta y discurso poético (imaginario), a través de distanciamientos de ironía y estilización, de composición, de tradición literaria, modelos, etc.» (:4). De forma tal que «el discurso imaginario no sería discurso del poeta, conservándose una radical distancia óptica entre ambos» (Ídem.).

Así, se entiende que el poeta produce discursos imaginarios, con expresiones distintas a las utilizadas en el discurso real práctico. De tal forma que no es posible la subordinación representativa de la expresión objetiva (fenómeno expresivo) a la psique real del autor, quedando esbozada de esta forma la ficcionalización del habla que Martínez Bonati declara, en la cual los actos imaginados pertenecen a un tiempo determinado y son generales, al contrario del acto real que lo imagina. Estas ideas las justifica a partir de determinar que los signos lingüísticos de una

¹⁹ En esta investigación se comparte la concepción de que « [...] lo esencial de la poesía no queda definido por la presencia de un idiolecto, de un lenguaje poético como estilo de hablar específico. La poesía no es definible como lenguaje desviado del lenguaje normal. Más bien el sentido normal del lenguaje, como dice Martínez Bonati, se despliega en el poema, con lo cual coexisten la dimensión denotativa-representativa (referencial o lógica) con la dimensión expresión-emotiva-connotativa (en la lírica), produciéndose un «conflicto sistémico» del lenguaje poético en un espacio sui géneris, el de la imaginación, el del discurso ficticio» (Gallegos: 2010, 25, nota 12)

obra literaria son imitaciones ficticias (no lingüísticas) de los signos propiamente lingüísticos²⁰ (Ídem).

En relación a lo antes expuesto Slawinski, al referirse al sujeto lírico, reconoce como principio de primer orden declarar el sentido antipsicologista y antibiográfico del sujeto del enunciado lírico y menciona dos consensos generales al respecto: el primero, es la no identificación del sujeto del enunciado lírico con la persona real del creador; el otro, alude que el sujeto está contenido inmanentemente en la estructura del mensaje literario y que es establecido, de alguna manera, por los restantes elementos de esa estructura (1989: 335).

Slawinski reconoce la insuficiencia de elementos en estas comprobaciones al carecer de sugerencias que precisen el modo de existencia del «yo» literario en el territorio del enunciado y alude que es común pasar al plano de la interpretación y hablar del sujeto de la obra en términos epistemológicos, psicológicos, sociológicos, etc. (Ídem.).

No acepta la mezcla de los términos con cuya ayuda se define el *status* ontológico del «yo» y los términos que tienen un carácter interpretativo, es decir, que establecen relaciones entre ese *status* y el orden explicativo propuesto por el investigador. Afirma con certeza que constituye un error fundar interpretaciones sociológicas, epistemológicas, u otras, si no conciernen a fenómenos que ya hayan sido previamente identificados y distinguidos en su materia natal o como también se nombra, semántica.

Con respecto a la relación entre el sujeto lírico y el autor real, Beristáin define el sujeto enunciator del discurso como un conducto que comunica lo intratextual con lo extratextual, porque aclara que a su través pasan, desde el contexto, las determinaciones biológicas, sociales, artísticas y, en general, histórico-culturales, que se manifiestan como texto (1989:48-49). Slawinski, por otra parte, separándose del criterio de identificación plena del sujeto enunciator del discurso con el autor de la obra, reconoce que el sujeto lírico es un sujeto activo que

²⁰ Martínez Bonati confunde el lenguaje humano con lo semiótico peirceano (lo triséptico) y por ello habla de imitaciones ficticias no lingüísticas de los signos lingüísticos. Este error es de igual magnitud que el error de considerar la existencia de un lenguaje poético autónomo, aunque Gallegos esclarece que él no cae en este último error (Gallegos, 2010:25).

posibilita el proceso de la enunciación y del enunciado, permitiendo el traspaso de las diferentes determinaciones que se manifiestan como texto.

Las consideraciones de Slawinski se desarrollan a partir de la fundamentación de que el problema del sujeto lírico debe separarse del campo más amplio de la crítica literaria, que podría nombrarse el emisor de la obra literaria y seguidamente expone que el investigador encuentra la problemática del emisor de obra literaria en tres niveles (:336).

El primer nivel se corresponde con el de los acontecimientos que constituyen la biografía del individuo concreto: del creador de la obra dada. Señala que el rol de emisor no puede desvincularse de todos los roles desempeñados por el individuo en su vida diaria y que esos roles se interpretan como relaciones de carácter causal, vinculaciones funcionales, combinaciones ocasionales determinadas por circunstancias externas en la vida del escritor. Señala, asimismo, que el conjunto de roles conforman una totalidad inseparable que constituye la referencia para el mensaje literario concreto (Ídem.).

En un segundo nivel hay un cuestionamiento por el rol específico del autor al entrar en el curso del proceso creador. Declara que si es erróneo agotar la problemática del emisor de la obra en el nivel biográfico, ya que indica una posición realista, extraer el rol específico del autor del contexto biográfico vivo, reduce la personalidad del escritor al aspecto (de la personalidad) que surge del proceso de la conformación del mensaje (Ídem.). Entonces soluciona la problemática del emisor de la obra identificando a este emisor «como un hipotético sujeto de las acciones creadoras» (Ídem.), del cual ya se ha hablado, y alude que se define en términos de esas acciones.

El emisor, entonces, tiene una presencia funcional y existe solo como miembro de una relación cuyo otro miembro es la obra (emisor-obra) (:337). El elemento que define este sujeto de las acciones creadoras es el diálogo en materia, el material temático, los esquemas de soluciones, las normas estilísticas y composicionales, en general, con los modelos y directivas de la tradición tradicional, «los cuales crean –positiva o negativamente– los marcos para la iniciativa del sujeto» (Ídem.). Slawinski aclara que las características enunciadas no significan que el emisor irrumpa todas sus conexiones con otros costados de la personalidad real del escritor, sino que esos

costados se refractan transformándose en material de procederes literarios. Al respecto señala que estas dos voces pueden ser interpretadas en el enunciado cuando este contiene formulaciones metalingüísticas, es decir, cuando se mencionan principios que lo conforman.

De los juicios de Slawinski que han sido analizados se establece que en cierta medida él reconoce que el sujeto lírico posee vínculos en cuanto a su proyección con el autor real de la obra. No obstante, este vínculo quien mejor lo afirma es Cristián Gallegos, basándose en D. Combe y Paul Ricoer. Gallegos resalta el carácter comunicativo del texto y entiende que al tener el sentido otorgado por el acto de comunicación se hace indispensable la presencia de un destinatario (el autor mismo, un destinatario implícito, los lectores) y a partir de tal sentido, Destaca que el poema es un discurso de lo real transformado, en donde la tematización²¹ del sujeto lírico por parte del poeta, se realiza mediante una manipulación de códigos estéticos, culturales y literarios (2010: 9). De lo que se desprende la tesis epistemológica central que asume la presente investigación con respecto a qué se considera el sujeto lírico y que ya se había anticipado, porque de esta forma el sujeto lírico nunca tiene una autonomía real, sino aparente, ya que mediante esas manipulaciones « [...] se yergue como proyección o representación interpretada del sí mismo del poeta.» (:8) De esta forma no habría ruptura epistemológica entre ambos sujetos.

Como parte de esta relación entre sujeto lírico (sujeto histórico²² optativo en un mundo imaginado) y autor (sujeto histórico optativo en un mundo real) entre ellos existen nexos, « [...] basados en el lenguaje, en la subjetividad proyectada, en la opción por crear en base de lo real situado, en la dialéctica de identidad/desidentidad²³, en la interdiscursividad, en fundamentos

²¹ La tematización del sujeto lírico se refiere al acto de significación del sujeto lírico como resultado de lo dialógico de la interacción social poeta-mundo social. «Es construcción de sentido a través de significaciones complejas y dinámicas que incorporan, a través de lo lingüístico, lo extralingüístico» (Gallegos, 2010:30, nota 37).

²² «El sujeto lírico es un sujeto histórico en la medida que es producto de un proceso y, dentro de los enunciados poéticos, constituido no solo como estructura formal lingüística inmanente. Es capaz de preconfigurarse, configurarse, reconfigurarse cronotópicamente» (Gallegos, 2010: 30, nota 38). No se trata solamente de sincronía sino de diacronía.

²³ Desde un enfoque sociocognitivo «la identidad es a la vez personal y un constructo social, o sea, una representación mental» (Teun van Dijk: 1999: 152). La representación de sí mismo es una autorrepresentación ubicada en la memoria episódica, una autoconstrucción del sí mismo como miembro de varias categorías y grupos.

ontológicos, ónticos y deontológicos» (: 9). De modo que se comparte el criterio de Gallegos con respecto a que se establece en algunos textos poéticos una transferencia de sentidos por contigüidad (transferencia semántico-metonímica) entre poeta y sujeto lírico y; en otros textos poéticos, una transferencia por inclusión (transferencia semántico-sinecdóquica) de significados del sujeto empírico al sujeto lírico o viceversa. En la mayoría de los textos, apunta Gallegos, se dan ambos tipos de transferencias (: 8).

Para argumentar este criterio de transferencias se toman los apuntes mencionados por Gallegos (:10) con respecto a las distinciones entre historia biográfica y biografía. Él señala que habitualmente se entiende por biografía, que sería el argumento de cada vida personal como posesión absoluta de sí mismo (las opiniones, los actos, el decurso de la vida individual), lo que se denomina en verdad historia biográfica, y así lo distingue de la biografía en tanto vida personal.

El primer término está dirigido al poeta como persona humana codeterminada por la humanidad, de modo que se apropia de ella en cuanto tradición. Así, la historia biográfica de un poeta es acción social, histórica, de la persona-individuo-poeta, no del «ser personal». De modo que constituye una acción impersonal frente a la biografía que se corresponde con la acción personal.

Entonces, «la biografía personal se proyecta, se representa en el sujeto lírico que se construye, desde el lenguaje para-dóxico", y "habita" un cronotopos que es otra forma de ser, estar, actuar, querer ser, deber ser, pero en un mundo real trans-formado, el mundo imaginado» (2010: 11). Al respecto, señala que es erróneo inferir desde ese cronotopos y desde ese sujeto personal la historia biográfica del autor-poeta. Además, apunta que en el caso de un poeta pre-domina la biografía personal por sobre la historia biográfica impersonal, siendo diferente dicha asimetría entre los poetas (Ídem.). No obstante los intereses del poeta, siempre se mantiene una disimetría que rompe la continuidad de los dos mundos. Se afirma entonces que no se puede reducir el

Las experiencias personales incluyen las representaciones de la interacción social y las interpretaciones de los discursos. La identidad personal puede adoptar dos formas: 1) una representación mental de sí mismo, de ser humano singular, con experiencia y biografía propias, con autorrepresentación y representación por parte de los otros; 2) una representación del sí mismo no personal, sino social, como conjunto de pertenencias a grupos (Gallegos, 2010: 30, nota 39).

cronotopos del sujeto lírico al mundo histórico real del individuo, como tampoco se puede reducir al individuo y el mundo histórico real al sujeto lírico y al cronotopos (Ibídem.).

Como conclusión de entre estos dos términos se establece que « [...] lo histórico-individual (impersonal) se constituye básicamente con la historia social y lo histórico biográfico» (Ibídem.) y esta historia se contrapone dialécticamente, como apunta Gallegos, con la biografía personal. De forma tal que es el mismo sujeto personal pero dos modos de lo tradente: sujeto historizado (impersonalizado) y sujeto biográfico (personalizado). Por lo tanto, los tres componentes de la dimensión histórica de un ser humano son: la historia social, la historia biográfica y la biografía personal, estableciéndose «una contradicción dialéctica entre biografía personal e historia (biográfica y social) como dos modos contrapuestos e interrelacionados de lo impersonal y lo personal» (Ibídem.).

Después de haber definido cuestiones indispensables para el esclarecimiento del sujeto lírico, es necesario entonces aludir a los elementos que lo constituyen. En tal sentido, Slawinski reconoce que los portadores de los significados que lo constituyen se corresponden con: las unidades lexicales, las agrupaciones sintácticas, los elementos del género de los versos (y hasta las partículas de estos), los conjuntos de versos, los grupos entonacionales, «en general todos los segmentos del enunciado que son distinguibles y que por eso están cargados de sentido» (:343). Pero los pronombres constituyen las huellas donde más se evidencia su presencia, y en las formas verbales subordinadas a ellos, aunque no solo los pronombres que señalan a la primera persona. Las informaciones sobre su formación pueden ser llevadas exclusivamente por ciertos recursos estilísticos o versificacionales característicos del modo de hablar asumido por él. En estos dos géneros de manifestaciones, y, por ende, tanto en el dominio de los elementos que nombran el «yo», como en el terreno de los elementos que no lo nombran (que lo sugieren), actúan mecanismos análogos (:344).

Señala además, que cuanto mayor es el papel que desempeñan en el mensaje las reglas de algún orden homogéneo, tanto menor es el grado de nitidez del «yo» hablante (Ídem.). Por eso, si la obra crece mediante la sucesión de componentes que comuniquen su propio ajuste, mediante la repetición de alguna contigüidad ya establecida, «ayuda indudablemente a que se borren los contornos del sujeto» (Ibídem.) porque el tránsito de un modo de hablar a otro en el curso de la

obra, las perturbaciones de la regularidad y las tensiones entre diferentes sectores estilísticos intensifican la presencia del yo y proporcionan fidedignos testimonios de su devenir a través del enunciado (Ibídem.).

Otros elementos que ayudan a distinguir la proyección del sujeto lírico reciben el nominativo de roles por parte de Slawinski. Este manifiesta que si se habla del paradigma del «yo lírico» como una personalidad supuesta en el texto poético, se puede hablar de sus componentes particulares, tanto de roles, los cuales define: 1) una determinada actitud del «yo» hablante hacia las circunstancias psicológicas y objetuales del enunciado; 2) su actitud hacia la «segunda persona», hacia el *partenaire (o partenaires)* –evocado o solo potencial– de la situación lírica; 3) la actitud del «yo» hacia el sujeto de los actos creadores y hacia la situación socioliteraria en que ese sujeto se halla; y 4) la actitud del «yo» hacia determinados elementos de la biografía del escritor (:345-346). Así, y como apunta Slawinski, la combinación jerárquica de roles conforman al sujeto lírico.

Con respecto a la jerarquía de roles Slawinski determina que no caracteriza tanto a una obra particular como a cierta clase de obras surgidas en los marcos de determinada poética histórica. Lo cual apunta a una concepción del sujeto lírico elaborada por el esfuerzo supraindividual de los representantes de una escuela poética o una corriente. «La interpretación del "yo" lírico de un mensaje particular consiste en gran medida en la aprehensión del mismo como una variante de cierto modelo, que en las condiciones histórico-literarias dadas constituyen un sistema de referencia obligatorio para las iniciativas poéticas» (:346).

Por otra parte, otra de las teorías críticas sobre el sujeto lírico, en este caso correspondiente a un estudio de Pragmática literaria es la tesis de doctorado «La modalización en el discurso poético» (2007) de José María Calles Moreno. Desde este enfoque él expone cuestiones esclarecedoras para el análisis aunque en el desarrollo de la investigación no se abordan. El abordaje que realiza al respecto interesa en cuanto a la distinción entre hablante lírico y sujeto lírico.

El hablante lírico sufre confusiones conceptuales con el sujeto lírico por la similitud de sus funciones textuales, ya que en tales casos ambos son comparados con el narrador del discurso novelístico cuando en realidad sus diferencias los separan como la relación del todo con una

parte, respectivamente. Estas confusiones se manifiestan por ejemplo cuando J.C Ransom alude que el poeta no habla en su nombre sino a través del personaje que se da por supuesto en el poema, a la vez que menciona la presencia de una «máscara» que habla el lenguaje poético y que en cada situación adopta un disfraz (Calles, 1997: 159).

Para atender a estas categorías, primeramente, se entablan las relaciones entre autor real-hablante lírico²⁴ y autor real-sujeto lírico. Sobre el hablante lírico Calles afirma que no tiene un estatuto ontológico y en tal sentido no pertenece a la realidad ni a la ficción, como tampoco posee una entidad gramatical y una naturaleza pronominal determinadas. De estas características se desprende que considera que esta categoría «[...] es una función (es decir, un conjunto dinámico de estrategias discursivas) susceptible de ser recubierta textualmente desde diversas posibilidades, y/o de asumir formas determinadas y diferenciadas a lo largo de la historia literaria» (Ídem).

A partir de todos los elementos aportados sobre esta categoría, Calles manifiesta que «el hablante lírico sería el sujeto del enunciado que asume la voz a través de un determinado modo de discurso, una actitud lírica, y unos determinados procesos de espacialización y temporalización discursivos» (:162). Así, se define como una función textual que construye la imagen del autor literario, estrategia textual también, y aunque ambos pertenecen a la ficción²⁵, sus funciones en el texto son diferentes.

Con estos criterios esbozados se determina que el hablante lírico es una función determinante para el desarrollo del proceso comunicativo y constituye una estrategia textual. Esta

²⁴ En cuanto al hablante lírico, Calles alude que su relación con el autor real se establece a través de parámetros similares a los del discurso narrativo: 1-identificación o no entre autor-hablante lírico, 2- focalización, 3- distancia, 4- actitud expresiva, 5- la voz (1997: 160). Con estos parámetros indica que el hablante lírico está situado en «[...] el concreto espacio textual de ficción que constituye el enunciado lírico, como una función textual en el discurso poético similar al narrador en el discurso novelístico [...]» (Ídem.). En dicho criterio se resalta la pertenencia del hablante lírico al espacio textual de ficción, elemento que avizora su carácter ficcional.

²⁵ El autor real no entra en contacto con el lector. La distancia entre ambos en el arte se funda en el carácter ficticio de la realidad representada en el mensaje y lo hace polivalente, multidireccional, y con vocación de universalidad (Núñez, 1992: 95, citado por Calles, 1997:166).

identificación con la estrategia textual comprende las dimensiones pragmáticas, y en este carácter pragmático es donde se halla la distinción fundamental con el sujeto lírico, ya que:

« [...] el Hablante lírico es una estrategia discursiva que participa tanto de una dimensión semántica como de otra pragmática en cuanto está emergiendo todo el proceso de la enunciación desde la figura del Autor. El Sujeto Lírico es la manifestación textual de la función del hablante lírico en un enunciado poemático determinado» (:246).

Esta distinción de ambas categorías se revela como el primer rasgo caracterizador del sujeto lírico, en el cual se explicita su relación estrecha con el enunciado. Pero debe considerarse también que paralelo a la variación histórica en la definición de sujeto lírico, ha cambiado en las distintas épocas lo que se entiende por poema, ya que es en este, específicamente en el enunciado de un poema, donde se forma el sujeto lírico. De ahí que sea necesario revisar las definiciones más actuales, sobre todo en cuanto estas subvierten el paradigma de la visión inmanente de lo poético.

Finalmente, se puede sintetizar que se considera al sujeto lírico como una interpretación representada y/o representación interpretada del sí mismo del poeta, de modo que no hay ruptura epistemológica entre ambos. Así se establece en algunos textos poéticos una transferencia de sentido por contigüidad (transferencia semántico-metonímica) entre poeta y sujeto lírico y, en otros textos poéticos, una transferencia por inclusión (transferencia semántico-sinecdóquica) de significados del sujeto empírico al sujeto lírico o viceversa. Las relaciones entre sujeto lírico y autor real están marcadas por la historia biográfica y la biografía, la cual se representa en el sujeto lírico y es la dimensión que predomina en el poeta. Para caracterizar al sujeto lírico se atiende a los portadores de significado aportados por el teórico Slawinski que comprenden todos los segmentos del enunciado que son distinguibles y que por eso están cargados de sentido. Además, se caracteriza por la presencia de los roles destacados por el mismo teórico: 1) una determinada actitud del «yo» hablante hacia las circunstancias psicológicas y objetuales del enunciado; 2) su actitud hacia la «segunda persona», hacia el *partenaire* (o *partenaires*) – evocado o solo potencial– de la situación lírica; 3) la actitud del «yo» hacia el sujeto de los actos

creadores y hacia la situación socioliteraria en que ese sujeto se halla; y 4) la actitud del «yo» hacia determinados elementos de la biografía del escritor.

Mediante estos elementos queda conformada la categoría sujeto lírico, la cual permite alcanzar los objetivos propuestos en la investigación. Sin embargo, como variable carece aún de una parte importante, que se desarrolla en el epígrafe siguiente.

1.2 En torno a la elaboración de la categoría sujeto lírico femenino

La comprensión de la categoría de sujeto lírico femenino requiere realizar una aproximación al concepto de lo femenino, tal como este ha sido construido en el marco de investigaciones provenientes de la ciencia histórica, la sociología, la antropología y la psicología; así como también, tal como se ha conformado desde la creación artística y la literatura, sin obviar la contribución decisiva a su elaboración por parte de la praxis social del feminismo, y más recientemente, el aporte que en ese sentido han significado los estudios literarios con enfoque de género. A pesar de lo disímil de estos ámbitos epistemológicos, se halla gran consenso acerca de que lo femenino se forja, se reproduce, se refuerza y se subvierte mediante modelos de comportamiento y esquemas ideológicos (Arriaga, 2010: 3). Lo femenino se concibe entonces como una cosmovisión susceptible de transformaciones, de forma tal que las circunstancias van cambiando «[...] aquello que se plantea como inherente, intrínseco e inmutable» (Guerra, 1994: 12).

Estudios recientes documentan la revaloración que se ha producido en este concepto, sobre todo a partir del arribo de la Posmodernidad, donde la multiplicidad de sujetos e identidades confirma una variedad de significados que atañen a la diferenciación entre mujeres, entre hombres y mujeres, y «[...] la diferencia en cuanto significado relacional y posicional de la identidad, que nos indica que la masculinidad y la feminidad son modos de construcción subjetiva y estrategias de manipulación crítica de los códigos de identificación» (Richard, 1994:123).

La adscripción a un sentido biológico en la conceptualización de lo femenino, ha ido cediendo lugar en los últimos años a la distinción del constructo psicosocial género, el cual integra un

conjunto de cualidades físicas, económicas, sociales, psicológicas, eróticas, políticas y culturales asignadas a los individuos según su sexo (Lagarde, 2001) y se refiere a la construcción social de las diferencias sexuales (lo femenino y lo masculino) (Montecino, 1996: 11). A partir entonces de las características genotípicas y fenotípicas de los sistemas, funciones y procesos de los cuerpos humanos, es asignado un género, sin que ello conlleve a creer que ese género asignado es el asumido.

Para un enfoque transdisciplinario de lo femenino se requiere revisar primeramente las principales tesis aportadas por las disciplinas particulares, en específico la antropología y la sociología, por la incidencia que ellas tienen en los estudios literarios con enfoque de género en Cuba y Latinoamérica. La antropología ha sido una de las que más ha fortalecido las distinciones entre lo femenino y lo masculino, ya que partiendo de enfoques biologicistas, ha confirmado su dimensión socio-cultural. El desarrollo de los estudios antropológicos de las más distintas corrientes trasciende «la existencia de una naturaleza humana cuyo contenido es un conjunto de imponderables y de hechos compulsivos que sujetan a los seres humanos a partir de sus cualidades biológicas» (Lagarde, 2001). Estos estudios revelan nuevas luces al respecto, demostrando que «atributos de mujeres o de hombres, considerados sexuales, en otras sociedades y culturas son atributos del otro sexo» o no son tomados en cuenta.²⁶ Por ende, se ha demostrado la diversidad cultural de la sexualidad, así como su carácter histórico.

Aunque para la antropología es claro que las cualidades sexuales no implican características genéricas,²⁷ las asignaciones que posee la sexualidad han ocupado un lugar privilegiado en la clasificación genérica. Al respecto, Lagarde destaca como espacio privilegiado la experiencia erótica, capaz de poner en entredicho «[...] la definición genérica global del sujeto, aún cuando este cumpla con todos los otros atributos» (2001). De igual forma, la antropología demuestra que «[...] la historicidad de las mujeres radica en su sexualidad y, en ese sentido, en su cuerpo

²⁶Margaret Mead encontró los atributos genéricos de un grupo intercambiados en el grupo vecino o minimizados en un tercero. Por ejemplo, la existencia o ausencia de vello corporal y la transformación de la voz para distinguir a los individuos masculinos y femeninos, no son tomadas en cuenta en otras concepciones, que además incluyen en la definición de la sexualidad datos como el día y la hora del nacimiento.

²⁷Véanse: Mead (1979), Malinowski (1974 y 1975), Millet (1975), Katchadourian (1948) y Lamas (1986). Acotado por Lagarde (2001).

vivido» (Lagarde, 2001). Esto sucede a tal punto, que dos espacios vitales de la sexualidad femenina, la procreación y el erotismo, son « [...] la base de la especialización sociocultural de las mujeres» (Ídem.). Así, queda ubicada la procreación en el lado positivo de su feminidad y el erotismo, en el lado opuesto, como respuesta de la construcción de la mujer que fue elaborada por el poder patriarcal, confinándola a un espacio privado en el cual lo femenino absorbió imágenes del encierro, la abstinencia, así como disfuncionalidades públicas: intelectuales, jurídicas o morales.

Otra disciplina que ha contribuido a esclarecer las distinciones de lo femenino y lo masculino es la sociología, aún cuando, desde su surgimiento a mediados del siglo XIX, ha sido construida sobre un universo social masculino que sitúa en sus márgenes teóricos a la mujer. Las teorías sociológicas desarrolladas por sus representantes iniciales conciben el equilibrio y el progreso social como resultado de la unidad familiar basada en una desigual distribución de roles para ambos sexos, al interior de la familia. Las tres tendencias reconocidas dentro de la sociología, constituyen una base sólida para caracterizar la imagen de la mujer y con ella de lo femenino, que fue legada por esta ciencia a la sociedad y a la cultura. Una primera tendencia comparte el criterio androcéntrico legitimando la subordinación femenina, a partir de representantes como Auguste Comte, Herber Spencer y Emile Dukheim.²⁸ La segunda tendencia se ha caracterizado por un discurso cercano al feminismo, desarrollado por hombres que han visualizado la discriminación a la mujer y su exclusión de lo público, entre cuyos representantes se encuentran John Stuart Mill, Carlos Marx y Federico Engels.²⁹ La tercera tendencia aúna el discurso feminista académico elaborado por mujeres en el siglo XX, a través de un orden macrosocial y

²⁸ Otra posición desde la Sociología opone a George Simmel a estos teóricos al defender un sentido de justicia femenina cuando separa la cultura objetiva y subjetiva, representada la primera por el papel del hombre como creador del arte, la industria, la ciencia, el comercio, el estado, y la segunda es portada por las mujeres.

²⁹ De gran relevancia para los estudios de género a partir de la Sociología fueron las aportaciones de C. Marx y F. Engels, para quienes la opresión genérica es un tipo de explotación asociada a las desigualdades sociales p101. Señala Lucía Guerra que Engels es el primer teórico que desenmascara la dinámica económica subyacente en la estructura patriarcal, y alude así que la primera oposición de clases se da en el antagonismo hombre-mujer. Al respecto ella destaca que Beauvoir (1949) niega la validez de esta teoría y postula que la alteridad de la mujer es anterior a las relaciones de propiedad, las cuales solo se pueden entender una vez comprendida la dialéctica del Yo y del Otro (Guerra, 1994:145).

microsocial. El primero acentúa la importancia de la dominación masculina en el análisis de la dominación social,³⁰ mientras el segundo se centra en el grado en que los individuos se toman en cuenta unos a otros, en la medida en que persiguen metas objetivas o significados subjetivos compartidos. Sin embargo, el orden microsocial se concentra en el análisis de que las mujeres no deben perseguir metas, sino responder continuamente a las necesidades y demandas de otros.

La ciencia sociológica destaca la importancia del concepto de identidad, y específicamente, identidad de género, para la definición de lo femenino. Al respecto, Olga Lucía Molano señala que «de acuerdo con estudios antropológicos y sociológicos, la identidad surge por oposición y como reafirmación frente al otro» (2006:7). Ello no obsta para que se conciba como un proceso donde inciden los paradigmas sociales, pues «el ser hombre y mujer viene prescrito socialmente por la combinación de rol y estatus, atribuidos en función de su sexo e internalizados por uno mismo» (Falcó: 85); de ahí que sea reconocida la importancia de la asunción de roles como un proceso en la formación y confirmación de esta identidad (Alfonso y Muñoz: 104).

De esta forma se configura una identidad femenina en el tiempo y el espacio, en una constante interacción del sujeto con la sociedad y con otros sujetos sociales. Se aprecia cómo desde el análisis sociológico el concepto del yo viene asociado al del otro (la mismidad y la otredad), teniendo en cuenta que el yo se refiere al grupo hacia su interior y el otro a lo externo. Es entonces, mediante la participación, cuando la mujer trasciende esa condición de otredad y se convierte en un sujeto protagonista de su mundo, obviando las diferencias con respecto a razas, clases y sexos.

Desde la perspectiva de la construcción psicosocial de los modelos de género se distingue en la actualidad el alejamiento de bases biológicas para establecer aquello que se considera identidad femenina, y así lo femenino. La adopción de una identidad personal es el resultado de un largo proceso, de una construcción en la que se va urdiendo, organizando la identidad sexual a partir de una serie de predisposiciones que se configuran en interacción con el medio familiar y social.

³⁰ Esta ideología rechaza la devaluación que se produce de las actividades reproductivas de las mujeres (en lo doméstico), a costa de una idealización de otras actividades como la maternidad y una invisibilización de otras que se realizan en los espacios públicos, y que son importantes desde el punto de vista de la producción de bienes y mercancías.

A partir de estas relaciones, y aunque las definiciones de género no poseen idénticas normas prescriptivas en todas las culturas y sociedades, a la mujer y al hombre le han correspondido, respectivamente, papeles de sujeto pasivo destinado a la procreación, y sujeto activo identificado con el poder. Desde esta posición privilegiada que atañe al hombre, se han desarrollado las relaciones intergenéricas primando una jerarquía que atribuye al hombre total libertad como sujeto y confina a la mujer a una subordinación en todos los ámbitos. Así, ha sido configurado un concepto de lo que constituye lo femenino, considerando que alcanza distinciones en cada contexto, ya que se construye como una cosmovisión que se fortalece por diferencias epocales y culturales.

Los aspectos revisados hasta aquí tienen puntos de contacto con ideas esbozadas en el marco de la incipiente teoría que sirve de sustento a la crítica literaria feminista y la ginocrítica.³¹ Ante todo, se destaca la necesidad de definir la especificidad de la diferencia femenina como objetivo hacia el que confluyen perspectivas cada vez más transdisciplinarias, que no sólo conciben la dimensión social como básica del concepto, sino que integran a ella lo biológico y lo sexual, la visión de proceso histórico, así como también las aristas individuales y colectivas de la identidad. En una línea semejante se sitúa el enfoque de «cultura femenina» aportado por Elaine Showalter como modelo para el establecimiento de una teoría sobre la escritura femenina. La asunción de la existencia de una cultura de la mujer implica el abordaje de los ambientes culturales donde se gesta su lenguaje, su psique, las maneras en que ellas conceptualizan sus cuerpos, sus funciones sexuales y reproductivas. Implica también, por demás, el reconocimiento de otras diferencias tan importantes como el género entre las mujeres: raza, clase social, nacionalidad e historia.

Respecto a la inserción de la cultura femenina en la cultura general, Showalter se apoya en el criterio de que no constituye una subcultura, sino más bien un grupo silenciado por la cultura dominante; criterio defendido, entre otros historiadores, por Gerda Lerner, quien plantea que:

Las mujeres viven su existencia social dentro de la cultura general y, cuando la restricción patriarcal o la segregación las confina a un estado de separación (el

³¹ El término «ginocrítica» fue propuesto por Elaine Showalter en 1981 para designar el discurso crítico especializado en el estudio de las mujeres como escritoras, tanto en su historia individual y colectiva, como en los estilos, temas y géneros que conforman la tradición literaria femenina.

cual siempre tiene como propósito la subordinación), ellas transforman esta restricción en complementariedad (afirmando la importancia de las funciones de la mujer, incluso su «superioridad») y la redefinen. Por lo tanto, las mujeres viven una dualidad: como miembros de la cultura general y como participantes de la cultura femenina (Citado por Showalter: 2001, 628).

Más adelante Showalter precisa que «la escritura femenina no está, entonces, *dentro ni fuera* de la tradición masculina; está, de manera simultánea, dentro de dos tradiciones» (:632); y la definición de su diferencia «sólo podrá entenderse en términos de esta relación cultural, compleja y enraizada en la historia» (:633), donde existen otros grupos silenciados que a su vez reclaman la revisión de conceptos asentados en la escritura masculina, como los de periodización literaria, influencia y tradición.

Para los objetivos de la presente investigación, las ideas anteriores resultan de gran importancia en dos sentidos: en primer lugar, por cuanto se pretende estudiar la obra poética de una autora, que constituye, por tanto, una expresión escritural de la cultura femenina existente en el contexto sociocultural cubano de la segunda mitad del siglo XX. En segundo lugar, porque los sujetos líricos femeninos delineados en ese corpus comparten rasgos de la cultura femenina actuantes en ese contexto, y por ende permiten acceder a la valoración de la autora acerca de la cultura femenina de su época.

Varias investigaciones han emprendido el estudio de la cultura femenina en Cuba, el cual sin embargo se encuentra aún en un estado muy incipiente. Dada la complejidad de la formación cultural cubana, donde han cristalizado disímiles fuentes culturales, se precisa atender a marcos referenciales diversos, desde la tradición cultural occidental hasta el acontecer femenino verificado en el continente americano, y específicamente en Latinoamérica, con el que nos une una común historia. Habría que considerar previamente los rasgos de lo femenino que se consideran heredados de Occidente, pues por su universalidad se han mantenido con rigor convencional en distintas épocas y lugares.

Al respecto han sido de gran utilidad los tópicos vinculados con lo femenino señalados por la estudiosa española Elvira Gangutia en *Cantos de mujeres en Grecia*, no sólo por abordar un

corpus literario sino también por aunar textos de autoría femenina y masculina. Lo femenino se aborda en esas obras atendiendo a dos grandes esferas: el entorno físico, que corresponde a la casa y en general a lo doméstico, pero también a la naturaleza y al mundo interior ontológico donde suceden los pensamientos y emociones de la mujer. Estos tópicos son reconocibles en los textos poéticos estudiados, no así los referidos a vestidos y alhajas, también señalados por Elvira Gangutia dentro del entorno físico, pero que en Lina De Feria se encuentran totalmente ausentes. La segunda esfera donde se agrupan los tópicos de lo femenino según Elvira Gangutia, corresponde al entorno social de lo femenino, e incluye figuras femeninas y masculinas con las cuales se relaciona la mujer, así como la poetización de la familia y el tópico de la maternidad, desenvuelto en subtemas como el sacrificio a la procreación femenina, la incondicionalidad y la sobreprotección. Todos estos tópicos alcanzan gran vitalidad en la poesía de Lina De Feria.

Los rasgos de lo femenino señalados como relevantes en Occidente, experimentan en los contextos latinoamericanos una peculiar adaptación, pues el espacio latinoamericano constituye una «región del mundo preñada de una multiplicidad de otros: el mexicano blanco con los ojos hacia Europa, el mestizo oscilando en un ser nunca resuelto, el indígena viviendo un constante despojo. Otros que, al relacionarse con una mujer crean diferentes versiones de una alteridad femenina, siempre bajo la impronta de un Sujeto masculino» (Guerra, 1994:148). Esta multiplicidad de otros es lo primero a tener presente cuando se habla de una configuración de lo femenino, porque «la postulación de un Sujeto masculino y Otro femenino se complejiza cuando ese supuesto Sujeto es también un otro colonizado; ¿qué significa, por lo tanto, ser un otro de Otro? Es más, ambos Otros (hombre y mujer) realizan acciones solidarias en contra de las estructuras de Poder y, al mismo tiempo, se mantienen [...] separados por estructuras sexistas» (Guerra, 1995: 29).

Entonces, la legitimación de la cultura de la mujer se torna mucho más ardua en Latinoamérica que en las metrópolis; en muchos países de la región se considera aún un asunto no resuelto o ni siquiera planteado. América Latina está constituida por una diversidad de países que poseen características heterogéneas, difieren en su constitución racial, en su desarrollo histórico y en sus estructuras sociopolíticas (Martínez). Estas características hallan su expresión en la literatura, de forma tal que la literatura latinoamericana es diversa y posee una multidimensional especificidad

cultural, incorporando la problemática tercermundista del colonialismo, del silencio ocasionado por la tortura política y la violación ecológica. Al mismo tiempo la heterogeneidad «ha permitido explorar, desde una perspectiva feminista, un imaginario del mestizaje en el cual la mujer se representa con una autonomía y poder que la distingue de las imágenes construidas en la cultura europea» (Ídem.).

Esta circunstancia confiere al movimiento femenino un estatus independiente respecto a los movimientos y tendencias de Europa y Estados Unidos. «En América Latina la mujer no solo tiene que enfrentarse a la exclusión dictaminada por el hombre, sino a otras formas de marginación que la envuelven en la fiebre de las doctrinas en el poder» (Pino, 2008:39). «En las teorías formuladas acerca de la identidad cultural latinoamericana como efecto de la transculturación, no se le ha dado a la mujer latinoamericana la posibilidad de que realice ella misma una praxis cultural que la lleve a ampliar y analizar esto dentro de una perspectiva plural pero a la vez singularizante» (Ídem.). Las caras subalternas de la alteridad femenina se hacen múltiples; es lo que Lucía Guerra definió como la otredad latinoamericana de la mujer (:40).

En las literaturas latinoamericanas, la presencia de tópicos de lo femenino universal resulta muy acusada, aunque con matizaciones propias que estriban en el manejo de estrategias de escritura dirigidas al desmontaje y desmitificación de los paradigmas y estereotipos creados por la cultura patriarcal. Entre estas estrategias se señalan «la re-escritura y la re-valoración de experiencias femeninas como la sexualidad y la maternidad por ejemplo, así como el rescate de la llamada subcultura — tanto en lo que respecta a la mujer como en la llamada sub-literatura o cultura de masas —, y la utilización del lenguaje para dominar y transgredir» (Pino, 2008:44).³²

La autonomía de lo femenino frente a lo masculino ha encontrado dificultades por la fuerte presencia de una ideología patriarcal: «[...] resulta difícil difuminar y borrar los límites entre lo masculino y lo femenino en una organización social latinoamericana aún fuertemente escindida por la ideología machista» (Guerra, 1995:29). Al respecto, ha reconocido Marcela Lagarde que

³² Como rasgo específico del estudio de lo femenino en la literatura latinoamericana, autores como Villegas y la mencionada Lucía Guerra han reaccionado contra la descontextualización, deshistorización y desideologización del discurso crítico sobre la literatura femenina, fenómeno semejante al que se opera con las literaturas de otros grupos subalternos.

«vivir en el mundo patriarcal hace a las mujeres identificarse y desidentificarse con las mujeres, con los hombres, con lo masculino y con lo femenino» por lo cual «no viven una identificación directa con la mujer y lo femenino, ni está excluida su identificación con los hombres y con lo masculino» (1994).

En el contexto latinoamericano la presencia de una ideología patriarcal se manifiesta en diferentes medidas, según cada sociedad. En Cuba, particularmente, aunque no se puede afirmar la absoluta erradicación de esta tradición, pues persiste en comportamientos individuales e incluso en algunas instituciones, el interés constante de la Revolución Cubana de abolir estas actitudes ha sido determinante para que su manifestación no se extienda, sino que permanezca soterrada bajo las leyes, la acción de la mayoría de las instituciones, y la vida en general.

Este es un ejemplo que evidencia que las características descritas en América Latina y las de su literatura, ofrecidas por investigadores y teóricos como Adelaida Martínez, no describen cristalizadamente el caso cubano, debido a las particularidades que conlleva un país que propaga una Revolución Socialista caracterizada por la equidad de sus ciudadanos. La creciente inserción de la mujer en la vida pública, tanto por su acceso a la educación y al trabajo, como por la creación de sistemas de apoyo a la maternidad y el trabajo doméstico, representó un salto cualitativo radical en la cultura de la mujer cubana. Sin embargo, una hazaña de tales dimensiones pasó inadvertida durante décadas, quedando prácticamente ausente de los textos literarios escritos en el período (Campuzano, 2004: 202).

Bajo esta condicionante se reúne un grupo de factores que sustentan las diferencias entre lo femenino cubano y lo femenino latinoamericano y occidental. Una relación de inclusión que supone rasgos comunes pero a la vez rasgos diferentes. Las relaciones de la escritura femenina cubana y la surgida en el continente, se manifiestan también en el tratamiento de tópicos que persiguen ahondar en la identidad femenina por caminos no recorridos en la tradición. Uno de los tópicos frecuentes en la literatura latinoamericana parte de la alusión al cuerpo como una de las principales propiedades de la identidad, plasmada en la escritura mediante la textualización del cuerpo femenino, que adquiere signos diferentes, ya sea que se trate de redefinir a través de ella la identidad femenina, o que sirva de vehículo para exponer significaciones asociadas a la

denuncia de un continente teñido por la represión y la tortura, incorporándose como víctima de la violencia. (Martínez)

El cuerpo es la primera evidencia de diferenciación humana y como tal deviene un símbolo de identidad. Debido a su función social las leyes e instituciones, la tradición y las costumbres sociales regulan su uso. El cuerpo puede ofrecer su corporeidad como gesto erótico, al punto de convertirse en la materia erótica, aunque también puede abarcar campos semánticos relativos a lo tánico. Puede aparecer como objeto de deseo o como lugar de sufrimiento, desgarramiento o mutilación.

A través de la textualidad el cuerpo se resemantiza, deja su estado natural/denotativo y llega a ser, en algunos casos, un elemento fundamental en determinadas obras. La focalización del cuerpo o de partes de él dentro de un texto permite el comienzo de un juego del mismo, donde sus significados sociales afloran, complementan y definen la obra literaria. Se construye como símbolo dentro del texto, siendo el encargado de presenciar y servir de terreno a las experiencias vividas sexualmente *por* y *entre* los personajes.

El tema del cuerpo femenino ligado al terror en las sociedades dictatoriales no aparece en la literatura cubana posterior a 1959, sin embargo, se revela en otros tratamientos como lo erótico y el sufrimiento, así como en la línea temática que reflexiona sobre las consecuencias físicas y psicológicas del paso del tiempo para la mujer. Este tema es común en la historia de la poesía femenina, como lo señala Elvira Gangutia en *Cantos de mujeres en Grecia* al referirse a «la amante arrugada y exhausta» (1994:45). La mujer «pasada» se expresa mediante el desgaste de sus partes del cuerpo o la afirmación de su experiencia vital, pero es visto como característica negativa, una forma del «planto» femenino (Bermúdez; 2007: 77). La mujer del siglo XX convierte esta queja en ganancia, por eso para ella la madurez es la plenitud, es reconocerse plena, íntegra a los demás, aunque el sentimiento melancólico no se aleja de su poesía.

El tópico de la madre es otro que adquiere matizaciones en los contextos latinoamericanos y cubano, en relación no sólo con la prevalencia de mitos como el de la Malinche y la Virgen María, sino también vinculado a la recurrencia de circunstancias familiares donde es común la presencia de la madre y la ausencia del padre. En el caso de determinadas escritoras

latinoamericanas, se reprueba el estereotipo de la figura de la madre, debido a la nueva función maternal ocasionada por la tiranía de gobiernos antidemocráticos y represivos, como señala Adelaida Martínez, quien también destaca que después de la función biológica de la reproducción, las madres latinoamericanas «han inscrito sus cuerpos maternales en el texto de la historia para denunciar los horrores de las dictaduras», dejando de ser un objeto de invención para convertirse en sujetos de la historia y la creación literaria.

En Cuba encontramos similitudes con lo descrito en Latinoamérica, en cuanto a que el movimiento femenino se gestó y desarrolló en afiliación con las luchas emancipatorias y en general, con las tendencias sociales que impulsaron históricamente el progreso cívico. Ese movimiento informe no demandaba aún su emancipación de las ataduras de un orden donde el constructo social de lo femenino obedecía a reglas de estricta sujeción tanto en lo físico-biológico, moral y/o espiritual, sexual, como en la apropiación espacial, asuntos que eran postergados ante la urgencia de las inquietudes libertarias. Por tanto, la vigencia de costumbres y prácticas de exclusión como las descritas en orden de importancia a continuación, se extendió más allá del término de las guerras de independencia.

De carácter espacial: La mujer aparecía como un sujeto netamente doméstico, ámbito en el que podía y debía desarrollar todas sus facultades creadoras, toda su actividad y toda su práctica social y patriótica, mediante sus roles, productivos —cocina, costura, aseo...— y los reproductivos —ya en lo biológico o en lo social, para el buen desarrollo de la familia y, por supuesto de la nación.

De carácter físico-biológico: La mujer era concebida como un ser delicado y frágil por naturaleza, pero con una alta resistencia corporal al dolor. Se destacaba en ella que era predominantemente afectiva antes que racional, por eso resultaba muy sensible, incluso con propensión a la histeria.

De carácter moral y/o espiritual: La mujer aparecía como un ser para otros. Espontánea, generosa, piadosa pero no resignada, sufrida, fiel. Con alto sentido del orden y la diferencia entre lo bueno y lo malo.

De carácter sexual: La mujer podía ser amorosa pero no ardiente; su sexualidad estaba orientada a la procreación, función primera y única.

De carácter gestual-conductual: La mujer debía tener movimientos tímidos, leves.

De carácter ornamental: Usar vestidos claros y recatados, joyería sobria.

Relativos al uso idiomático: No tratar temas escabrosos; relativos a su creación: no debía gustar de lecturas y espectáculos atrevidos (Montero, 2007: 8-9).

Un elemento diferenciador entre Cuba y Latinoamérica es el efecto de la prolongada dominación colonial sobre nuestro país, factor que incide en la permanencia y solidez de la dominación patriarcal. Mirta Yáñez apunta que en Cuba, a los conceptos patriarcales se sumaba «la dominación de una metrópoli que contaba entre las más severas en cuanto a la aplicación de códigos de conducta ligados a la religiosidad cristiana» (:32). A ello se añade «la sobreimposición de valores tribales provenientes de las culturas africanas llegadas a América e instauradas con fuerza en la tierra caribeña. Colonialismo, moral cristiana, religiosidad, costumbres tribales, esclavitud, mezcla de razas, liberalismo, economía de plantación, son los principales agentes sobre la configuración de la mujer del siglo XIX cubano y del XX [...] » (Ídem.).

El lapso del romanticismo, contexto en que se definió el pensamiento nacionalista y libertario en Cuba, ha revelado como una de sus contradicciones ideológicas principales el acuerdo con los ideales coloniales acerca de la mujer, es decir, la conceptualización de la mujer en términos idealizados y su mantenimiento en un estatus de subordinación. Susana Montero destaca la importancia que alcanza en la literatura del período la expresión de estereotipos femeninos como la mujer-ángel, la sagrada madre sufrida, la heroína y la ilustrada, además de verificar la ausencia de la sexualidad femenina en el arquetipo romántico (2003: 15-16).

Después del período romántico mucha de la poesía escrita en Cuba por autoras femeninas portaba los patrones que defendían «lo clásico femenino»³³(Yáñez, 2000: 28), de forma tal que la sociedad patriarcal trataba de proteger, según su interés, el horizonte femenino en cuanto al papel que esta podía desempeñar y en la determinación de su imagen. En la literatura de tendencia liberal ese emblema se condensó en la figura de la «mujer ángel» y cuando se requería de variedad solo tenía espacio la «mujer perdida», de *mala vida* (:31).

La etapa modernista cubana no rompió con esta tradición romántica, por lo cual tampoco hubo revelaciones ante los preceptos de la condición femenina (:37). La literatura de corte intimista fue la alternativa casi exclusiva de las mujeres dedicadas a las bellas letras (Ídem.).

La poesía lírica de las poetisas cubanas que publicaron sus primeros libros en torno a nuestro posmodernismo, inscribieron novedades, como un lenguaje directo, la trascendencia filosófica del contenido que iba más allá de las fronteras que cercaban la expresión literaria en los emblemas de la mujer ángel o libertina para hablar de estas mujeres escritoras.

La intelectualidad femenina sufrió innumerables decantaciones, pero logró en varios casos imponer su presencia mediante el talento, la inteligencia y el impulso: «las mujeres intelectuales lograban imponer su presencia solo después de haber atravesado purgaciones rigurosas» (:41). No obstante los intentos de alejarla de la vida pública, la presencia femenina en la poesía de la primera mitad del siglo XX no estuvo al margen de las problemáticas de su tiempo.

Con el triunfo de la Revolución «el propio suceso social las colocó en plano de igualdad en cuanto a experiencia vital, a asimilación de conceptos y, de hecho, a recibir motivaciones semejantes» (Yáñez, 2000: 56-57). Dadas las particularidades del nuevo contexto cubano, muchas de las demandas femeninas republicanas son postergadas por la realidad histórica. El proyecto del estado socialista proclamó la igualdad entre mujeres y hombres; se abolió, con la instauración de un solo partido, la diferencia entre mujeres de derecha y de izquierda. En las

³³ Se comprende «lo clásico femenino» como lo había entendido un pensamiento de estirpe señorial que aspiraba a reducir la imagen cultural de la mujer a la pasión amorosa tradicional; así la mujer no tenía derecho a abordar otros temas, ni incluso otros géneros que no fuesen el diario, la epístola y la composición lírica (Yáñez, 2000: 28).

mujeres escritoras los cambios sociales de la Revolución inciden por partida doble: uno, desde su condición de género y otro, desde su condición de intelectuales (Hernández, 2008: 73).

La poesía femenina cubana desde 1959 al compartir los mismos acontecimientos sociales que los hombres, se ocupa de los mismos temas de ellos. La ruptura de los códigos sociales y la creciente toma de conciencia de género propiciaron el desencadenamiento de una nueva óptica donde la mujer empezó a buscar su propio discurso. Mirta Yáñez enfatiza en la singularidad de la experiencia de la Revolución vivida por las mujeres: « [...] por las características sexistas de la sociedad cubana, la incorporación o el apartamiento — de la mujer al proceso ideológico que marcó la vida en Cuba (y fuera de la isla si esa fue la elección), ha estado signada por una ruptura aún más desgarradora y difícil que la del sector masculino» (Yáñez, 2000:57).

Los tópicos presentes a lo largo del desarrollo de la poesía escrita por mujeres, se reproducen con mayor o menor variedad. Temas como el amor, la maternidad, la identidad, la familia, el hogar, la fe religiosa, amor a la patria, el desarraigo, fueron cobrando otros sentidos a la luz del complejo marco de referencias y vivencias. Yáñez señala algunos cambios que se han operado en el tratamiento de estos temas tradicionales en la mayoría de las obras de las poetisas cubanas. Ella se refiere a una actitud desprejuiciada ante las relaciones sexuales, un desenfado en el abordaje de los temas amorosos, pérdida de la autocensura ante situaciones escabrosas, visión crítica de las relaciones familiares con cierta dosis de compasión bien entendida hacia las mujeres del «pasado» —, tono crítico acerca de la pareja, protesta ante los rezagos de la moral conservadora y machista, erradicación de posturas sumisas, suplicantes o pasivas, rechazo explícito a mantenerse dentro de roles secundarios, autorreconocimiento de su posición en el mundo, lucidez analítica ante otras figuras femeninas, pérdida de la falsa solemnidad ante el fenómeno de la maternidad, nostalgia ante determinados detalles del pasado inmediato, desgarramiento por la tierra perdida, registro periodístico de la realidad, refutación de los artificios vigentes ante el tratamiento de algunos temas, « [...] todo ello con un discurso conscientemente desmitificador de los códigos patriarcales y su paradigma de «lo eterno femenino» (:57).

Estudios recientes documentan la pervivencia de desigualdades de género en la sociedad cubana actual. Fundamentalmente se aborda el problema de que el acceso de la mujer a lo público se ha

producido bajo la fuerte presión de una sobrecarga de roles, pues la mujer siguió asumiendo el rol expresivo y empezó a compartir con el hombre el rol instrumental; las mujeres en lo público penetran en los puestos masculinos pero no sucede igualmente a la inversa; se desarrollan comportamientos femeninos que renuncian a la maternidad por considerarla un obstáculo para la realización personal y, en general, se accede acriticamente a un mundo, sin llegar a cuestionarse las simientes de la desigualdad: el poder masculino (Fleitas:79-80). En correspondencia con esto, las actuales generaciones de poetisas emprenden búsquedas expresivas que, de forma heterogénea, giran en torno a «la interpretación ética del mundo», o sustentan «la convicción no explícita de que la cubanía no se sostiene en la palma o en la tojosa, sino en una profundidad conceptual que reevalúe la realidad desde la óptica auténtica de la poesía» (Yáñez, 2000: 70).

A partir de lo expuesto, se concluye que en la conformación del concepto de lo femenino asociado a la cultura cubana intervienen componentes que ratifican la vigencia de patrones heredados de la cultura patriarcal, de larga hegemonía en la historia cultural no sólo en Cuba, sino también en el continente americano. Estos se encuentran actualmente en una tensa relación con otros componentes vinculados con el desarrollo de una conciencia de género en condiciones propicias para la participación social de la mujer.

De ahí que se produzcan expresiones de un cambio de signo en determinados tópicos tradicionalmente femeninos, como la madre y la maternidad, o la casa y el mundo doméstico; que aparezcan redefiniciones de la identidad femenina contentivas de visiones desprejuiciadas sobre los roles sexuales o de la procreación, o que exploren el cuerpo y el erotismo femeninos. Se verifica además una ocupación del espacio público, en concomitancia con la adopción de perspectivas intelectuales y reflexivas que ahondan en la eticidad para manifestar preocupaciones por los destinos sociales y humanos.

Para ofrecer una caracterización de la identidad de los sujetos líricos construidos en el discurso poético de Lina De Feria se tuvieron en cuenta obstáculos hermenéuticos a la hora de la interpretación y el análisis, como: el desdoblamiento de voces del sujeto lírico; imágenes creadas y re-creadas de las emociones y de las experiencias frente a la existencia real e individual, muy alejada de la social; la intertextualidad general a la que no puede sustraerse el texto, tanto en su

emisión como en su recepción; las tradiciones literarias, los códigos diversos que condicionan la creación-lectura.

La forma en que se explicita el sujeto lírico se relaciona directamente con la dicotomía identidad/otredad, pues al estar asociado el yo, o el él con un tú, con el otro o los otros, aparece y se desarrolla la voluntad de definirse, autorrepresentarse o establecer pautas, conceptos, descripciones sobre el otro o sus emociones por medio del discurso.

Capítulo II El sujeto lírico femenino en la obra poética de Lina De Feria

El presente capítulo aborda la configuración del sujeto lírico femenino en la obra poética de Lina De Feria. No se entiende por configuración del sujeto lírico femenino la presencia y el abordaje de un solo sujeto sino una multiplicidad de sujetos líricos femeninos que van a construirse de manera diferente en cada poema. La muestra seleccionada integra una totalidad de doscientos sesenta y dos poemas según el criterio de selección asumido en el trabajo.

Este análisis atiende a las características que definen a los sujetos como constructos genéricos en la especificidad textual, por lo que comprende dos aspectos interrelacionados. Por un lado, acude a los rasgos que definen a los sujetos sociales y por otro lado, a los que distinguen a los sujetos textuales.

Para caracterizar al sujeto lírico femenino se atiende a la voz femenina que se expresa en cada poema en su relación con las caracterizaciones aportadas acerca de lo femenino, incluyendo las clasificaciones de Elvira Gangutia y Susana Montero. Estos elementos se desenvuelven en el análisis a través de epígrafes y subepígrafes que permiten establecer su caracterización.

Los epígrafes y subepígrafes se han estructurado teniendo en cuenta, en primer lugar, los textos en que se configuran sujetos líricos apelando en primer término a su identidad femenina. Para ello se seleccionaron poemas donde el tema central se encontrara ligado a la definición o cuestionamiento identitario del sujeto, ya fuera este explícito o velado. Fue posible verificar la representación de la identidad femenina a partir de la presencia de dos clases de identidades: la de los tipos femeninos, que comprende algunos de los más reconocidos en la cultura moderna cubana; y la de los sujetos femeninos autónomos, grupo en el cual solo se incluyen dos.

El segundo grupo incluye sujetos líricos cuya identidad no está configurada directamente, sino que más bien se proyecta en atributos, en objetos externos o en otros sujetos. Se distribuyen entonces los análisis partiendo de la representación de la corporeidad, donde se incluye la erotización, la vejez física y el cuerpo desde la naturaleza. Luego se analiza el entorno físico a

través de la naturaleza, la ciudad y la casa. Finalmente, se aborda el entorno social a partir de la relación con la otredad femenina y masculina.

2.1 Representaciones de la identidad de los sujetos líricos femeninos: tipos femeninos y sujetos autónomos

2.1.1 Tipos femeninos: sujeto lírico intelectual femenino, sujeto lírico femenino-madre, sujeto lírico femenino-hija

2.1.1.1 El sujeto lírico intelectual femenino

La presencia del sujeto lírico intelectual femenino alcanza gran notoriedad en la configuración del sujeto lírico femenino de la obra poética analizada, ya que es un tipo femenino que se presenta en la multiplicidad de sujetos autónomos existentes y se proyecta en los poemas a través de sentencias, meditaciones, descubrimientos; demostrando un vasto conocimiento cultural que comprende las diferentes artes, con el predominio de la pintura, la literatura, el cine y la música. El desenvolvimiento del sujeto lírico femenino como intelectual evidencia la pasión del sujeto por la cultura, de la cual se destaca el proceso creativo del sujeto poeta.

Las temáticas abordadas desde la perspectiva del sujeto lírico intelectual femenino constituyen elementos configurativos de su identidad. Estas características se desenvuelven a partir de una serie de motivaciones fundamentales que producen determinadas actitudes en el sujeto lírico permitiendo su proyección intelectual. Las motivaciones más frecuentes son: las experiencias adquiridas, tanto las más aprehensivas para el sujeto como las de menor influencia; la admiración hacia las artes; el autorreconocimiento del sujeto como poeta, así, desde la evocación al proceso creativo, proyecta sus juicios a la vez que se contempla a sí mismo. Es importante manifestar que estas motivaciones no se verifican en el texto de manera aislada, sino imbricadas unas con otras.

A partir de las motivaciones referidas el sujeto lírico intelectual femenino discierne sobre disímiles temáticas, las cuales integran un gran tema central. Este tema se identifica con la

preocupación por la existencia humana del sujeto lírico intelectual femenino, el cual, con frecuencia, ofrece sus observaciones a partir de su intimidad. Así lo reconoce Arturo Arango en el prólogo «Lina y el universo» cuando dice: «La poesía de Lina de Feria ha seguido expresándose desde la intimidad, pero no exclusivamente sobre ella. Hay, digamos, una apropiación íntima del universo, un integrarse a los contextos, a las circunstancias de lo social [...]» (2009: 6). Aunque su perspectiva está dirigida a la autora, estos juicios se manifiestan en el texto a partir de la voz del sujeto lírico intelectual femenino. Para ello, este sujeto se manifiesta interesado en explicar misterios, convocar a la reflexión, proponer soluciones, contemplar estados de ánimo, paisajes, obras de arte; a la vez que impone un discurso de autoanálisis en el que no siempre posee una mirada optimista, ya que puede estar permeado de una dimensión angustiosa.

El tratamiento de las temáticas más frecuentes evidencian que el sujeto lírico intelectual femenino contempla la existencia desde una posición angustiosa: «tiene tantas brumas la existencia/ que a veces los páramos/ son alivio para la pupila quieta y honda. / Reflejos somos del polvoso camino/ por donde escapan los atormentados seres» («A destiempo»). Se constituye la existencia como una fuente de misterios para el sujeto lírico que intenta develarlos para vencer los que lo perjudican. Sin embargo, sus posiciones ante los acontecimientos de la vida no siempre comparten una actitud combativa explícita, sino que pueden provocar inhibiciones en el sujeto, hechos que se aprecian cuando este se acomoda en su soledad: «Quiero retornar a las mañanas verdes/ la pradera sin candil/ en las que el sol/ guardaba una magnífica estela/ de huellas de ardillas y pasos de aves. / Lenta estoy/ pero quisiera una sola ida hacia el crepúsculo. / Allí los verdugos caen/ y en solitario gesto me acomodo» («A destiempo»), o manifiesta que se protege: «los portaviones enmascaran el llanto de la multitud/ y yo me asomo a la calle de siempre/ a salvaguarda de mí misma.» (X; «El climático cielo»).

No obstante sus múltiples reacciones ante la vida, siempre subyace el interés del sujeto por ayudar a la especie humana en su transcurso, a partir sobre todo de la experiencia que ha acumulado el sujeto y que no duda en transmitir. Así lo manifiesta explícitamente cuando afirma: «No dono justicia sino el amor a todos» («Reino»); y de semejante forma construye su deber social con el género humano: «súbita llega la marea/ y destrozo las heráldicas de la noche/

porque impaciente maduro la nueva forma/ que dará brillo al transeúnte» (XXVIII; «Pequeños son los continentes»).

El sujeto, inquieto ante los acontecimientos de la vida, siente que es su deber ser previsor: «estaré siempre observando cuestiones como estas/ junto al abrojo del bien y la soledad del movimiento [...]» («Continuidad»). Para ello propone una nueva mirada asociada a su humildad, en cuanto a que se concibe un ser pequeño para observar los asuntos desde una perspectiva lejana que ofrece a la vez las posibilidades de esperanza: «Pequeños son los continentes/ cuando el mundo se mira/ desde el sinfín de los cielos. / errabunda medito en los estelares/ médula de los congéneres» (XXVIII; «Pequeños son los continentes»). Con esta mirada crea una abertura a la esperanza, en la medida en que los problemas al ser pequeños pueden solucionarse mejor.

El sujeto lírico intelectual femenino analiza en su discurso problemas que engloban al ser humano universal, y como parte de la preocupación por estas problemáticas adquiere en su proyección discursiva una dimensión protectora de la humanidad. Es frecuente que el sujeto lírico femenino parta de su propia experiencia para alcanzar la universalización desde la cual su carácter protector ensancha sus fronteras, y como estrategia para manifestar este carácter universal acude a las mudanzas de la persona desde la cual habla, variando así de una primera persona del singular a una primera persona del plural.

La protección a la humanidad se revela en el sujeto lírico femenino a partir de posiciones, sentimientos, actitudes, cualidades que son asumidas en los poemas, ya sea cuando se refiere a sí mismo o cuando alude a otras figuras. A través de las actitudes hacia los temas el sujeto lírico intelectual femenino se revela como un sujeto empático³⁴, solidario, humilde: valores que

³⁴ Empatía proviene del vocablo griego *εμπαθεια*, formado *εν*, 'en el interior de', y *πάθος*, 'sufrimiento, lo que se sufre', llamada también inteligencia interpersonal en la teoría de las inteligencias múltiples de Howard Gardner. Es la capacidad cognitiva de percibir en un contexto común lo que otro individuo puede sentir. También es un sentimiento de participación afectiva de una persona en la realidad que afecta a otra, y razonar acerca de otras personas de forma que no tienda a justificar sus propios. Por eso, infieren que la empatía es posible en un individuo capaz de razonar acerca de sí mismo, evaluar sus sentimientos deseos. Se resalta que es mayor entre personas del mismo sexo, raza o edad. Consúltese: Retuerto Pastor, Ángel: «Diferencias en empatía en función de las variables género y edad». En *Apuntes de Psicología*, 2004 Vol. 22 No 3, pp. 323 – 339. Colegio Oficial de Psicología de Andalucía Occidental y Universidad de Sevilla; y Stein, Edith (2004): *Sobre el problema de la empatía*. Trotta.

permiten una interacción con los otros más sincera, donde incluso es capaz de participar afectivamente de los sentimientos ajenos.

Esta dimensión no solo se desenvuelve alrededor de sujetos marginados: «Si alguien abofetea al pobre de los cerros/ recordaré la fuerza de mis puños/ y revisaré los minutos del tiempo en que medito/ hasta encontrar la turba asesina de la infancia/ en una familia pobre» (IV; «Voy a tener derecho»); sino que se expande hacia el género humano como una de las preocupaciones constantes del sujeto lírico femenino, concretándose en asuntos como el conflicto de Palestina (Espejismo V; «Me debato en la impaciencia») y las alusiones a figuras de diferentes épocas del mismo ámbito social y cultural del sujeto lírico: artistas, amigos, amigas, familiares.

En relación con las figuras marginales se evidencia la exaltación de las cualidades como una de las respuestas al rechazo: «busco la inabordable huella/ las quijotescas risas de los pobres/la azada con el fango del fondo/ removiendo la entraña de la tierra/ soledad de mapa mustio» («Trámite para la quietud»). En este ejemplo resalta la grandeza de las risas de los pobres, ya que para el sujeto lírico intelectual femenino esas risas son quijotescas. Así, el sujeto lírico reivindica a estos personajes mediante su risa, al mismo tiempo que revela su preferencia por buscar entre estas figuras un descanso que lo conduzca a la quietud. Los pobres se realzan como símbolos de alegría, de sinceridad y transparencia, capaces de conducir al sujeto lírico femenino a la quietud que anhela.

La preocupación por el ser humano alcanza una dimensión universal también cuando el sujeto lírico femenino devela características que distinguen a la humanidad. Por ejemplo habla de la intuición como algo perenne en los animales, en los seres humanos: «[...] no saben a dónde han marchado/ como nosotros solo llevan un poco de intuición/ una necesidad de hallar lo cierto...» («Casa que no existía»). Con respecto a la intuición manifiesta además: «¿a qué buscar explicaciones de lo que ya sabemos?/ intuir no es más fácil que saber y saber/ es mucho más difícil que aceptar/ noches de rieles viejos y de miedos de una/ completa desaparición de la delicadeza [...]» («La seguridad en la vida»).

El sujeto lírico femenino no solamente se refiere al otro como un ser humano que necesita ayuda, en ocasiones habla de un enemigo que no necesariamente tiene que ser otro humano, sino que

está individualizado desde tropos poéticos: «recordaré como se mata al enemigo/ para concebir una estrategia perfecta/ y poder evitar/ los asaltos a las zonas mustias del corazón» (IV; «Voy a tener derecho»).

Partiendo de las experiencias del sujeto hay asuntos que se destacan como la importancia de la trascendencia frente a la intrascendencia; el análisis de la situación social de la mujer; la caducidad del cuerpo; la incomunicación; la soledad; la depauperación de la espiritualidad; la ciudad como urbe enajenante; las satisfacciones en la vida, como el hijo, los amigos, la confianza en sí misma, etc., que se desenvuelven en momentos de felicidad a partir del goce espiritual y físico.

La preocupación del sujeto lírico por la trascendencia se manifiesta en numerosos casos: «Nos acosan las formas fugaces de la vida/ efímera cuestión que no se entiende» (9; «Nos acosan las formas»). En este ejemplo el sujeto lírico femenino, desde un yo plural se universaliza, siente que esas formas fugaces consumen cosas memorables como: « [...] una sonrisa vieja/ una lata presencia/ un abrazo infinito/ un alarde de sueño [...]». Mientras suceden estas consumaciones el sujeto lírico femenino se siente plena en la noche, de forma tal que burla las formas fugaces: «y yo me calzo para andar la noche/ segura de que nada me atomiza», y en tal sentido ella domina la fugacidad de la cosas porque ya conoce la trascendencia.

Este tema se revela también como parte de una enseñanza que quiere dejar a la humanidad, así aconseja mediante el recuento de un pasado que se establece como mensaje ético en el discurso. En el ejemplo siguiente relaciona la sexualidad a la trascendencia espiritual de otro: «ahora es un poco de agua/ en la línea de los cuerpos que amó/ y se olvida/ tan pronto la humedad se apaga» («Esparcirse en cada poro»). El sujeto lírico femenino ve en este caso a un otro promiscuo, que se había alimentado de muchos cuerpos que no lo saciaron, como alguien pasajero para esos mismos cuerpos. En este sentido, establece la relación otro-lluvia, ante la cual el sujeto lírico femenino quería ser de niña pozo, y la relación otro-poco de agua.

El hijo es también el destinatario de sus consejos sobre la trascendencia: «recuerda siempre hijo que/ la manera de crecer en aptitud de trascendencia/ es ser humilde en la voz de los hombres»

(«A Sebastián José»). En este caso relaciona explícitamente la humildad con la trascendencia, siendo la primera el vehículo para alcanzar la trascendencia.

Su reconocimiento como intelectual se aprecia en su discurso desde los cuestionamientos y meditaciones que realiza, pero también a partir de su vínculo con los espacios en los cuales se desenvuelve la intelectualidad: «En los sahumeros de la vida/ estoy subiendo por la escalinata/ de la universidad [...]» (7; «En los sahumeros de la vida»). En este poema el carácter intelectual del sujeto lírico se manifiesta por lo temático, ya que el sujeto discursa sobre el crecimiento espiritual a través del conocimiento, y además por la referencia al espacio académico.

La meditación del sujeto lírico femenino acerca de sí mismo pero en función de un sujeto femenino indefinido, responde a una interrelación en cuanto a mujer colectiva y mujer individual. Producto de esta relación la mujer colectiva hace peticiones a la individual: «... ella me solicita que gesticule por las dos [...]» («A pesar del silencio»). La vida de la otra es vista por el sujeto lírico femenino como una broma que cuelga un una horca de juguete; sin embargo menciona que le quedan soluciones en «ese paquete de cartas a medio cortar», que hace referencia a la vida en general. El sujeto lírico reconoce cuando juzga la posición de la mujer colectiva la situación de la mujer en general, y así su discurso se universaliza y transgrede cualquier canon que deba asumir la mujer individual. Alude como características de la mujer colectiva que es hija de los atisbos, que «todo engaño es alguna repetición de un acto viejo» (Ídem.), porque la posición de la mujer ha sido establecida desde esos atisbos, que la sumen en una estatura diminuta.

No pasa por alto el silencio al cual ha sido confinada la mujer, cuando menciona el sujeto lírico: « [...] y a nadie envidiamos la palabra/ aunque las toses cubran/ la garganta justa de nuestra voz». De igual modo, el sujeto lírico femenino propone una perspectiva desde la cual ellas manifiestan su individualidad y se integran así a la sociedad, a partir de que: « [...] para pronunciarlos nos bastan los dedos/ cuando quitamos el pelo de los ojos de un niño/ y el lenguaje agrio de una personalidad defectuosa» (Ídem.).

El primer elemento alude a la sensibilidad, al cuidado de los niños y al mismo tiempo a que le ayudan a observar mejor las cosas, y no solo a los niños, sino a todos los del sexo masculino. De

esta forma se ofrece como una ayuda para la vida del Otro masculino. La segunda característica, «el lenguaje agrio de una personalidad defectuosa», se concibe como una crítica a lo que ha resultado la adopción a la individualidad de un ideal femenino compuesto desde el discurso patriarcal. El resultado es una personalidad defectuosa que denuncia desde el momento en que se reconoce víctima de más fuerte, bajo cuya huella el sujeto lírico coletea sobre el polvo.

Una de las temáticas frecuentes como parte de la preocupación del sujeto lírico es la muerte que, «como lanzabalas del mundo/ cercena las pupilas hondas/ hacia la nada y el olvido» («Transeúnte»). Frente a esta visión la vida adquiere dimensiones de misterio ya que el sujeto, consciente de que existen hechos que deterioran al ser humano, se explicita orgulloso de su condición humana a pesar de sus sufrimientos: « [...] bebimos en el mar las copas para siempre/que desbordaron como cascadilla ingenua/ la memoria que hoy nos inhibe a un signo inmenso del amor/ y el misterio de estar vivo y ser exactamente humano» (Ídem.).

Por otra parte, en cuanto a la temática del paso vertiginoso del tiempo, que frecuenta el discurso del sujeto lírico intelectual femenino, no solo se constituye desde la angustia en cuanto a que se acerca a la muerte: «pero oigo/ oigo siempre las campanas del tiempo/ domeñando mi muerte/ que es solo hasta ahora un precio fijo/ un huir en lontananza/ cuando me devora el sol» (IV; «Entre los parabienes»); sino que reserva una experiencia de la cual se apropia el sujeto para proyectar sus intereses. Si por una parte el sujeto manifiesta que el tiempo es como un taladro, por otra parte, la aglomeración de años le permite meditar sobre la vida desde que reconoce que posee edad mayor: «el asfalto humedecido/ vigila la continencia de mis años. / uno entrega de menos a la vida/ mientras más pasa el tiempo/ y no por egoísmo/ el taladro ahueca nuestra piel» («Postal sin academias»).

Se preocupa el sujeto por la falta de espíritu y deseos en los hombres en general, cuando se conforman con los textos insolubles del camino andado, pero ante esto él manifiesta: «a mí no me parece posible la salida/ el exergo/ o la pobre explicación de que fuimos/ por eso/ es que transgredo la máscara» (Ídem.). El sujeto se contempla orgulloso de su identidad a pesar de poseer pocas cosas: una nieve, su cálculo, un perro que le pide el pan de la despensa, la sangre con arritmia. Su inconformidad se explicita cuando dice: «por eso en la ventana/ hay huellas que restauro» (Ídem.). Sin embargo, y como parte de este sujeto intelectual que quiere ofrecer

soluciones generalmente, no siempre los deseos son beneficiosos. El sujeto reflexiona en todo momento y a la vez que hace un llamado de alerta a que el hombre tenga deseos, aspiraciones, inconformidades para que se supere como humano, conoce que «el deseo es una rosa contra sí misma» («los cernícalos vienen»).

Relacionada con esta preocupación el sujeto establece las imposibilidades de la vida como una de las causas que han provocado ese desinterés del ser humano y vislumbra sus afectaciones desde una dimensión corporal que tiene connotaciones espirituales: «A veces queda el cuerpo como cortado en dos: de un lado los afanes/ y del otro lado todo lo que fue imposible» (I; «A veces queda el cuerpo»). Ante esta partición declara utilizando la primera persona del plural: «somos el continuo deglutir de la castaña/ la nuececilla que se hunde en el mar» (Ídem.).

Es frecuente que el sujeto se siente decepcionado porque no comprende la vida: «yo ya no entiendo/ qué es lo que pasa con la vida/ si estamos bien siniestros/ como gargantas trabadas diciéndonos: allá viene este con su historia a molestarnos» (XI «en los desvanes de la idiotez»). Ante estas preocupaciones cree encontrar solución en las miradas hondas, las cuales le dan todo, como un poema de Benedetti.

Otra de las temáticas abordadas se identifica con las huellas que deja el paso del tiempo, es decir, los recuerdos, las memorias que gravitan en el sujeto lírico intelectual femenino y que posibilitan que se manifieste con sabiduría a partir de la experiencia adquirida. Los recuerdos constituyen para el sujeto lírico intelectual femenino su propia vida: «memoria y más memoria. / esa es mi vida y mi silencio» («A Pepe Hernández el loco»).

Las alusiones a personalidades históricas reales como: Charles de Gaulle, o mitológicas manifiestan el amplio dominio de la cultura del sujeto lírico, a la vez que se enfrenta a las historias que han sido cononizadas por la visión patriarcal, sobre todo en lo que respecta a los mitos de Agar, Dánae, Penélope y Eva. Este último ejemplo no se evidencia de manera explícita como parte del discurso del sujeto lírico, sino que este asume posiciones reveladoras con respecto al mito bíblico de la creación, en específico la manzana: «con sus ojos tan negros/ oh tan negros/ como si mi frente mordiera la misma/ manzana de la historia/ y el paraíso de Milton encumbrara mi cuello/ mientras mi vientre padece con la línea del mar» («Frente e ese cuerpo»).

Este último ejemplo en el cual el sujeto lírico femenino codicia el cuerpo de otro, lo configura como un sujeto que defendiendo sus deseos, reivindica la postura de Eva cuando comió de la manzana. En este caso agudiza la acción al manifestar que su frente, símbolo de orgullo, de firmeza, sería la que mordiera la manzana de la historia.

Como parte de otra de las motivaciones del sujeto lírico intelectual femenino, la admiración por las artes manifiesta no solo dominio cultural, sino que disfruta de ellas al concebirlas como fuente de inspiración, de modo que utiliza estas referencias a las artes para apoyar descripciones: «estoy segura que sabrían oírme si digo que eres/ un personaje de Antonioni de Buñuel/ que serías un absoluto para Dostoyevski/ y que tus manos son para Chagall/ estás cercana a ellos de alguna manera [...]» («Casa que no existía»); para revelarse a sí misma, con aspectos que la identifican, como la trascendencia: « [...]y llega el niño de Reynolds/ azul siempre alto siempre/ a elevar las palomas y las garzas/ porque/ no hay otra manera que la trascendencia»; o transformarse, como cuando se quiere convertir en parte de la pintura: « [...]la paletada de Van Gogh me alela [...]» (7; «En los sahumeros de la vida»), « [...] y yo que ensimismada/ me quisiera volver/ el aceite del fondo» («Ídem»), « [...] soy una especie de paletada de aceite/ ennegrecido» («Ante el pozo de agua»).

La pintura resalta entre las artes predilectas del sujeto lírico intelectual femenino, quien no solo alude a obras específicas o indeterminadas, sino a pintores como Joshua Reynolds, Rembrandt así como al acto creativo; también se destacan las alusiones a escritores de la literatura universal y nacional en específico como: Dante, Roseau, Pablo Neruda, Benedetti, Wichi Noguera, César López, Cintio Vitier, y sobre todo a escritoras como: George Sand, Marguerite Durás (también directora de cine), Emily Dickinson; con respecto al cine las referencias son variadas, como: Henri-Georges Clouzot, Federico Fellini; en cuanto a la música alude a compositores internacionales y nacionales como: Frédéric Chopin, Claude-Achille Debussy, la jazzista Maggie Prior, Schubert, Pablo Milanés.

En cuanto a la tercera motivación cuando el sujeto lírico femenino escribe se apodera de su propia palabra para conocerse, sabe que en su escritura se halla ella misma: « [...] mira mi letra/ ahora ya no hay endemoniados prados/ buscando sus leones/ sino el ausente mar/ sino el ausente cuerpo buscándome en mi cuerpo» («La seguridad en la vida»). Para el sujeto lírico la

experiencia en la vida le ha permitido escribir sus poemas: «porque ya sé que esas cosas suceden/ sin que se pongan palabras por delante/ (comercio de las letras y del hábito innoble). / sucede o no sucede/ y si sucede es el poema que surge/ en los ojos claros serenos de *dulzura que alaba*» (II; «a esta altura»).

Se convierte el poema en un terreno desde el cual el sujeto lírico intelectual femenino se autorreconoce, incluso proyecta al poema no ya como terreno sino como destinatario, y a través del diálogo con él se desnuda. Este caso se presenta en «este poema es la exaltación» en el cual el sujeto revela al poema como el sitio a donde van a parar las afectaciones que acontecimientos de la vida han provocan en el escritor sujeto, de forma que reconoce que la creación poética se logra gracias a que este sujeto poeta se siente consumido: «consumo para mí los estallidos que nacen para él/ y me debato en una plenitud que no llega/ pero que sería la posibilidad/ de estar entre sus manos» (Ídem.). En este poema el sujeto lírico femenino poeta asume su identificación explícitamente y desde ella declara lo que constituye el poema: «y pondré túmulos al por mayor/ entre los nombres que te he dado: / sanidad de mi queja/ estupor de mi sueño/ quebradura de la soledad/ astucia de mi deseo» (Ídem.), al mismo tiempo evidencia un deseo que adquiere una identificación propiamente femenina que se corresponde con la cocina: «te quiero mucho/ y hoy haría un casamiento bíblico contigo/ con olores a jarras de leche» (Ídem.).

A partir de los elementos mencionados se puede resumir que el sujeto lírico femenino intelectual se caracteriza por sus reflexiones constantes sobre la existencia humana, tema central que se desenvuelve en numerosos aspectos a partir de motivaciones que, imbricadas, lo inducen a cuestionar lo que le rodea y querer desentrañar todos los misterios. Entre las motivaciones más frecuentes se vislumbran: las experiencias adquiridas; la admiración hacia las artes; el autorreconocimiento del sujeto como poeta, como vía para la autorreflexión.

A partir de sus preocupaciones y de las formas que encuentra para resolverlas, este sujeto devela angustia por la existencia humana, la cual intenta solucionar a partir de una actitud combativa explícita, aunque no siempre logra el éxito, y como resultado se siente inhibido. Sin embargo, este sujeto lírico presenta con mayor frecuencia un fuerte interés por auxiliar a la humanidad, característica con la cual disminuye la presencia de sus temores y sus sentimientos de desprotección.

Partiendo de sus experiencias reflexiona sobre la trascendencia, el análisis de la situación social de la mujer, la caducidad del cuerpo, la incomunicación, la soledad, la depauperación de la espiritualidad, la ciudad como urbe enajenante y las satisfacciones en la vida. Dada la naturaleza ética de los temas tratados, se deduce que este sujeto intelectual enmarca sus reflexiones en un enfoque intimista aunque trate temas colectivos, lo que se corresponde con la historia biográfica que comparte con un gran grupo de escritores cubanos pertenecientes a su clase social y generación.

Las actitudes del sujeto lírico manifestadas en el tratamiento de estos temas revelan que posee excelentes valores éticos, como la capacidad empática y la humildad, cualidades que facilitan la dimensión protectora. Este sujeto se caracteriza también a partir del estrecho vínculo con las artes, siendo estas un vehículo para su autorreconocimiento, especialmente la literatura desde la cual se contempla cuando escribe y medita sobre su propia creación, lo cual involucra el rol que concierne a la actitud hacia el sujeto de las acciones creadoras.

2.1.1.2 El sujeto lírico madre

La presencia del sujeto lírico femenino madre se construye como otro tipo femenino relevante por su recurrencia en la obra poética seleccionada. Este sujeto lírico madre no se diferencia de la tradición histórica en la cual la figura de la madre está asociada al sentimiento de profundo amor por su hijo que se desenvuelve en subtemas como la protección, el sacrificio materno. En este caso el amor hacia el hijo es profundo según lo señala explícitamente el sujeto lírico femenino madre cuando expresa: « [...] y le daría/ ese suave olvido de los rencores/ con que se puede sentir lo amable/ lo profundamente carne viva/ que es este amor inexplicable» («A mi hijo»). A partir de esta frase se infiere que la madre se revela como un sujeto apasionado por su hijo al extremo de sacrificarse de ser necesario. Al mismo tiempo, en este ejemplo se manifiesta como un sujeto preocupado por el futuro de su hijo, al cual le quiere transmitir experiencias suyas.

El sacrificio prepondera como rasgo materno en la proyección de este sujeto lírico madre, constituyendo el tema central en poemas como: «A mi hijo», en el cual ella se siente capaz de

introducirse dentro de una ballena si con esa acción protege a su hijo: « [...] si tuviese que introducirme/ en la boca distante/ de la bestia apocalíptica/ para salvar a Sebastián encubierto/ de los golpes de la vida/ haría nudos de mis huesos/ castigaría mis cabellos/ en los dientes múltiples de los tiburones [...]» (Ídem). Este ejemplo ilustra además la anulación de la vida del sujeto madre al manifestar que ella misma haría nudos de sus huesos y que sus cabellos estarían entre los dientes de los tiburones. En tal sentido, se expone un extremo del sacrificio, que es la muerte de quien se sacrifica para salvar a otro.

La ternura que se revela en estos versos, sobre todo a partir del adjetivo «suave», se manifiesta con asiduidad en otros poemas, donde el consejo está de manera más explícita: «recuerda siempre hijo que/ la manera de crecer en aptitud de trascendencia/ es ser humilde en la voz de los hombres» («A Sebastián José»). En estos versos se contiene una cosmovisión explícita del sujeto lírico femenino madre, para el que la trascendencia conlleva necesariamente la humildad. Como apoyo a esta humildad utiliza el modo imperativo para orientarle finalmente una forma de vida: «recoge del piso el objeto que cae», a la vez que devela las aspiraciones que tiene en su hijo, en tanto sea conocedor del mundo y lo comparta con ella mediante sus ojos: «y luego/ solo traes a mi temblor de madre/ la fiesta de tus ojos/ amplios del universo» (Ídem.).

Estos últimos versos evidencian una característica que el sujeto lírico madre reconoce en todas las madres: el «temblor de madre» y en este sentido reconoce además la preocupación y protección que conlleva la maternidad. (Ibídem.).

El sujeto lírico madre se manifiesta también a partir de comparaciones con los sujetos Jonás, quien forma parte del discurso bíblico y Gepeto, personaje de la literatura infantil; así como con Dios en relación con su creación la Tierra, y compara esta relación con ella y su hijo, estableciendo una identificación entre el Dios cristiano y ella, como parte de las relaciones Dios-creador de la Tierra, ella-creadora de su hijo. Estas relaciones de Dios y la tierra adquieren más relevancia cuando el sujeto lírico madre manifiesta que la tierra fue el mayor don de Dios, como lo es su hijo con respecto a ella: «es Dios/ buscando el parentesco con la tierra/ que fue su mayor don/ la gracia misma/ íntima en los mejores momentos/ de su placer» (Ídem). En este ejemplo el sujeto lírico enmarca la *parte femenina* del Dios padre en cuanto a su participación en la gestación del mundo.

La voz del hijo es un elemento importante para el sujeto lírico femenino, él siempre está cerca de ella. Si no lo oye, entonces ella busca la forma de sentirlo cerca en la realidad que la rodea: «no ha llegado tu voz/ por el hilo invisible de la noche/ pero el ajetrear me lleva/ a sentirte más cerca» (16; «En la laderas de las montañas»). Sin embargo, lo que le ofrece el entorno empequeñece para el sujeto lírico quien dice le dice al hijo: «pero nada me devuelve todo/ lo que eres para mí: visión de mi futuro/ mares abriéndose en mil partes/ abrazos de los soles altos/ y nubes alegrándose de cuanto nos acontece» (Ídem).

Para el sujeto lírico madre el hijo es fruto de lo placentero, pero no tiene que ver con sus experiencias sexuales gratas en la procreación, sino responde a un plano espiritual, en el cual la maternidad es la expresión de los mejores momentos del poder del creador. En este sentido la maternidad es creación, y el hijo es el «mayor don», «la gracia misma» («A Sebastián José»). Por eso el sujeto lírico madre reconoce al hijo asumiendo la felicidad: «hijo de mi alegría/ ya Platero no es burro de tu risa» (16; «En la laderas de las montañas»).

Para el sujeto lírico madre, el hijo nunca aparece asociado a la pérdida de la libertad o la imagen de su degradación estética sino se asocia a un signo de fortalecimiento. El sujeto lírico madre no solo le ofrece protección al hijo, sino que se siente protegido por él. El hijo está capacitado, por el vínculo afectivo, para sustraerla del silencio. El sujeto lírico madre lo llama «lanza de mi cuerpo» «escudo breve», y de esta forma explicita que él la protege. (Ídem.)

Así se puede apreciar que el sujeto lírico madre adquiere las connotaciones afectivas que tradicionalmente se han asociado con la maternidad. El hijo es un orgullo para este tipo femenino y la forma en que se proyecta la madre, generalmente, se desenvuelve mediante la conversación con su hijo, forma a través de la cual no solo le explicita su amor sino que le ofrece consejos para que su hijo crezca con valores profundos. No solo se presenta como una madre protectora sino que explicita que su hijo es a veces quien la protege. Su amor está circundado a veces por la distancia, desde la cual este sujeto madre siente la cercanía de su hijo Sebastián. De acuerdo con datos biográficos aportados por la autora, el nombre del hijo que es objeto o destinatario del sujeto lírico es tomado de su biografía personal por medio de una transferencia metonímica.

2.1.1.3 El sujeto lírico hija

El sujeto lírico hija es un tipo femenino que apenas asoma en la obra poética analizada si se compara con la frecuencia en que aparecen otros tipos. En estas limitadas apariciones se configura a partir de su relación con la madre principalmente, ya que la relación hija-padre se esboza en pocos poemas. Entre estos poemas que presentan la relación con el padre, hay uno en que el sujeto lírico femenino se encuentra situado contextualmente como parte del conflicto de Palestina, y al presentarse como hija se dirige a un padre que representa al pueblo palestino.

Constituye una de las partes de la relación madre-hija, circundada por la ausencia materna. La ausencia se verifica primeramente, a partir de la voz del sujeto lírico hija, ya que este no se dirige al destinatario madre, sino se refiere a ella a través de sus reflexiones sobre reminiscencias maternas, lo cual se concreta además en el empleo del pretérito como tiempo verbal desde el cual la hija se expresa. Estos recuerdos que se producen como ensoñaciones son entonces los que posibilitan caracterizar al sujeto lírico hija.

La hija se manifiesta como un sujeto que ha transgredido las disposiciones maternas y por ello se presenta como el protagonista de su propia historia, un sujeto que ha asumido las consecuencias de sus actos. En tal sentido, encontrarse con la madre que es a quien se ha transgredido constituye un deseo del sujeto lírico hija, sin embargo, las posibilidades de reencuentro quedan abolidas siempre por los obstáculos. La hija recrea la situación del ambiente como si fuese un sueño. En todas estas situaciones se contempla que sus meditaciones sobre la madre pertenecen a la imaginación, y en todas estas oportunidades reinan los desencuentros. No pueden hallarse ni en la imaginación de la hija, porque hasta los edificios de la ciudad las separa: «es cierto que la vi/ pero el alto edificio quiere que todo sea/ sombra e imposibilidad». Sus acercamientos, aún sin encontrarse, manifiestan que el sujeto lírico hija tiene independencia casi absoluta con su madre, ya que ella misma explicita que se halla en su mundo: «Yo habilito mi cosmos/ cuando entre los grandes nubarrones/ de una tarde/ como deben ser las tardes newyorkinas/ mi madre me buscó/ y no nos hallamos más que en la memoria» («Desencuentro»).

Aunque la hija quiere reencontrarse con ella, aún mantiene distancia con los criterios de su madre: «si mi madre sobrevuela su círculo/ y llega hasta mí/ me hará darle el recuerdo/ los

muebles que hice arder. / me hará decir una tonada estúpida[...]», pero que reconoce, por acatamiento o comprensión verdadera, que su madre tenía razón: « [...] echará en cara que amasó poco tiempo mi vida/y sentiré tan verdadero lo que dice/ que tendré que inmolar en su honor/ el defecto de mi ternura/ tan escondido en la sobrevivencia/ en la ráfaga del tiempo/ que parece imposible de salir a flote» (II; «si mi madre sobrevuela»). En estos fragmentos seleccionados se evidencia una relación ambigua con la madre, en un rol que pudiera corresponderse con la actitud hacia su *partenaire* potencial o hacia su biografía, pues el sujeto lírico hija evidencia a la vez su respeto y su desacuerdo con la madre, la inculpa por «el defecto de su ternura» (Ídem.).

La ausencia materna como consecuencia de la muerte se construye como un duro golpe para el sujeto lírico hija, quien ingenuo de la no eternidad de su madre no contempló las posibilidades de que muriera: «y yo era ajena a la noción de su muerte/ porque siendo una cancelación de mí misma/ me apropiaba de la eternidad de su rostro/ pensando que nada perturbaría su existencia [...]» (VI; «Mientras existan los gorriones»). Se manifiesta de manera nostálgica por la ternura y esperanza materna: «nunca he vuelto a sentir/ el más hondo ojo de los gorriones/ y otros deseos de aunar/ la ternura con el gesto suave/ de alguien que acomode mi pelo/ o sacude de mi hombro la hormiga codiciosa» (Ídem.).

El sujeto lírico hija extraña a su madre, y a pesar de sus desacuerdos reconoce su añoranza, específicamente cuando se refiere a la nostalgia que le provoca su recuerdo después de su muerte. La llegada de la madre sería para el sujeto lírico hija muy positivo: «si mi madre llegara hasta mí—la racha buena el bien de pronto— [...] (Ídem.), porque la quiere: «la mano de mi madre es toda una fortuna/ su huesito central/ tiene una vertiente en ciernes/ hacia los cielos adheridos» (Ante la pérdida del safari a la jungla»).

El sujeto lírico hija se configura a partir de su propia reacción ante la ausencia materna como un sujeto pasivo, que no pudo avizorar la tragedia y se siente triste por ello, pero no de manera condenatoria de sí mismo, sino que se presenta como víctima de la muerte de la madre, porque «sería mayor de edad para siempre [...]» (VI; «Mientras existan los gorriones»).

En cuanto al sujeto lírico hija con respecto al padre que representa el pueblo palestino, se aprecia que este sujeto siente añoranza por el padre e intenta explicarse su muerte. El tono angustioso se nota en la voz del sujeto lírico hija que lo llama: «niño de la Palestina». Se revela como un sujeto que quiere ver al padre pero está imposibilitado por la situación en la que están. Esta relación está también marcada por la distancia, aunque ella no determina la total ausencia del padre: «La caterva de cadáveres/ nos aguzó el sentido de la orientación/ nos dividimos para no encontrarnos/ ni en un diario. / Físicamente transgredimos/ la imagen más perfecta» (Espejismo V; «Me debato en la impaciencia»).

En el caso de los poemas que atienden a la relación con el padre del sujeto lírico hija, se evidencia un estrecho vínculo marcado por la comprensión. La presencia del padre se traduce en una reminiscencia a momentos compartidos con él, en los cuales este explicita que quiere que su hija sea libre, que no se dedique a las labores que han sido destinadas para la mujer: «tú no entrarás en la cocina/ y sin embargo nadie entendió/ el perdido reino del padre que era hermoso [...]» («cuando mi cuerpo»). El sujeto lírico hija responde a este recuerdo no solo con añoranza, sino a partir de una posición pasiva en la que espera su regreso desde ese lugar que el padre no quería para ella: «sentada en la cocina espero tu canción/ que me diga también: / tú no entrarás en la cocina/ ni de día ni de noche» (Ídem). La nostalgia por la muerte paterna también se manifiesta en este sujeto lírico: «cubriéndose de orquídeas paridoras/ pasa el muerto en su caja/ y por encima de extrañas coincidencias/ al querer revivirá mi padre silvestre/ no veo que nadie me detenga/ amoroso y sensible/ en esta fuga a la esquina asustadiza/ donde recuerdo y realidad me urden» («evocación no. 1 »)

A partir de los elementos señalados, se sintetiza que el tipo femenino sujeto lírico hija se presenta desde la relación con la madre ausente, como un sujeto transgresor de las disposiciones maternas, tanto en un tiempo pasado como en el presente. Por esa razón nunca puede encontrarse con la madre y sus posibles encuentros están determinados por el recuerdo o por una supuesta visita materna, que generalmente no se consolida. Ante esos infortunios el sujeto hija no se lamenta explícitamente, ella solo describe los desencuentros, aunque se evidencia su aflicción. No obstante la nostalgia que manifiesta sentir el sujeto lírico hija por la muerte de su madre, en

la mayoría de los poemas donde se presenta este tipo, las relaciones expuestas manifiestan incomunicación, aunque el respeto hacia la madre es constante.

El sujeto lírico hija ante el padre se caracteriza por la añoranza hacia sus recuerdos, especialmente por aquellos que se corresponden con las aspiraciones de libertad que el padre quería para la hija. Al igual que la madre, él está ausente, pero permanece en la memoria de su hija a través de una relación sin oposiciones. Aunque el sujeto lírico hija se refiere más a la madre que al padre, la relación con este último moviliza la paz, en oposición al vínculo con la madre.

2.1.2 Sujetos autónomos: María Granados y Lina

María Granados

En el espacio textual el sujeto lírico femenino asume diferentes identidades que se caracterizan por su autonomía respecto a otros sujetos líricos femeninos que manifiestan cierta uniformidad identitaria, destacándose estos últimos por la relación con la biografía de la autora. Estos sujetos autónomos hacen referencia a individuos reales o ficticios y se recrean desde su propio discurso en el universo ficcional del poema.

En el poema «de María Granados a José Martí» el sujeto lírico femenino representa un sujeto autónomo en tanto se identifica con María Granados o «La Niña de Guatemala» y el interlocutor es José Martí, como ya lo anuncia el título. Ella es un sujeto que se rebela en contra de la condición subyugada a la que la ha llevado el discurso patriarcal martiano, que junto a la historia la han subordinado como mujer, y a través de su discurso exige una comprensión correcta de su vida, específicamente de las causas por las cuales se suicidó. La posición martiana ante su muerte es fuertemente criticada por este sujeto lírico femenino, que expresa su exigencia y con ella su independencia en el verso siguiente: « [...] atiéndeme José Martí/ para que evites de una vez ese poema [...] » (Ídem.).

Lo que puede entenderse como su primer yugo, la muerte, se manifiesta desde su voz como una firme decisión que fue tomada por cuestiones ajenas a las expresadas por José Martí, quien ve el suicidio como una muestra de un amor desesperado. Entonces la muerte es una salida que ella contempla como libertad, pero no debido al rechazo martiano, sino por ser «[...] una brasa oculta/ ardiente como la hoguera de tu soledad» [de Martí] / «brasa cayendo brasa hasta el último instante [...]» hasta que condensó toda el agua del río (Ídem.).

El sujeto lírico femenino se apodera de la palabra y desde ella desmiente la versión de la historia que José Martí escribió hasta dejarla recitable «para el patio de los famosos actos cívicos». Es un sujeto que al negar la supremacía del Otro se enfrenta al pensamiento romántico en Cuba, al patriarcado y a la historia en general. Al respecto, Arturo Arango señala en este poema la manera desprejuiciada como se dialoga con la historia (2007: 204), a semejanza de lo que sucede en la poesía de autores del llamado postcoloquialismo en la década de los ochenta, como Osvaldo Sánchez («Yo asalté Moncada»); entre otros.

Desde esta postura María Granados reivindica al ser femenino como un ser independiente, necesitado de la verdad, de la justicia, dotado de libertad en su proyección social. Pero donde en mayor grado ocurre la liberación es en cuanto a su condición de mujer, la cual había quedado supeditada al discurso androcéntrico, machista, que devaluaba la independencia femenina subordinando sus aspiraciones a la ideología patriarcal. Este poema constituye una reafirmación del sujeto lírico femenino como ser humano, pero sobre todo como mujer. Es un ejemplo puntual en la multiplicidad de sujetos líricos creados en la obra poética.

Lina

Uno de los sujetos líricos femeninos que se configuran en esta obra poética se nombra a sí mismo «Lina», lo que hace evidente el vínculo entre este sujeto y el autor real de la obra, Lina De Feria. Uno de estos poemas se titula «A Ester Fuste» en el cual el sujeto lírico femenino realza una figura femenina por lo que ha significado su presencia para él. En este caso el sujeto lírico femenino se identifica como Lina, sin embargo, se aprecia que su interés principal no es individualizarse, sino que su voz se contagia con la voz del personaje del cual se habla, además de emplear el término «una» para universalizarse, ya que una Lina se refiere a todas las que son

ella o se asemejan: «he de estar a la altura de su brazo tan noble/ que albergó entre sus nudos/ a una Lina algo sola pero alegre del sueño».

En este poema el sujeto lírico se configura como un sujeto que se siente agradecido por el ejemplo y la compañía que le brindó Ester no solo al sujeto lírico sino a toda su familia: «usted no sabe cuánto nuestra vida es su vida» (Ídem.). El sujeto lírico femenino no solo le agradece con su discurso sino con sus acciones: « [...] adormezco una sombra/ para su pie cansado/ adormezco los ruidos del espacio impaciente/ hasta que usted se duerma/ para abrirnos de nuevo/ en lo que la vida niega» (Ídem.). En este poema el sujeto lírico femenino se configura desde la soledad, pero a la vez alegre de sus ilusiones, de su sueño.

Oro de los poemas que presentan el sujeto lírico femenino Lina se titula: «Foto». En este caso el reconocimiento del sujeto lírico femenino se produce cuando este recuerda lo que le pedía Richard: «"Lina no te vayas"». En este ejemplo el sujeto Lina exalta una figura masculina. En cuanto a ella misma, menciona que tal vez él la comience a olvidar cuando él tenga su familia. El mayor deseo del sujeto Lina se manifiesta cuando ella expresa: «Quiero darle la punta de una ola/ el inalcanzable cielo y todo lo bueno de la tierra» (Ídem.). Así se destaca la importancia que posee la ola para el sujeto Lina, especialmente la punta de una ola y el cielo, al preferirlos junto con las cosas buenas.

En el poema XI «en los desvanes de la idiotez» el sujeto lírico Lina, desde la expresión de sus preocupaciones, manifiesta que no comprende la vida y adquiere una dimensión universal a partir de un cambio de persona gramatical del sujeto para apropiarse de las inquietudes de las personas. De esta forma se configura como un sujeto humilde, que representa a una persona común enfrentada a los acontecimientos externos, los cuales provocan en ella diferentes reacciones, que transitan desde la plenitud hasta la frustración. Es un sujeto que cree conocerse, sin embargo, se manifiesta con tal desaliento que tiene duda si alcanzará la plenitud, la cual cree sentir a través de una pupila honda: «pero tal vez el cúmulo de una pupila honda me dé todo/ como un poema de Benedetti por ejemplo/ pero dicho por aquella amiga bordadora/ que me lo repetía desde el día a la noche [...] ». En tal sentido, se manifiesta como un sujeto necesitado de una compañía sincera.

Enaltece a la amiga bordadora que la llenaba de plenitud cuando se manifestaba completamente fiel a ella: «Lina/ no es para contar contigo/ es solo para que sepas que siempre puedes/ contar conmigo [...] ». Ante la ausencia de esa amiga Lina se revela desde la incomodidad por no tenerla cerca y finalmente manifiesta, como resultado de su pesimismo y de la necesidad de compañía y de llegar a sentirse íntegra, « [...] que la vida/ no siempre tiene rejones en el agua gris». El sujeto lírico femenino Lina tiende a desnudarse porque manifiesta que necesita a otro, que en soledad no se siente íntegra.

La identificación del nombre del sujeto lírico femenino con el nombre del autor real es un aspecto que evidencia la actitud del primero con la biografía personal de la autora. En tal sentido se asiste a un develamiento mayor del sujeto lírico y es inevitable suponer el vínculo estrecho que debe poseer con la autora real de los poemas, ya que al nombrarse se revela un interés por parte de este de erigir sobre su misma imagen un sujeto lírico ficcional. Por una parte, es preciso reconocer que esta identificación solo sucede, dentro del *corpus* seleccionado, en estos poemas; sin embargo, no por ello se asume que el sujeto lírico se siente identificado con la autora plena y cómodamente (se reconoce que el vínculo no puede ser pleno porque se trata de un sujeto ficcional). Este criterio se refuerza con el hecho de que el sujeto lírico coloca su nombre en la voz de los otros personajes y de este modo se distancia de su identidad.

En cuanto a los personajes aludidos por el sujeto Lina es preciso enfatizar la identificación con nombres de personas reales con quienes la autora se relacionó: Ester Fuste, Richard y Aitana Alberti (en este caso el nombre se incluye en la dedicatoria), elementos que destacan la introducción de la biografía personal de la autora en la elaboración del texto. A partir de estos elementos se sintetiza que el sujeto lírico Lina posee vínculos explícitos (identificación del nombre) con la autora real del poema, ante la que manifiesta una actitud distanciada pero con un tono anecdótico fuerte. Su caracterización como sujeto recurre a sentimientos y reacciones psicológicamente esperables, lógicas hasta cierto punto en cualquier individuo, por lo que se refuerza su dimensión humana común.

2.2 *El cuerpo femenino como expresión del sujeto lírico*

2.2.1 La erotización

La presencia de la erotización es un rasgo que caracteriza al sujeto lírico femenino. Puede estar proyectada tanto hacia una figura masculina como femenina, es decir, el sujeto lírico femenino se presenta a partir de su sexualidad con fuertes matices eróticos como un sujeto bisexual, con una preferencia explícita por un amor lésbico.

En cuanto al erotismo heterosexual, menos desarrollado, el sujeto lírico se presenta, aunque coquetamente, como un sujeto joven que necesita de protección. Por eso sus referencias eróticas no alcanzan grandes dimensiones, están subordinadas a la inexperiencia y timidez. Sin embargo, no desaparecen por completo la sensualidad y la frescura de la juventud. El sujeto lírico femenino recurre a los dedos para ofrecer estas connotaciones, como en el poema «humedece tus dedos entíbiame un poco», en el cual le confiere eroticidad a los dedos al pedir a un sujeto masculino³⁵ que los humedezca y que la entibie. Así, estos dedos húmedos se asocian a provocaciones que atañen a las relaciones sexuales.

Pero donde alcanza sus mayores dimensiones el erotismo, como se ha dicho, es en el poemario *Absolución del amor*, donde a través de las dos secciones que lo estructuran — «Poemas del ayer» y «Poemas del presente»—, se rememora un amor que ha transgredido las barreras del tiempo para instalarse en el recuerdo del sujeto lírico femenino. La evocación se proyecta especialmente hacia los momentos íntimos en que el sujeto lírico compartió con su amante Diana; sin embargo no se aluden de manera directa sino a través de un refinado tratamiento donde se privilegia una dimensión espiritual con respecto a su amor lésbico. Así, a partir de sus memorias de la pubertad, el sujeto lírico femenino se reafirma como ser humano pasional, especialmente como mujer cuando proyecta sus recuerdos homoeróticos con plena libertad y sin asistir siquiera a menciones de prejuicios sociales. Se entiende que este sujeto lírico femenino tiene no solo una conciencia autodefinida al proyectarse según su individualidad, sino que no hay

³⁵ El poema revela de diferentes formas la condición sexual masculina de este sujeto otro, ya sea por la dedicatoria, por la presencia de morfemas de género masculino, o por su identificación con nombres propios masculinos.

cabida para crear un contexto que enjuicie sus palabras, ya que el entorno que circunda a ambas participa de las dimensiones eróticas.

El sujeto lírico femenino se devela a través de imágenes que le son preferidas y así las prolonga, creando un ambiente cómodo para su desenvolvimiento amoroso. Estas imágenes contienen recurrencias como la presencia de elementos lumínicos, las connotaciones de elevación que se amplifican hacia el «dibujo estelar», la alusión a la música de una forma u otra, menciones a la pintura como obra y al momento creativo, la calidad líquida del cuerpo, menciones de partes del cuerpo y desnudos, trascendencia en tanto compañía y resultado de las experiencias eróticas. A partir de estos elementos se fortalece el marcado erotismo que caracteriza la relación del sujeto lírico femenino con su amor lésbico.

En cuanto a la presencia de elementos luminosos el sujeto lírico femenino prefiere las alusiones al oro, que junto a la presencia de la música y a la pintura, construye un ambiente de encantamiento sensual, en medio del cual el sujeto lírico se sitúa exaltando su amor hacia un tú que es la mujer amada. El sujeto lírico establece vínculos entre el oro y otros elementos que quiere resaltar como resplandecientes, con el propósito destacar el valor elevado que posee lo que compara, por ejemplo: el vínculo con partes del cuerpo femenino de la amada: « [...] cuando a luz descubierta/ la reja/ me lo avisaba todo/ que debía sentir/ en mi rostro/ la otra agua/ la de los despertares/ que ya en su pecho había el oro. » (II; «cuando pedía silencio»). El color dorado le permite al sujeto lírico femenino recordar su amor entre luces, pero también los elementos naturales, específicamente el sol, «la singular estrella de Belén» y los plenilunios.

No solo el tratamiento lumínico se da a partir de alusiones específicas a componentes de la naturaleza, sino que a veces es solo la alusión a una luz que cumple su función haciendo desaparecer la oscuridad: «así como cuando repaso / la libreta y textos del/ colegio/ donde hubo una luz distinta/ descubriéndome/ aquellos horizontes/ llenos de orfandad menos imaginable.» (VI; «la felicidad»).

La luminosidad aparece para el sujeto lírico asociada también al calor en cuanto a las menciones del fuego: « [...] porque estallábamos/ la ciudad/ con un enorme fuego/ como del siglo de oro/ que no silba/ sino intensifica el amor [...]» (IV; «comprenderás»). De similar forma la diversidad

de colores, con evidentes connotaciones de felicidad, participan de la iluminación y se asocian a elementos que ofrecen elevación como cometas, luna, estrellas, soles, arco iris.

La elevación espiritual es expresada por el sujeto lírico no solo mediante objetos, sino además a través de espacios como la azotea en la cual el sujeto lírico femenino y su amante alcanzan el éxtasis: « [...] y nosotros/ hacíamos el animal/ de dos cabezas/ llenando la azotea de Evelio/ de cometas a colores/ donde nadie nos vigilaba.» (VI; «la felicidad»). Los colores no siempre son evocados por el sujeto lírico femenino como gama, sino que alude también a colores en específico que le transmiten calma: «ven y muéstrame/ los pasillos oscuros/ donde las oquedades/ hacen galerías/ que traspasando/ el aire de los fiords/ en la vida simple/ nos dan las suavidades/ de unas cintas azules/ manteniendo los ramos/ y las noches» (VII; «ven y muéstrame»).

El sujeto lírico femenino manifiesta su erotismo a través de la exposición de imágenes donde privilegia sus propios sentidos, destacándose el tacto, el oído y la vista.

La música referida es importante para el sujeto lírico, quien se manifiesta en numerosas ocasiones a través de su alusión. Los momentos de placer son revividos por este sujeto a través de un vínculo estrecho con este arte: « [...] y yo la recuerdo/ como gran fuerza/ en los amaneceres/ dándole la completa/ libertad a mi sexo/ que bruñido como el cobre/ sonaba la música vivaldiana» (VIII; «era más el frío interno»). En este ejemplo además de evidenciarse el vínculo entre lo luminoso por el cobre, y la música, el sujeto lírico femenino alude a Antonio Vivaldi, quien representando al Barroco tardío, crea un ambiente donde la música, la pintura, finalmente el erotismo, se expresan a través de una aglomeración de sentidos, sensaciones, imágenes insólitas, como si el sujeto lírico femenino asistiera en sus relaciones sexuales a un concierto. Este ejemplo además manifiesta que el sujeto lírico femenino posee una postura libre hacia la sexualidad, donde la libido asume con una actitud desprejuiciada y espontánea su cántico al amor sáfico. El sujeto menciona otros músicos y grupos musicales como Chopin, Pink Floyd. En el caso de Frédéric Chopin intervienen también implícitamente las connotaciones de su biografía, sobre todo en lo que concierne a George Sand y su travestimiento por la identificación que se establece entre el sujeto lírico y su amada: « [...] y en la nue va niña/ que

habita la casa/ habrá el misterio intrínseco del amor/ que en eterna padulia³⁶/ nos dice la sonata: / Chopin en nuestros ojos.» (X; «siempre fue tu presencia»).

El sujeto lírico femenino se apoya en la pintura para recrear sus deseos libidinales y espirituales, de ahí que el sentido de la vista sea uno de los protagónicos en la dimensión erótica. El acto de pintar está marcado fuertemente por la sensualidad ya que permite la recreación de lo pintado mediante un tiempo pausado, en el cual el pintor atiende a detalles específicos, se detiene en reproducirlos. En tal sentido el sujeto lírico femenino se apodera del rol del pintor y explicita que quiere pintar a Diana: «yo quería pintarla/ como si fuera/ para el museo del Prado/ y me dije: / aquí colocaré/ los atriles/ para que tenga música/ el viaje» (II; «cuando pedía silencio»). En este ejemplo se aprecia la imbricación de la pintura con la música, la cual resalta como una preferencia del sujeto lírico femenino que quiere su compañía durante el viaje que conlleva el acto de pintar. Las alusiones a pinturas manifiestan un sujeto lírico intelectual que absorbe conocimientos de sus experiencias y gustos para proyectar su erotismo, de forma que llega a reconocer explícitamente el placer de las sensualidades producto de la comparación con la pintura, como se aprecia en el ejemplo siguiente: «he de creer/ que en las meninas/ Diego Velázquez/ subordinaba/ la extensión de la forma/ al color de los sentidos/ así nosotros nos perdemos/ en las sensualidades/ como quien echa/ por primera vez/ un bote a la mar» (VII; «ven y muéstrame»).

Otro de los elementos recurrentes a los que acude el sujeto lírico femenino manifestando su erotismo se corresponde con la calidad líquida del cuerpo femenino, que ha enfatizado la teoría lacaniana (Hernández, 2000: 46). A través de esta característica el sujeto lírico femenino se sumerge en el cuerpo de la amante: «[...] y yo como un/ imberbe/ tomé el agua tercera/ de sus dedos/ filigranas y cables/ de la vida/ que me decían: / bebe que hoy vamos a gravitar día y noche/ porque nadie nos/ separará» (II; «cuando pedía silencio»). De esta forma se evidencia que el cuerpo femenino es acuoso y propaga así el erotismo mediante la unión de sus aguas: «nuestra vida/ carece de la muerte: / y hay un cauce/ que une tu río con mi/ agua [...]» (Ídem.).

³⁶ Término proveniente del griego πηδω, -ω que significa lanzarse, palpar, brincar. En Florencio y Sebastián Yarza: *Diccionario griego-español*. Editorial Ramón Sopena S.A., Barcelona, 1954..

Además de estos elementos mencionados, el sujeto lírico femenino se caracteriza por la alusión a partes del cuerpo y a desnudos, aunque este último caso se ofrece en menor medida debido a que el sujeto lírico no se manifiesta interesado en la descripción de las partes epidérmicas de la amante, sino busca y logra ahondar en las sensaciones alcanzadas a través de momentos de placer físico y espiritual, lo cual no excluye que mencione algunas partes del cuerpo.

El cuerpo del sujeto lírico es descubierto en medida semejante al de la amada: «te enseñé mi desnudez/ y tú conmovida/ como si hubieras visto a dios/ pones tus manos/ en mi barbilla joven [...]» (III; «ahora la ansiedad»). En este ejemplo el sujeto lírico femenino se encuentra en una situación íntima creada mediante el desnudo y los sentimientos que provocan en la amante, quien a su vez jerarquiza partes del cuerpo del sujeto lírico. Así el sujeto lírico femenino se manifiesta desde la espontaneidad con una actitud positiva ante la experiencia erótica a la vez que destaca una disolución de los roles de lo pasivo y lo activo usuales en el erotismo heterosexual.

En cuanto al desnudo, el sujeto lírico femenino se siente orgulloso de no estar atado a las vestiduras, que significan además los prejuicios que atan a ambas desde que nacen: «[...] porque te amé/ para que supieras/ la vergüenza que dan/ las vestiduras/ con que nos fajan/ desde que/ la luz da en la pupila/ mínima.» (Ídem.). Las vestiduras que quiere el sujeto lírico femenino son sus pieles, el sexo y el sueño, como vías para alcanzar el éxtasis que contiene la magia de la culminación del acto sexual: «[...] pero más bien nos arropamos de pieles/ sexo y sueño/ porque en el grito/ sólo hallaré la magia/ de haberlo culminado todo/ como si ascendiéramos/ hacia el dibujo estelar [...]» (Ídem.).

En ocasiones el desnudo y las experiencias táctiles se desenvuelven en un ambiente oscuro como la noche, lo cual llena de misticismo el ambiente erótico, como sucede en el siguiente ejemplo: «rápida la noche/ era fluctuante/ el amanecer perenne/ porque en la sombra/ yo palpaba tu rostro/ de ánfora y extraño encuentro/ de la belleza [...] » (VI; «la felicidad»).

Otras partes del cuerpo que le interesa destacar al sujeto lírico femenino son: las piernas, los senos, el rostro, la frente de la amante, las manos, los labios, el pecho de la amada, cabeza, los pies, lengua. Partes que conllevan en sí connotaciones eróticas a través de la sensualidad que

poseen en el cuerpo femenino. Del cuerpo adquiere una gran connotación además la pupila, la cual revela la preponderancia de la espiritualidad en el sujeto lírico femenino.

Como parte de las proyecciones eróticas del sujeto lírico femenino se encuentran sus manifestaciones explícitas a la trascendencia que conlleva estar con ella, y por ello incita a su amante de forma coqueta: «comprenderás/ que fui hecha/ para no ser olvidada» (IV; «comprenderás»). En tal sentido el amor constituye para el sujeto lírico femenino un sentimiento poderoso: «llegaba prodigioso/ lluvia adentro/ a develarme la vida/ y los misterios del existir.» (X; «siempre fue tu presencia») que permite la trascendencia, no hay límites mortales para este: «nuestra vida/ carece de muerte [...]» (Ídem).

Forma parte del erotismo que envuelve al sujeto lírico femenino, las referencias a un contexto espacial y temporal, las cuales son marcas que sitúan a este sujeto en La Habana: «¿Viste cómo sonó el cañonazo de las nueve?» (III; «ahora la ansiedad») y lugares específicos, de forma que se evidencia un vínculo con la historia biográfica de la autora. Participan además, partes y elementos de la casa urbana como el balcón, la azotea de Evelio, las rejas, la sala: «[...] nuestros conejillos/ correteando por toda la sala/ con sus orejas/ altísimas/ como si fueran a topar/ las lámparas colgantes/ donde tú y yo mecíamos el amor.» (VI; «la felicidad»); además de la calle, el aguacatal «pero en el aguacatal/ me esperaba su/ mano/ con la fruta lezamiana [...]» (II; «cuando pedía silencio»).

En cuanto a las marcas temporales el sujeto lírico femenino se refiere a determinados meses en los que tuvo a su amada y cuando no la tiene a su lado se manifiesta con nostalgia cuando se acerca el mes. El sujeto destaca el mes de diciembre: «[...] y entonces apareces/ en el mes de diciembre/ cuando lo de la virgen/ y el niño/ son un soplo de ti». En este caso se manifiesta además la referencia a La Virgen María con su niño para manifestar la importancia que la amada tiene para el sujeto lírico femenino.

Por otra parte, el sujeto lírico femenino se identifica en «Poemas del ayer» con su etapa de estudiante, lo que se evidencia mediante las alusiones a los libros, al colegio, etc. Estos libros participan también del erotismo que explota el sujeto: «[...] aquel libro de poemas/ era en tus piernas/ un brillante holocausto/ de singular irrealidad» (VI; «la felicidad»). El ambiente

adolescente recreado se refuerza al establecer un juego de identidades entre ambos sujetos a partir de la voz del sujeto lírico quien no solo manifiesta las correspondencias madre-niña, padre-niño: «si tú eres madre/ yo niña/ si tú eres niña/ yo madre/ si tú eres padre/ yo niño/ si tú eres niño/ yo padre/ [...]» (V; «si tú eres madre»).

Se evidencia además un gusto explícito por los tópicos literarios que incluye la alusión a personajes y autores, en particular a la poesía inglesa: «amor/ búsqueda de los/ poetas dorios/ que en tu frente/ bifurcaba a Coleridge/ empantanado/ de historias musulmanas/ el diálogo de la exquisitez.» (Ídem.); el tópico literario adereza la relación erótica manifiesta en el deseo de ambas amantes de ser Francesca de Rímini: «yo te daba/ ya no la barca/ de los azulejos/ sino todas las llaves/ de colores/ para que escogieras/ el techo de la casa/ donde soñábamos convertirnos/ en dos francescas de Rímini/ y estuviésemos/ enseñando nuestros cuerpos/ a la vera de una tumba en Oxford/ donde Wordsworth/ cantó el amor/[...]» (V; «si tú eres madre»).

En cuanto a la segunda sección del poemario se manifiesta que el sujeto lírico femenino siente nostalgia por ese pasado, que aún reconoce como imperecedero. Ahora no la embargan tanto la espontaneidad como en la primera sección, sino que su discurso lo caracteriza como un sujeto que ha madurado y que rememora aquellas imágenes del pasado de manera más espiritual. Si en la primera sección las partes del cuerpo tenían pequeñas alusiones, aquí casi desaparecen, el sujeto solo resalta las que poseen mayores connotaciones espirituales como la pupila, el rostro, los dedos, las palmas de las manos.

El tiempo ha transitado por este sujeto que sigue manifestando su erotismo desde nuevas condiciones, la de ser madre: «yo tengo un amor/ el mismo amor/ cuyo ropaje rojo vino/ es la manta que cubre/ a mi hijo en los días/ de invierno.» (III; «reina un silencio») y acercarse a la vejez: «comienzo a encanecerme/ estás en mi fotografía/ o más bien/ en todas las fotografías/ [...]» (I; «siempre tu rostro»).

Su erotismo se traduce en posesión a veces: « [...] y estabas/ mirándome/ desde toda mi/ inquisitiva posesión de ti.» (VII; «ven y muéstrame»), pero lo que más lo caracteriza es el margen otorgado a la libertad a partir del predominio de las sensaciones, sobre todo porque el sujeto lírico femenino se manifiesta como maestro para el otro: « [...] tú en la plenitud/ máxima/

yo en la plenitud/ de mostrarte la vida/ tal como la soñaron/ los románticos ingleses/ dando otra etapa/ a tu sapiencia.» (III; «ahora la ansiedad»).

Después de haber presentado al sujeto lírico femenino a partir del erotismo se concreta que aunque el cuerpo es el mayor protagonista numerosos elementos contribuyen a crear la dimensión erótica. Así se manifiestan rasgos del mismo sujeto lírico en todo el poemario aunque pertenece a dos épocas diferentes, correspondientes con la división de las secciones. Este sujeto concibe que el amor es la forma para trascender, tanto en su dimensión carnal como espiritual. Diana es para el sujeto su único amor, a través de ese vínculo erótico asumido sin reservas ni contradicciones, el sujeto lírico se autoafirma en términos de su dimensión corporal.

La búsqueda de su amor a través del recuerdo desarrolla el erotismo en todo el poemario, especialmente en la segunda sección cuando los momentos más vívidos ocurrieron y solo quedan oportunidades para evocarlo, ya sea por la fotos o porque el sujeto siente que la amada está en todas partes: «cuántos fantasmas vienen/ a mi memoria/ y yo nueva/ respondo a un amor perenne/ que desde tus ojos/ iluminan los faros de Virginia/ [...] y llega tu nombre/ a darme el agua de la madrugada. / perennidad de todo/ Diana» (X; «ven estigmática forma»).

Se devela entonces un sujeto lírico femenino que alude a su intimidad, ya sea hacia una figura masculina como femenina, aunque las mayores dimensiones eróticas responden a la homosexualidad. Se destaca en la proyección erótica con figuras masculinas un sujeto coqueto, que a pesar de manifestarse con timidez en ocasiones, siente plena libertad para expresar sus deseos. Además, se manifiesta necesitado de protección masculina.

En cuanto al amor lésbico el sujeto lírico femenino se dirige al personaje femenino Diana a partir de un marcado erotismo que recurre a una serie de elementos que exaltan la sensualidad, como: las connotaciones de elevación, la alusión a la música, a la pintura, la calidad líquida del cuerpo, las partes del cuerpo y desnudo. Su homoerotismo se presenta sobre todo en el poemario *Absolución del amor*, en el cual se presenta el mismo sujeto lírico femenino que se dirige a Diana.

Su discurso está determinado por la alusión velada de manera asimétrica, correspondiente a las dos secciones en que se divide el poemario. En la primera, está marcado por las experiencias más

cercanas del sujeto lírico y por eso está menos velado en comparación con la segunda sección, en la cual el sujeto, desde la nostalgia por el pasado, se expresa a través de un número mayor de asociaciones de imágenes.

El sujeto lírico femenino es dueño de su cuerpo y de sus sentimientos, los cuales proyecta según sus deseos, de modo que se construye en ocasiones como la amante que enseña a Diana a partir de su espontaneidad y experiencia. Se manifiesta con firmeza, desprendimiento, seguridad y orgullo hacia su pasión por la amada. Establece una relación en la cual la consumación del amor es importante no solo por el placer físico sino porque conlleva una trascendencia espiritual. Le interesa destacar partes del cuerpo que poseen connotaciones sensuales, aunque su mayor regodeo se corresponde con las manos, la cabeza, el rostro. En relación con estas menciones a las partes del cuerpo el sujeto lírico femenino alude a la desnudez como vía para expresar la libertad. Por otra parte, en la relación lésbica hay una disolución de los roles de lo pasivo y lo activo usuales en el erotismo heterosexual. Esto se debe al margen otorgado a la libertad a partir del predominio de las sensaciones.

Las conclusiones en torno a la asunción de la biografía y de la historia biográfica en este apartado, se limitan a considerar, por la fecha de escritura del poemario (publicado en el 2005) que se analiza, que se produce en un contexto de recepción del tema lésbico donde se respira una relativa tolerancia, la cual se supone que la autora defiende por medio de la legitimación de la relación homoerótica en la ficción poética.

2.2.2 La vejez del cuerpo y sus connotaciones en lo espiritual

El tema de la vejez constituye una de las preocupaciones fundamentales del sujeto lírico femenino. La forma de abordaje principal de este tópico por parte de este sujeto se desenvuelve a través de la meditación, ya sea cuando desde la joven, la «edad del medio», o de la ancianidad.

Con respecto a un presente joven el poema «Cuando mi vejez detenga el tiempo» manifiesta que el sujeto lírico femenino avizora la futura presencia de la ancianidad que vendrá como desgaste físico y espiritual. La llegada de la vejez se construye como un lamento ante la pérdida de las

emociones e ilusiones propias de la vida joven, de la cual solo le quedarán los recuerdos. En su juventud se concibe como « [...] un pedazo húmedo que espera sin descanso la/ llegada del joven dominguero [...]». En tal sentido, el «pedazo húmedo» ofrece connotaciones de vitalidad, propio de la juventud.

En lo adelante del mismo poema, contrapone esa visión a otra que destruye no solo la humedad, sino la uniformidad, la belleza, casi la existencia de ese cuerpo, cuando expresa: « [...] más bien seré como los cuerpos imprecisos/ con el amarillento significado de un libro cualquiera [...]». Ella, quien es « [...] tal vez Alicia en el país de las ilusiones [...]», se ve como un ser asexuado cuando expresa que será: « [...] un buen hombre apegado al gentío/ que conoce el peligro de las calles cuando los automóviles destrozan el viento». A través de este ejemplo considera que la vejez le quitará su individualidad, dejándole solo el calificativo «buen» y el miedo de quien sabe por experiencia, que la vida es peligrosa y contiene sufrimientos.

Una edad intermedia perturba al sujeto lírico femenino específicamente en el poema XXV; «Ven a la red hueca y anciana». Esta edad se constituye como intermedio entre la juventud y la ancianidad y se corresponde con la época en que la mujer alcanza un equilibrio entre la juventud y la vejez próxima. Ante esta etapa el sujeto lírico se manifiesta incómodo con la espera que supone esta edad del medio: « [...] solo este fruto de la edad del medio/ que ni comienza ni termina rauda» (XXV; «Ven a la red hueca y anciana»).

A pesar del pesimismo, el sujeto lírico femenino no se ahoga en ese lamento. Para animarse, se propone contemplar la vejez como una etapa inevitable que hay que sobrellevar. Al respecto encuentra su solución en las memorias de los momentos donde fue joven, que aunque: « [...] estas cosas serán como recuerdos o crímenes [...]», significarán su aceptación: « [...] la gran puerta [...] para la resignación».

La reflexión sobre la vejez conlleva también a una respuesta optimista desde la cual el sujeto lírico femenino se enfrentará a la vida y a esta ancianidad, sobre todo mediante el diálogo con las nuevas generaciones sobre sus experiencias. Si por un lado el sujeto lírico se lamentaba de la pérdida de la vitalidad y proponía el recuerdo como remedo para la resignación, ahora lo profundiza cuando se refiere a compartir esas experiencias. Además se ensancha su pensamiento

al respecto al reconocerse una persona madura, íntegra, que puede aconsejar gracias a sus años vividos. Así, se manifiesta como un sujeto femenino que pertenece al siglo XX, debido a lo expresado en el capítulo teórico sobre la vejez en la mujer de ese siglo, referido a que la acumulación de años representa alcanzar la plenitud.

Los deseos de sentirse útil desde su experiencia se afirman en expresiones como: «no puedo pedir sigilo a la palabra/ cuando brusca es la vida/ y se mueve la temible memoria/ como mar sin incógnita y el futuro atrás/ para volver al nacimiento» («No puedo pedir sigilo»). Desde una firme posición declara que está en desacuerdo consigo misma si piensa que no es objeto de afecto y ante este hecho su respuesta sería hurgar en los recuerdos y hallarse amante y amada.

Si se atiende entonces a las consideraciones del sujeto, se evidencia que el cuerpo en la vejez no va a poseer siempre el tono pesimista del cual se ha hablado. Ostenta una alta significación para el sujeto lírico femenino, ya que es «el amor que no cesa». Por ello, sigue constituyendo un cuerpo sexuado, vivo. Este ejemplo evidencia la transformación en el pensamiento del sujeto lírico femenino, como se ha mencionado con anterioridad, ya que cuando era joven concebía que la vejez destruiría su vigor sexual. Con este cambio la vejez pierde sus connotaciones peyorativas y se enuncia como receptáculo, al igual que la juventud, del amor. El sujeto lírico femenino además pide que lo acepten con su vejez, clama por la ternura y quiere que le perdonen los recuerdos que quiere agotar de su memoria.

La aceptación de la vejez se explicita en ocasiones mediante frases como: « [...] seré libre para comprarme un cuento feliz/ en el estante de una librería de jóvenes/ y pagaré con las canas visibles a la luz». En estos versos, además, el sujeto lírico configura a la vejez como esa etapa que contiene la sabiduría de los años vividos, a la vez que reconoce que la felicidad como goce está más vinculada a la juventud. El sujeto lírico femenino no quiere negar en ningún momento esa vejez ya que constituye para él una iluminación en la cual será libre para elegir, para comprarse ese cuento feliz con el cual recordará el pasado juvenil.

Las partes del cuerpo referidas por el sujeto lírico evidencian el transcurso de los años. Este destaca, sobre todo, las piernas debilitadas y el rostro arrugado: « [...] no hay dromedarios/ cabalgando el desierto en mi frente/ canalizada ya de edad madura» («Los rituales del

inocente»). En tal sentido, el sujeto lírico femenino no niega los síntomas de la vejez que percibe en sí mismo: «ven a la red hueca y anciana/ por donde escapa el pez más joven [...]» (XXV; «Ven a la red hueca y anciana»).

En esta configuración se percibe como una mujer en la cual existen ilusiones aunque no sea este tipo de amor el que tiene que ver con su edad: «culminan los atardeceres/ y corro a hallarme demorada/ como si el amor aún me tuviera/ pensando en el ala de palomas [...]» (Ídem.). El sujeto lírico no se horroriza de la caducidad de su cuerpo, más bien encuentra seguridad y encara su situación con firmeza.

De modo general, se concluye que el sujeto lírico femenino manifiesta una transformación en su actitud ante la caducidad del cuerpo. Los años que ha vivido le permiten encontrar nuevas maneras de sentirse viva y agradecida, aunque ya no tenga una edad joven. En tal sentido, la resignación que comenzó a sentir hacia la vejez, se torna un sentimiento de plenitud por la acumulación de experiencia vivida. La solución que descubre para enfrentar esta etapa es la transmisión de la experiencia, convencida de la sabiduría que posee. No hay una preocupación marcada por la pérdida de la belleza física, sino más bien por la ausencia de la vitalidad juvenil. Las alusiones al cuerpo apoyan el anterior criterio en tanto el sujeto lírico destaca las piernas debilitadas. Aunque no excluye que aluda a la pérdida de la belleza a partir de la alusión a la frente arrugada.

A pesar del enfrentamiento optimista que el sujeto lírico femenino revela ante la vejez, no carece de un tono angustioso en numerosos poemas. No obstante, reconoce la importancia del amor y comprende que el cuerpo, aún en la vejez es el amor incesante, lo cual posee una gran relevancia para este sujeto. A estos elementos se aúna para afirmar la autoconciencia femenina, sobre todo en lo referido a la aceptación y soluciones ante sus preocupaciones, no solo la disposición del sujeto lírico a repartir su experiencia, sino la exigencia de ser aceptada por su vejez. Este último elemento indica que el sujeto lírico femenino se acepta como anciana, como mujer, y sobre todo como ser humano, por ello clama por la ternura.

2.2.3 El cuerpo desde la naturaleza

El sujeto lírico femenino asume la naturaleza como recurso para referirse al cuerpo o a sus partes, ya sea el suyo o el de otros, con diferentes connotaciones. En el poema «Es lo único» la manos conllevan una acción que anuncia una complicidad entre el sujeto lírico femenino y su acompañante y al compararlo con la naturaleza se expone que la acción es abrupta: « [...] nuestra separación fue en el comienzo/ cuando tu mano dio contra mi mano [...]» y seguidamente la acción se apoya en la naturaleza: « [...] como si fuera la cola de un pájaro/ dando contra el cuello de una estatua [...]».

Las alusiones a las partes del cuerpo en vínculo con la naturaleza también se dirigen a los dedos en específico, adquiriendo connotaciones eróticas: « [...] y un acordeón enyerba/ el óxido de mi ventana sin cerrojo/ para flotar hasta la iridiscencia/ de sus dedos blanquísimos/ como potrillos frágiles/ hurgando azúcar en mi ombligo terco [...]» («en los arcos»). También se hallan estos elementos como comparaciones para aludir a situaciones donde el tacto es el protagonista: « [...] y luego recorres el cuerpo/ así como si dividiéramos un césped de sus flores/ alternando/ la música del pétalo/ con la secuencia de los asfódelos [...]» (VII; «ven y muéstrame»).

Otro caso es cuando el sujeto lírico se apoya en la naturaleza para describir el cuerpo de la amada: «ahora engalana la madre/ tu breve cintura/ de alcastraz/ para donarte/ aires medievales [...]» (Ídem.). La naturaleza adquiere fuerza erótica del cuerpo del sujeto lírico femenino: «único amor/ que tuvo/ la candidez y la furia/ de esos caballos desenfrenados/ hurgando hierba entre mis/ senos/ tan entibecidos/ que revivían/ los habitantes del mar» (VI; «la felicidad»).

El sujeto lírico femenino no solo se refiere a las partes externas de su cuerpo para manifestar connotaciones eróticas, sino que sus alusiones contemplan también las partes internas: «con sus ojos tan negros/ oh tan negros/ como si mi frente mordiera la misma/ manzana de la historia/ y el paraíso de Milton encumbrara mi cuello/ mientras mi vientre padece con la línea del mar.» («Frente e ese cuerpo»).

El sujeto lírico participa además de connotaciones eróticas cuando se identifica con la naturaleza tanto corporal como espiritualmente: «fuimos [...]/ la violenta rosa/ que entre plenilunios/

turbios/ fisgoneaba desde su búcaro/ el juego de los cuerpos/ inacabable/ como las líneas del horizonte» (VI; «la felicidad»).

Las imbricaciones entre el cuerpo y la naturaleza se confirman sobre todo cuando el sujeto lírico femenino aborda cuestiones que se refieren a la caducidad del cuerpo como consecuencia de la llegada de la vejez. En tal sentido, se identifica con un olmo, el cual se caracteriza por ser un árbol en extremo duro, que soporta cientos de años, hermafrodita y cuyos frutos, llamados sámara, constituyen un fruto seco.

A través de esta comparación el sujeto lírico femenino se configura no solo a partir de los elementos relacionados con la vejez en cuanto a la larga vida del olmo, sino que incluye aspectos sexuales. Se contempla sin una definición sexual específica y con dificultades para la procreación debido al propio hermafroditismo. Además manifiesta que sus frutos no son los preferidos porque en lugar de ser carnosos como los del peral, son secos. Mediante esta comparación se manifiesta que el sujeto lírico femenino no se contempla positivamente, aunque se declara resignada: «no trates de obtener peras de mí/ que soy olmo con la corteza marcada/ vejez que adopto/ como si fuera un huérfano/ el óvulo de un tiempo perdido/ que me hace feliz/ cuando estaba completamente decidida mi soledad [...]» («no trates de obtener peras de mí»).

El sujeto lírico femenino a través de la relación cuerpo caducado-naturaleza se manifiesta con angustia. Otro ejemplo ilustra que se contempla física y espiritualmente como árbol relacionando con la llegada de la vejez: «y sentir todo el miedo/ era darme cuenta de esta repetición de la tristeza/ cuando me queda un por ciento que correr/ y mis piernas se arquean/ por las mismas raíces/ hasta la rama sola» («Íntimo y no secreto— a la memoria»).

Después de haber ofrecido estos elementos se concretiza que el sujeto lírico femenino encuentra en la naturaleza imágenes que le permiten referirse a su cuerpo, al de otro u otra con diferentes connotaciones. Se destaca la comparación física y espiritual con la naturaleza para señalar la caducidad del cuerpo, de modo que el sujeto se identifica con árboles de corteza dura y que poseen frutos secos. También son relevantes las connotaciones que se corresponden con una dimensión erótica, en la cual el sujeto recurre tanto a imágenes de la flora como de la fauna para referirse a algunas partes externas de su cuerpo como la frente, el cuello, los senos, el ombligo, o

internas como el vientre; y algunas partes del cuerpo del otro como los dedos, los ojos, la cintura. El sujeto lírico compara tales ejemplos con elementos naturales para alcanzar esa dimensión erótica, por ejemplo: sus senos contienen hierba, su vientre sufre con la línea del mar, los dedos se identifican con potrillos, la cintura de la amada es breve como la de un alcatraz.

Tales elementos manifiestan que el sujeto lírico femenino identifica su cuerpo con la naturaleza, aspecto que destaca en ella su identidad femenina, porque aunque este tratamiento no le pertenece solo al género femenino, se manifiesta de manera más frecuente en las mujeres. El vínculo con la naturaleza evidencia que al sujeto lírico femenino le preocupa la caducidad del cuerpo, además de poseer una actitud desprejuiciada de su condición femenina ante el placer sexual.

2.3 El sujeto lírico femenino en el entorno físico

2.3.1 La naturaleza

La identificación del sujeto lírico femenino con la naturaleza es una marca que caracteriza con fuerza a este sujeto, de modo que en su discurso tiene un protagonismo indiscutible la presencia de la flora y la fauna mediante los cuales el sujeto se devela, específicamente en lo concerniente a sus frustraciones, sus ilusiones; en general, su identidad.

En primer lugar, el sujeto lírico asiste a la naturaleza como parte de una identificación en la cual se minimiza, lo cual se evidencia en el poema «humedece tus dedos », en el cual se percibe como «algo», así expresa su indefensión a partir de la comparación con elementos naturales. Ese sujeto se siente como: « [...] un pino cortado muy lejos del mar [...]» o «algo como un animalito que se esconde bajo la piedra o una lluvia demasiado contraria para sentirse [...]», apoyándose por igual en la flora y en la fauna en su comparación. De modo similar se proyecta el sujeto en el poema «es lo único», en el cual se compara nuevamente con los animales para indicar que la intuición los guía en la vida.

Otro elemento a destacar en el poema «Humedece tus dedos entíbame un poco» es que el sujeto desea que la figura masculina a la cual se dirige le traiga una flor «fea» que la bota «no se haya atrevido a pisar». Desde esta petición se revela su sencillez ante la vida, a la vez que responde a su desprotección porque se manifiesta muy humilde y dependiente de la figura masculina, no obstante la libertad de pedirle también que humedezca sus dedos y la entibie, lo cual se ha referido en el epígrafe dedicado al erotismo.

La minimización del sujeto lírico alcanza casos extremos asociados con la muerte, la cual puede ser incitada por la naturaleza. En estos casos es común que la fémina perciba la posibilidad de un suicidio, aunque las posturas ante la incitación son diversas, se yerguen desde la negación, la incomprensión y la aceptación. En el poema «es lo único» se evidencia un sujeto lírico femenino al que la noche estimula para el suicidio: «es lo único/ hace una noche espléndida para morirse [...]» y su postura ante ese hecho es de incomprensión: « [...] creo que nunca acabaré de comprender la vida/ ni esta noche espléndida para morirse» («Es lo único»). En otras ocasiones se manifiesta lo expuesto por la invisibilidad del sujeto lírico: «nuevamente soy invisible bajo el fondo del mar/ tartamudeando/ el remoto lenguaje de una hélice vieja» (un hacerse invisible, minimizarse, reducirse a nada) (Ídem.).

El sujeto lírico femenino desarrolla esta estrategia de minimización debido a la identificación que posee con la naturaleza, la cual se desenvuelve a partir de la expresión de las emociones del sujeto, de sus preocupaciones, su autoafirmación, lo cual no elude que el sujeto se niegue, como en el ejemplo antes citado.

Se enfatiza la identificación del sujeto lírico femenino con el universo floral, quien acude a este para develarse desde su discurso. De modo tal que estas identificaciones se determinan a partir de la recurrencia del sujeto lírico, el cual destaca determinados componentes de la flora y la fauna.

En primer lugar, se destaca la identificación con las hojas, las cuales caracterizan al sujeto lírico femenino, quien se revela desde la alusión a estas. Ellas adquieren connotaciones no solo minimizadoras, sino que funcionan como imágenes que indican muerte: « [...] soñaré que somos el caso más común de deterioro/ en el que ya se pueden aventar los cadáveres de las hojas» («Me

ha dejado un terror»). Se evidencia además la relación con la muerte cuando el sujeto lírico femenino expresa: «pero la viejecita que seré/ arderá su campana de hojas secas [...]» («Se comete un breve crimen»). En otras ocasiones, las hojas le transmiten sosiego de manera que son presentadas como resguardo espiritual que la anima al percibirse reducida ante la vida.: « [...] estoy más reducida más ingenua cada vez/ por favor sigue guardando hojas» (Ídem.).

Las hojas, por otra parte, están asociadas a otro elemento de la naturaleza que no se corresponde con la flora ni la fauna, sino con el fuego, el cual se asocia también a la vejez y a la muerte: « [...] y yo muda como una cavilante/ haciendo el ruido que harían las hojas del génesis/ al arder en una hoguera de pioneros». En esta expresión el sujeto lírico indica la importancia para la historia de la humanidad de estas hojas que estuvieron desde el inicio y que ahora arden, verbo que contiene además significaciones de firmeza. Aunque el fuego indica un final, para el sujeto lírico femenino es símbolo de una vida que continúa de otras formas. Al respecto menciona: « [...] y la gran llamarada hará brotar diluvio infinito/ en los ojos enemigos» («Se comete un breve crimen»).

La identificación con la flor, además de evidenciar el vínculo de la mujer con la naturaleza de manera muy marcada, se apodera de un tono angustioso que se convierte en otra huella de la identidad femenina del sujeto lírico: «la flor parece vivir/ junto a la tierra del árbol/ pero en realidad agoniza». En este ejemplo el sujeto lírico no solo participa de los vínculos con la muerte, sino que establece la soledad como motivo de esa muerte venidera que hace agonizar a la flor («Se comete un breve crimen»).

Por otra parte, la alusión a la flor puede aparecer mediando una actitud del sujeto lírico ante la vejez, como sucede en el poema XXV; «Ven a la red hueca y anciana» cuando explicita: « [...] adorno los balcones de la calle/ con flores nacidas desde ayer/ ni mutiladas/ ni deshechas [...]». En este caso las flores representan la «edad del medio» de la cual habla el sujeto lírico en otros poemas y que ya ha sido abordado. Por ello, su identificación con esta flor declara que el sujeto lírico defiende su vejez.

No solo con las hojas y la flor se identifica el sujeto lírico, sino con la tradicional relación entre la mujer y el árbol. En esta línea las relaciones responden tanto a la integralidad del árbol como a

sus partes: «apoyaré mi cuerpo sobre las raíces/ y dejaré que suban por la noche/ en la que éramos perfectos» («Se comete un breve crimen»). En tal sentido, todos los acontecimientos que se produzcan en la naturaleza son muy cercanos a la espiritualidad del sujeto lírico femenino, en forma tal que la asimilación con el árbol se proyecta en innumerables ocasiones: «sentiré los temblores de la estación interior/ explotando la primavera misma/ y el júbilo de florecer entre guijarros/ y faroles de óxido» (IV; «Voy a tener derecho»).

La naturaleza también participa de las dimensiones eróticas en que se proyecta el sujeto lírico femenino. Apoyándose en ella, este se refiere a la protección y el calor que con que él se relaciona con su amada: «yo cubro/ de hojas de otoño/ lo que fue/ el correr de la nieve» (IV; «comprenderás»).

Acude a ella además, para saciar su necesidad de protección, a la vez que la naturaleza encuentra también protección en el sujeto lírico femenino. A esta relación pertenecen las alusiones al árbol, el cual tiene un espacio significativo en el discurso del sujeto lírico femenino. En el poema «No puedo pedir sigilo» el sujeto femenino que discursa menciona: « [...] recta es mi vida si me miro con doble intención/ y un árbol solo la protege». De igual forma la protección no la ofrece solamente el árbol, puede ser su sombra: « [...] (deberé aclarar/ que hasta en los momentos más injustos/ hallé una sombra de árbol/ y la vida tuvo en mí ese símbolo)». Al mismo tiempo se compara con un árbol, con la sombra de ese árbol, porque ella le ha sido sombra de árbol a la vida.

Las alusiones a la flora responden además, al interés del sujeto lírico femenino por manifestar frescura, fragilidad. Puede estar asociada al agua, de manera que hace visible una identidad femenina marcada, si se atiende a la imbricación establecida tradicionalmente con respecto a lo femenino con la flora y la humedad. El sujeto lírico confirma esta relación cuando se identifica con un césped, ya sea cortado o humedecido.

Otras menciones a la flora afirman en el sujeto lírico el gusto por plantas, en su mayoría no tropicales, como el heliotropo, la orquídea amarilla, la acacia. Las flores son aludidas generalmente, no como integralidad, sino desde sus partes, en las cuales el sujeto destaca las hojas, el tallo, la raíz, las corolas, los pétalos; y le confiere características diferentes, como el color de las hojas, el tamaño de las raíces.

En otros casos las menciones del sujeto lírico femenino responden a sus deseos de alcanzar la trascendencia, así como para expresar y manifestar sus sentimientos amorosos y su disposición combativa con firmeza, respectivamente: «estoy dispuesta a combatir/ sin condición de piedra sórdida/ en tal forma que acudan las lechuzas al mar/ y no se amarguen/ con la sal de la crudeza excesiva/ mientras lanzo cangrejos recién nacidos/ hacia las compuertas de su tristeza/ y nos bañamos de nuevo».

La referencia al agua desde sus diferentes manifestaciones, como el mar, la lluvia, el río, es recurrente en el sujeto lírico femenino. El agua se asocia así a la plenitud del sujeto lírico femenino: «La lluvia ha bendecido el campo. / Los ciruelos/ y el humus de la madrugada/ me hacen ver extraños fantasmas sobre las legumbres. /El paisaje inaudito/ y vuelve la lluvia a pernoctarme íntegra.» («En el huerto»). Otros casos manifiestan que esta intimidad se agudiza, como los ejemplos en los que el sujeto lírico femenino discursa apropiándose de la voz del agua: «Parte el colibrí su tono/ y yo me comporto/ como un flautín de la mañana cruenta. / Tropiezan los dorsales con un paria/ y yo me troquelo a velocidades rápidas/ en una cascadilla simple [...]» («Las razones de estar»), hasta finalmente concluir declarándose agua: «Soy acuosa/ y en los ventanales/ la sombra alberga la llegada del día» (Ídem.).

La lluvia contiene un sentido de renacimiento: «Hay lluvia de renacimiento/ ahora que los culpables no me habitan» («Los rituales del inocente»). El río posee estas mismas connotaciones: «[...] seré la que desnuda/ de su propio ropaje/ el falsificado nombre de la rosa náutica/ el vicio de la atmósfera/ y el río nuevo que quiere nacer» («Trámite para la quietud»).

El mar es un lugar preferido por el sujeto lírico femenino. Crea en este sentimientos de quietud, de paz interior: «echaré a un lado los cinceles violentos/ y las guerras practicadas en mil territorios/ y me negaré a decir otra cosa que no sea/ quiero caminar muy lentamente/ descalza por el malecón mar» (IV; «Voy a tener derecho»). El sujeto lírico se revela como un ausente mar, estableciendo que su cuerpo está perdido y por eso se busca en él mismo: «[...] mira mi letra/ ahora ya no hay endemoniados prados/ buscando sus leones/ sino el ausente mar/ sino el ausente cuerpo b uscándome en mi cuerpo» («La seguridad en la vida»).

Las alusiones al mar se acompañan de elementos que lo conforman como: las caracolas, la arena. Estas alusiones se destacan morfológicamente porque poseen morfemas de género femenino, con lo cual se asiste a una identificación más estrecha en cuanto a los símbolos que pertenecen al discurso del sujeto lírico femenino. Con respecto a las frecuentes alusiones de las caracolas es preciso destacar en ellas características sexuales como la presencia del hermafroditismo, que junto a los olmos, forman parte del discurso del sujeto lírico femenino. Su presencia se asocia a la soledad del sujeto lírico femenino que manifiesta: « [...] y de pronto/ la caracola para sonar la soledad en que me deja / la muerte íntima de unas manos cogiéndose/ por encima del mundo y de la muerte [...]» («Me ha dejado un terror»).

En cuanto a la arena, el sujeto lírico femenino ofrece una imagen de la infancia en la cual la niña cubre su cuerpo con la arena del mar. Esta comparación alude al mar como un elemento protector de esta niña.

El sujeto lírico femenino se apoya en la fauna con disímiles propósitos, que se pueden generalizar como alusiones relacionadas con lo puro, los sueños, las esperanzas, la libertad, las fuerzas; y por otra parte, vinculadas a la catarsis, la desesperación, el desgarramiento. Los animales que atañen al discurso del sujeto lírico femenino pertenecen a la tierra, al agua y al aire. Los de tierra son representados en su mayoría por los caballos, el castorcillo, el ciervo, la víbora; los de aire con las águilas, ánades, búhos, lechuzas, abeja, palomas, colibríes; los de agua: caracolas, cangrejos.

Se destacan otras alusiones a la naturaleza como las alas, el pájaro, los peces. Se resalta que en las alusiones a los animales el sujeto lírico femenino emplea diminutivos para manifestar estados nostálgicos como los pescadillos, además de evidente cambio entre peces, cuando se encuentra feliz y pescado, cuando lo embarga la añoranza en la segunda sección del poemario: «cuánto estallido/ habrá en este diciembre/ cuando los deshielos/ designen un aumento/ del nivel del mar/ y los pescadillos/ huyan espantados/ y llenos de lágrimas/ marinas. » (III; «reina un silencio»).

La presencia del águila se vuelve recurrente en sus menciones: « [...] un águila hacia un fondo inexpugnable imágenes desesperanzadoras. La presencia del ave con estas connotaciones se vislumbra en el poema «Me ha dejado un terror» cuando el sujeto lírico femenino recurre a la expresión comparativa: «es como si el ave migratoria helara sus alas/ y cayera entre los

témpanos de la certidumbre/ del ramal cerrando sus puertas al fuego». También comparte esta connotación las canoras: «y las canoras más tempranas del atardecer/ pueden seguir volando/ sobre cada puesta rajando los techos» («IV Voy a tener de recho»).

Las palomas adquieren relevancia en el universo espiritual del sujeto lírico femenino. Ellas se asocian con las ilusiones, proyecciones, las motivaciones que guían al ser humano: «en los sahumeros de la vida/ estoy subiendo por la escalinata/ de la universidad/ y las palomas que invento/ porque estuvieron siempre/ alegrando con el bullicio/ las playas ahora descubiertas [...]» (7; «En los sahumeros de la vida»). En este mismo poema el sujeto lírico femenino indica las sensaciones positivas que resurgen dentro de sí cuando una palma de la mano le acaricia la cabeza: «[...] mientras la palma me acaricia en la cabeza ungida/ y renacen las palomas/ y nacen las aves cruentas/ y nacen las aves sanas/ a su dolor de siempre [...]».

La naturaleza alcanza una mayor amplitud cuando el sujeto lírico femenino se manifiesta comprometido, espiritual y físicamente, con determinados lugares que participan en su configuración identitaria, posibilitando que se deleve, se desdoble, y plasme sus deseos. Los principales lugares que logran estas proyecciones en el sujeto lírico femenino son: el mar, la tierra, la isla, la noche. Las alusiones a no siempre se van a corresponder con la realidad, más bien son espacios que se ha creado el sujeto lírico para poder contemplarse a sí mismo.

En tal sentido se refiere a un país en el cual nace, en el poema «A pesar del silencio». En este caso no expresa una referencia directa a la realidad, su país posee varias connotaciones: como sus pensamientos, su poesía, un lugar para el refugio. Este país está lleno de sierras, contiene tantas posibilidades de observación «[...] como la isla sabe reflejarse en el mar/ completamente enamorada de su belleza/ y tocar el cielo desde allí [...]». Seguidamente, el sujeto lírico femenino cambia a un sujeto plural que puede contener la isla, o la mujer colectiva de la cual habla en el poema, cuando manifiestan que poseen plantas insuperables, moscas azules, playas. Su país se destaca entonces en las menciones a la naturaleza, porque reúne varios elementos naturales con los cuales se identifica el sujeto lírico, siendo apreciables los árboles, el mar, la isla, las plantas, las moscas azules. Este lugar le permite al sujeto lírico femenino nacer siempre.

La tierra posee diferentes connotaciones semánticas cuando el sujeto lírico se refiere a ella desde su propia vida. La tierra virgen está imbricada con la frescura de la juventud: « [...] he ido hacia una tierra virgen/ a descubrirme otra/ en medio de las mutilaciones» («Los rituales del inocente»). Este vínculo está dirigido tanto a la ancianidad corporal como la espiritual, aunque sin dudas la espiritual en el contexto del poema es la que más se aborda.

De este modo se aprecia que el sujeto lírico femenino asume una identidad muy marcada con la naturaleza con diferentes connotaciones, entre las que sobresalen la caducidad del cuerpo, la estrategia de minimización, las ansias de libertad, el erotismo. De los elementos que la identifican resalta la presencia del mar. Se identifica con frecuencia con elementos femeninos como las flores, el árbol, el agua. Este último elemento se destaca también ya que concibe su cuerpo como acuoso, y le otorga connotaciones disímiles, especialmente la erótica.

2.3.2 La ciudad

El sujeto lírico femenino ve la ciudad como un espacio que revela las problemáticas del mundo y sus preocupaciones individuales: « [...] vive el mundo en cada golpeadura/ como cactus reventando en la tierra/ y eso parece que se nota/ cuando doblo los ojos/ hacia el limpio vacío de la calle/ con los faroles del parque fundidos a plenitud» («A pesar del silencio»). Para este sujeto la ciudad como reveladora de problemas sociales se construye como un entorno que enajena y minimiza al sujeto lírico femenino: «y cuando me sienta cansada de perder cosas/ retomaré la calle/ para perderme/ yo entre los otros/ sintiéndome/ el más pequeño de los seres». En tal sentido el sujeto se contempla entre la calle como un ser más de los que transcurren por ella, así manifiesta un desinterés por la individualización, afirmando que para él la ciudad construye una colectividad a partir de la pérdida de la individualidad.

Por otra parte, a través de la proyección del sujeto lírico femenino se aprecia que la ciudad es capaz de crear un estado de meditación en el sujeto dirigido a encontrarse en su propia historia, aunque queda imposibilitado por la ciudad: «hago el recuento: / cuando el amor / y la ciudad se ponen de un modo tan difícil/ que no hay revelación/ sino el enfrentamiento con todas las murallas» («las cosas transparentes»).

Como se ha visto, para el sujeto lírico femenino la ciudad alcanza influyentes connotaciones, sobre todo en lo que respecta a las identificaciones que se vinculan además con la búsqueda del sujeto de un tiempo ya pasado que quiere recordar para verse a sí mismo en otra época, con las memorias pasadas; sin embargo, de nuevo la ciudad aparece como devoradora de recuerdos por su destrucción, incapaz de transmitir inspiración o un viaje al pasado. En el poema «La Plaza Marte» se evidencia lo que se ha expresado. En este caso el sujeto intenta rescatar la imagen que poseía de la plaza proponiéndose disfrutar su belleza, objetivo que en lugar de lograr desemboca en una irremediable frustración. Como consecuencia el sujeto sale desfavorido del lugar, convencido que la Plaza Marte no le sirvió ni le sirve de memoria a quien regresa.

El poema IV; «Voy a tener derecho», indica lo que el sujeto lírico femenino recibe de la ciudad. Asentarse en esta urbanidad significa estar en posición de lucha ante sus enemigos, de protección a los indefensos. La ciudad es el lugar en donde el sujeto lírico femenino tiene que estar activamente y recurrir a la violencia de ser necesario, aunque quiera distanciarse de ella. Su preocupación por el ser humano no la deja enajenarse de la realidad, porque el prójimo está en esa ciudad y requiere de apoyo. No obstante sus reacciones ante la ciudad, el sujeto cree, desde una posición optimista, que aprenderá a lidiar con la misma: «Voy a tener derecho/ de asentarme en las ciudades» (IV; «Voy a tener derecho»).

En pocos ejemplos este sujeto encuentra protección en elementos de la ciudad, como las ruinas en Galiano: «me guarece el devastado soplo/ de la ruina en Galiano» (IX; «El sicomoro»). En este ejemplo señalado resalta que dicha protección la haya encontrado en unas ruinas, en contraposición a todo aquello que reluce.

El sujeto lírico no solo anuncia la ciudad mediante los referentes, o estatuas, o fuentes, no a través de algo apenas perceptible pero necesario: el caño urbano. Sus alusiones al respecto manejan un estado depresivo fuerte: «No hay nada que esperar de esta tristeza permeable/ ni de este acontecer mío en la tragedia simple/ soy como el papel ahogándose en el caño urbano/ aunque lleve escrito un poema hermoso» («Se comete un breve crimen»).

Pero se referencian poemas en los cuales hay una mayor número de alusiones a la ciudad, de manera descriptiva del ambiente. Por ejemplo en el poema VIII; «¿qué tal Havana City?» el

sujeto lírico procede a la descripción de lo que aprecia en la ciudad. Así no escapa a su vista la cal de las paredes, los tatuajes, los graffitis, los metrobuses, ect. En este poema el sujeto lírico se manifiesta angustiado ante la destrucción de la ciudad, que constituye la capital de Cuba. A partir del reconocimiento de algunos elementos que la destruyen el sujeto lírico manifiesta una especial identificación con lugares reales que pertenecen a esta ciudad: «¿qué tal Havana City?»/ si no fuera por lo que te destruye/ (el mar/ el insondable)/ me acostaría contra todas las banderas/ en el puente de La Fuerza/ y repetiría infinitamente/ «pero no me diferencio del conjunto». De este mismo modo continúa identificándose con la ciudad en las alusiones a la Ceiba del Templete donde daría vueltas desnuda. Aspecto que resalta los deseos de liberación de este sujeto lírico femenino, que aunque desprejuiciado, piensa en la libertad, contemplada mediante la oposición a las vestiduras y las vueltas.

Ante todas estas imágenes de la ciudad el sujeto expresa que regresaría a su casa con la cabeza baja de Pilar, como quien condenado a un lugar, que sería su casa, asiste a otro donde es feliz pero que tiene que abandonar. No obstante, la angustia, la enajenación del sujeto lírico ante la ciudad es frecuente. En el siguiente caso la zona rural también recibe estos sentimientos: «ni gané ni perdí/ en el viaje imposible/ desde la aldea a la ciudad urbana/ sino que solo realicé el bojeo de mi propio cadáver» («Reflejos»).

También se corresponden con la ciudad las alusiones a la azotea, lugar que se convirtió en cómplice de las relaciones amorosas del sujeto lírico femenino. La azotea es el escenario para el placer sexual: «estoy con mi amante desnudo por la azotea y los andamios haciendo piruetas [...]» («Amantes de azoteas y andamios»).

A partir de los ejemplos expuestos se concretiza que el sujeto lírico femenino expresa diferentes actitudes hacia la ciudad, en las predomina una enajenación y los intentos de fuga a lo que sucede fuera de la casa, a pesar de los intentos del sujeto por adaptarse. La ciudad constituye para este un lugar violento, donde la posición de combate se exige para mantenerse en ella. No obstante, también hay lugares en los cuales se siente protegida, e incluso amada, si se alude a la recurrencia a la azotea como lugar privilegiado dentro de la ciudad. Por otra parte, se manifiesta como un sujeto ciudadano, integrado a la urbe por la cual transita, lo cual se vincula con las

referencias a La Ciudad de La Habana. Estas referencias evidencian la relación de la biografía y la historia biográfica de la autora real, Lina De Fera, con el sujeto lírico femenino.

2.3.3 La casa

La casa forma parte del discurso del sujeto lírico femenino, el cual no se refiere solamente a su casa actual sino, sobre todo, a la casa del pasado infantil. Esta casa que se dirige al pasado está presentada no como construcción arquitectónica sino con las connotaciones de hogar. Las memorias del sujeto evidencian cuando alude a ella la relación familiar que añora.

La casa no representa para el sujeto lírico femenino el marco en el cual tiene que desarrollarse, ni siquiera alude a estas orientaciones androcéntricas. Por eso las menciones son someras, y cuando se aluden responden no a un orden que deba cumplirse sino a través de dos elementos, del cual ya se ha mencionado uno. El primero se concentra en las memorias de la casa del pasado infantil, en la que el sujeto lírico compartía con su familia: «abrir un libro era entrar en la quintaescencia de la huida/ mientras mi madre reflexionaba sobre alguna teoría matemática/ y mi padre hacía su revista con papeles y líneas/ mi hermana y yo estábamos en una tienda de campaña [...]» («Transeúnte»). En la segunda se concentra en una protección que siente el sujeto dentro de la casa, pero no como imposición sino como afirmación de su independencia: «no puede uno recuperarse de las intrigas/ ya poco palaciegas y se esconde en el rincón/ de la casa donde alguna vez hubo el amor insondable» («La seguridad en la vida»). Esta protección se manifiesta también en refugio en tanto el sujeto expresa posiciones del cuerpo que traducen soledad y desorientación: «ni el sillón donde dormí/ con las rodillas abrazadas [...]» posición fetal. («Se comete un breve crimen»).

Pero también el recuerdo de la casa, específicamente en lo que se refiere al hogar, conlleva una dimensión de denuncia. El sujeto lírico, en ocasiones, se refiere a las imposiciones que debía aceptar cuando era niña, y en tal sentido describe ese hogar: «el hogar poco dulce como la ampolla del quemado/ que siempre reventó a la hora de ponerse la ropa/ y caminar»/ por los puentes del trayecto de la tarde» («I; el hogar poco dulce»).

De forma general, se manifiesta que el sujeto lírico femenino aunque se siente protegido dentro de la casa no explota las dimensiones domésticas de la misma. No se siente identificado con los quehaceres del hogar. El local que menciona es la cocina principalmente, además, la sala.

En los anteriores rasgos se evidencia el vínculo de la historia biográfica entre la autora Lina De Feria y el sujeto lírico femenino, por medio de una identificación con la familia y la descripción de un ambiente burgués a partir del «hogar poco dulce», en el cual el sujeto lírico femenino se presenta como una señorita burguesa que recibe lecciones de piano. Lo cual indica una identificación con la autora, quien descende de una familia burguesa.

2.4 El sujeto lírico femenino en el entorno social

2.4.1 Las Otras para el sujeto lírico femenino: la madre, la amiga, la amada, la artista, la hermana, otras

En la obra poética de Lina De Feria el sujeto lírico femenino se caracteriza por sus relaciones con múltiples figuras femeninas, destacándose la madre, la hermana, la amada, la amiga. Un tipo de estas responde a la relación matrilineal: madre-hija, además de otros tipos de relaciones como la amistad, la admiración, el vínculo amoroso desde posiciones lésbicas declaradas, o la meditación con y sobre un sujeto femenino indefinido.

Los personajes femeninos que se anuncian directa o indirectamente, responden en su mayoría, a las preocupaciones del sujeto lírico como mujer y como ser universal, además de otras alusiones a través de asuntos como: la maternidad; la remembranza del pasado de la infancia; la identificación con una amiga o una conocida, vista en la mayoría de los poemas dedicados a mujeres; la compañera amorosa de la relación lésbica; y por último, la defensa de las mujeres a partir de su contemplación, sobre todo, con ella como destinatario de la reflexión del sujeto lírico.

Las relaciones del sujeto lírico femenino con las figuras femeninas, específicamente las que son abordadas con mayor desempeño y no las que solo son mencionadas, evidencian las formas de

tratamiento que cubren el discurso del sujeto lírico femenino. Se reconoce entre esas formas la admiración a integrantes de la familia, a la amiga o la artista (que también puede ser amiga), de manera que incluye manifestaciones de agradecimiento; son abordadas también desde un ajuste de cuentas con lo que representó o representa una figura femenina, sin socavar el respeto y la solidaridad, sobre todo a partir de la comprensión, aunque con matices diferentes. Estas formas de tratamiento responden a lo que ellas representan para el sujeto lírico femenino.

Según lo antes expuesto se afirma que las relaciones con las figuras femeninas de la madre, la hermana y con las amigas responden al agradecimiento por razones diferentes. Con respecto a la madre el sujeto lírico indaga en lo que la madre quería de este y lo que es, con independencia de los deseos maternos.

Victoria Sau en *Un diccionario ideológico feminista* (1981) declara que la relación con la madre pone en evidencia la condición servil de la mujer más que ninguna otra al verse obligada la madre a transmitirle a la hija por toda herencia relacional, la opresión, la discriminación y la explotación que ella misma sufre (:125). Al respecto, ofrece cinco situaciones básicas que distinguen esta relación y aunque no se den en estados puros sino por combinaciones de dos o más relaciones, se puede identificar una como la que se presenta entre el sujeto lírico hija y su madre. Se trata de la relación en que la madre, que está adaptada al patriarcado, tolera muy mal y aún rechaza a la hija que quiere liberarse (:122). Como es evidente, la consecuencia fundamental de este tipo de relación es la incomunicación entre ambas, lo cual adquiere grandes dimensiones en el discurso del sujeto lírico femenino.

El tema de la ausencia materna no se aborda desde un regodeo en la experiencia dolorosa del sujeto lírico por la muerte de la madre, lo cual no excluye que se desarrolle en algunos poemas, sino desde un desacuerdo acerca de lo que la madre ansiaba para el sujeto lírico femenino y lo que este es en el presente. Se destaca al respecto la posición respetuosa que manifiesta el sujeto lírico.

Su madre adquiere configuraciones diversas e incluso se consideran antagónicas, ya que por una parte la presenta como un sujeto femenino imponente, y por la otra, como un sujeto tierno. No la describe físicamente, y cuando alude a su interior señala su carácter con inclinaciones a dar

órdenes, ante las cuales el sujeto lírico responde: «me hará darle el recuerdo/ los muebles que hice arder. / Me hará decir una tonada estúpida [...]» (II; «si mi madre sobrevuela su círculo»), pero además señala en ella la presencia de la ternura, sus esperanzas, y la protección que le brindaba al sujeto lírico: «Nunca he vuelto a sentir/ el más hondo de los gorriones/ y otros deseos de aunar/ la ternura con el gesto suave/ de alguien que acomode mi pelo/ o sacude de mi hombro la hormiga codiciosa» (VI; «Mientras existan los gorriones»)

Con relación a sus órdenes, el sujeto lírico femenino no está de acuerdo con las costumbres maternas, sin embargo explicita que sentirá verdadero el reclamo de la madre, sin reconocer explícitamente que tenía razón: «[...] echará en cara que amasó poco tiempo mi vida/ y sentiré tan verdadero lo que dice/ que tendré que inmolar en su honor/ el defecto de mi ternura [...]» (II; «Si mi madre sobrevuela su círculo»). El criterio de que el sujeto no acepta plenamente las disposiciones maternas se explica cuando en este último verso el sujeto lírico femenino declara que posee una ternura defectuosa.

En cuanto a la presencia de la hermana se aprecia que el sujeto lírico le otorga grandes matices en el discurso, siendo una de las figuras femeninas más recreadas. Entre ambas se establecen fuertes lazos que trascienden el vínculo sanguíneo: «pero a mí no me basta con la ley de la herencia/ hermana mía» («A Dulma»). La hermana es su apoyo más fuerte, la figura que la guía y la cuida en todo momento. Cuando el sujeto lírico femenino se refiere a ella siempre recurre a determinados momentos que pertenecen al pasado infantil: «el hábito de amarse solo pudo pasar/ por haber sido la gente que yo era y tú la otra/ tomándonos el vaso de agua con las piernas calientes/ polvorientas después del corretaje [...]» (Ídem.). La complicidad fraterna que desde niñas desarrollaron se exalta como consecuencia de ese vínculo profundo: «ligarme a ti por el destino íntegro/ con árbol familiar. sin cobros» (Ídem.). En tal sentido, la infancia se convierte en el lugar estabilizador del «hábito de amarse», porque en esa unión se conservaron desde niñas cicatrices «de los terrores conjuntos», cuando ambas aprendieron a silenciar porque otros las dirigían.

Ante la hermana el sujeto lírico femenino se concibe dependiente de su cuidado: «[...] y la acusan de *ausente* de que te has marchado/ del suelo real con tu perrito que pudiera ser/ yo que pudiera ser la dama digna de tu madre» («A Dulma»). Esta relación de dependencia vinculada al

agradecimiento se compone del orden espiritual y material y generalmente se manifiesta en una obediencia del sujeto lírico femenino a su hermana. No obstante, este vínculo es recíproco, ya que el sujeto lírico femenino cuida a su hermana: «[...] aunque por dentro quedaran las palabras/ que solo en días como hoy o cuando estás enferma/ puedo decir coherentemente» (Ídem.). En este ejemplo de manera implícita se advierte que el sujeto lírico se presenta asumiendo su rol de hermana y compañera que cuida al sujeto femenino cuando que cuando este no puede hacerlo sola.

Se evidencia en otros casos un sujeto lírico femenino que medita sobre la vida y le ofrece sus conclusiones a la hermana: «hermana/ la demora conduce a la paciencia/ en los dobles caminos sin negativos revelados/ a los cuarenta y siete» («Dulma»). Resaltan en estos ejemplos la relación con la biografía de la autora mediante la identificación del título del poema con el nombre real de la hermana (Dulce María), por lo cual se evidencia un sujeto lírico en vínculo con la autora.

Otra de las relaciones establecidas con figuras femeninas, aunque en menor medida, es a través de la abuela. Esta relación, como la establecida con la madre, no comprende que el personaje femenino sea un destinatario. Se desarrolla mediante diálogos y se desenvuelve a través de los recuerdos de la infancia del sujeto lírico femenino, específicamente en el ámbito doméstico.

El sujeto lírico femenino observa a su abuela en sus quehaceres domésticos como una anticipación de las labores que tendrá que realizar cuando sea una madre: «secar cubiertos/ era premeditar mi madre niña [...]» («Abuela»). En ese poema el acto de secar los cubiertos es descrito por el sujeto lírico femenino como un rito, con lo cual le otorga connotaciones especiales porque se convierte en una actividad realizada con frecuencia y solemnidad: «abuela secaba los cubiertos/ en un rito donde el ladrón perdía» (Ídem.) De modo tal que reconoce la perpetuación por parte de la abuela de los dictados que imponía la tradición para la mujer. El sujeto lírico evidencia a través de este recuerdo el paso del tiempo al presentarse realizando esta misma labor pero no como un rito: «y ahora los seco yo/ pobreza aparte/ y quedan semejantes» (Ídem.). En este ejemplo el sujeto lírico trasgrede la tradición patriarcal que consciente que uno de los lugares de la mujer es la cocina, en tanto el sujeto lírico desacraliza el culto con que la

abuela asumía sus papeles manifestando orgullo. En tal sentido, el sujeto lírico se presenta liberado de prerrogativas sociales que tenían una visión patriarcal de la mujer.

Por otra parte, las relaciones del sujeto lírico femenino con las amigas y parientes contemplan diferentes posiciones hacia esas figuras femeninas, de modo que la que más desenvuelve el sujeto se corresponde con el agradecimiento y junto a este la exaltación por las compañeras que han sido indispensables en la vida del sujeto lírico, como los poemas «A Ester Fuste» y «A tía Vivi».

En el caso del poema «A Ester Fuste» el sujeto lírico femenino reconoce cualidades en esta figura que aparece destacada desde el propio título. El sujeto lírico menciona que ella posee una «petición honda», una «grandeza pura», un «brazo [tan] noble», ante los cuales Lina, como se identifica el sujeto lírico femenino, se ordena alcanzar la altura que poseen estas cualidades en Ester: «he de estar a la altura de su petición honda/ he de estar a la altura de su grandeza pura/ he de estar a la altura de su brazo tan noble/ que albergó entre sus nudos/ a una Lina algo sola pero alegre del sueño». Para reafirmar esa orden utiliza la reiteración de la frase «he de estar» para señalar lo importante que es lograr esa magnitud.

Manifiesta además una interrelación entre el rostro de Ester y uno de los lugares de la infancia del sujeto lírico a partir de una metáfora: «su rostro más vergel/ es mi patio en la loma» (Ídem.). El agradecimiento se concreta en reciprocidad cuando el sujeto lírico expresa lo que hace para Ester: «adormezco una sombra/ para su pie cansado/ adormezco los ruidos del espacio impaciente/ hasta que usted se duerma [...]» (Ídem.). Resaltan en este fragmento el respeto con el empleo de «usted», la gentileza desenvuelta en la atención al «pie cansado» en señal de espera para que Ester se duerma.

Otra figura femenina en la cual el sujeto lírico reconoce como especial es «tía Vivi» precisamente en el poema titulado «A tía Vivi». Esta figura femenina fue como una maestra para el sujeto lírico femenino, al cual le enseñó «de lo bueno a lo malo». En este caso el sujeto lírico femenino destaca como mayor influencia la voz de su tía, entendiendo voz en el sentido de las enseñanzas: «y así elevaste el tedio de mi vida *casaleana*/ porque tu voz batía los vientos de la tarde/ y se levantaba al aire la hoja seca/ imaginándome/ que al igual que Caruso/ tu voz abría

mares hasta dar el abrigo» (Ídem.). En estos ejemplos se destaca a través del título de los poemas la identificación del sujeto lírico con la biografía de la autora, en tanto esos nombres son los mismos que poseen individuos que pertenecen al mundo real.

Las otras posiciones asumidas se hacen corresponder con la solidaridad hacia la figura femenina, la cual aparece referenciada en el paratexto de la dedicatoria: «Algo valió la pena» (A Josefina Suárez), «La mano cava» (A la Dra Beatriz Maggie), «¿Cómo negar la sangre?» (A Silvia), «Como pañuelo de albañal» (A Josefina). En estos casos se expresa fuertemente el vínculo del sujeto lírico con la historia biográfica de la autora. Estos nombres que aparecen en el paratexto anuncian que el sujeto lírico alude a figuras femeninas, que aunque en el texto son personajes femeninos ficcionales, se relacionan con las personas del mundo real.

En cuanto a las figuras femeninas sin vínculo fraterno, el poema responde a un contexto contemplativo en el que el sujeto lírico alude a determinado personaje. El caso «Poema para la mujer que habla sola en el parque de Calzada» sobresale en la obra poética en cuanto a la alusión de un personaje femenino, siendo este configurado desde diferentes aristas, que responden a lo interno y a lo externo.

El sujeto lírico desde un lente imaginario asiste a las significaciones de esa loca que sentada en un banco dialoga consigo misma. Ve en ese personaje no el ser tipificado que es para la sociedad sino a un ser humano, que dueña de un pasado pudo ser cualquier persona, aceptada o no por la sociedad. Se pregunta quién hubiera sido: la madre, la concertista, la prostituta, etc. En su discurso se avizora desde el inicio la comprensión del sujeto lírico hacia ese personaje, recurriendo a partir del primer verso a demostrar su indefensión ante la vida. La sombrilla de huecos es la primera descripción a la cual acude el sujeto lírico femenino, y ya desde este momento establece que es un ser desprotegido del sol, de la lluvia, debido a su sombrilla de huecos. Queda establecida la loca como un «gajo contra el suelo» desde la voz del sujeto lírico femenino, el cual menciona su incredulidad de todos, incluso de sí misma.

La solidaridad se manifiesta especialmente cuando el sujeto lírico femenino la reivindica como ser humano, como cualquier ser lógico que fuera. Además, el sujeto señala que no miente, porque lo que para los cuerdos es mentira, constituye su propia verdad: «[...] si mientes mientes

con tu verdad [...]». Del mismo modo, la reivindicación se explicita mediante el criterio del sujeto lírico femenino, cuando este menciona que ella es: «patética y extraordinaria», que constituye un personaje de Antonioni o Buñuel, un absoluto para Dostoyevski, o que sus manos son para Chagall. Estas referencias le aportan al personaje contemplando una mejor descripción, en la que esta loca se destaca como una imagen surrealista, debido a las alusiones al cineasta surrealista Buñuel y Antonioni, y al pintor Chagall.

Del mismo modo que el cine surrealista quiso abolir la burguesía mezquina, se proyecta la imagen de la loca como una denuncia a la marginación social. El mayor vínculo humano toma forma cuando el sujeto lírico femenino reconoce que la loca está cercana a los artistas que menciona, y de sí mismo: «[...] estás cercana a ellos de alguna manera/ como lo estás de mí en algún sitio común de la vida [...]». Desde la reivindicación de la loca como personaje marginal se produce una reivindicación también del ser humano, y de la mujer, ya que este ser humano es una fémmina.

Otro personaje que se destaca dentro de los aludidos por el sujeto lírico femenino es Diana, la cual es presentada a partir de la relación homoerótica entre el sujeto lírico y ella. Es un sujeto femenino desprejuiciado, que asume con libertad su relación lésbica, de modo que entre el sujeto lírico y ella se manifiesta una disolución de los roles pasivo y activo, lo cual se justifica por la espontaneidad, por la participación en los momentos íntimos: «[...] pero en el aguacatal/ me esperaba su/ mano/ con la fruta lezamiana/ y yo como un/ imberbe tomé el agua tercera/ de sus dedos/ [...]» (II; «cuando pe día silencio»).

Además de estos personajes femeninos que se han analizado, el *corpus* poético estudiado exhibe otros, de los cuales algunos constituyen apenas una mención con el objetivo de realizar referencias que contribuyen a densificar el ambiente de significación en torno a un universo femenino vasto. Entre esas menciones se encuentran figuras históricas destacadas, como la científica Marie Curie, las escritoras George Sand, Emily Dickinson y Margarite Duras, cineastas, mujeres dedicadas a la música como Yoko Ono.

En esa recreación del entorno social femenino, como se ha visto, predomina la evocación de las figuras que tienen relaciones filiales con el sujeto lírico femenino, cruciales para llevar adelante

la reflexión sobre su identidad femenina y asimismo, el ahondamiento de su autoconciencia. Las figuras contempladas le permiten establecer un sistema de referencias femeninas en el cual, si bien menudean las artistas y mujeres intelectuales, también se sitúan ejemplos de mujeres que encarnan la indefensión más absoluta, o simbolizan la marginación con la cual se siente identificada.

2.4.2 Los Otros masculinos para el sujeto lírico femenino: el hijo, el padre, el hermano, el amante, el amigo, el artista, otros, el otro colectivo

La relación del sujeto lírico femenino con las figuras masculinas que se encuentran en la obra poética, no posee las mismas características con unos y con otro. En este sentido se determinan elementos distintivos de las relaciones, bajo los cuales pueden aunarse varios poemas, respetando la diversidad.

En primer lugar, el hijo contribuye a reforzar la imagen maternal, de acuerdo con los rasgos tradicionales, aunque a veces la relación de protección se invierte. En las alusiones del sujeto lírico femenino el hijo es «su mayor don», «la gracia misma», la tierra para el Dios creador. El llanto de su hijo supone para el sujeto lírico femenino una quietud: « [...] mientras el llanto de mi hijo/ no acaba de darme la quietud/ de saber que existo como los demás» («Me ha dejado un terror»). Como apoyo a la humildad utiliza el modo imperativo para orientarle finalmente una forma de vida: «recoge del piso el objeto que cae» («A Sebastián José»), a la vez que devela las aspiraciones que tiene en su hijo, en tanto sea conocedor del mundo y lo comparta con ella mediante sus ojos: « [...] luego/ solo traes a mi temblor de madre/ la fiesta de tus ojos/ amplios del universo» (Ídem.).

Por otra parte, la presencia del padre es menos aludida que la del hijo. Está determinada por la ausencia, de modo que el sujeto lírico manifiesta su añoranza y acude en ocasiones a determinadas características del padre. En el caso del poema «cuando mi cuerpo» se trasluce otra memoria del sujeto lírico femenino con el padre, en la cual la figura paterna es develada como un sujeto que intentaba alejar a su hija de la tradición que inserta a la mujer en la cocina, promoverle otras aspiraciones: «tú no entrarás en la cocina/ y ahí empezó aquel grito a

convocarla/ año tras año como ruidos perennes/ consecuencias de ser». En este fragmento el sujeto lírico alude a la influencia que tuvo en él la propuesta paterna.

En otros ejemplos se destaca la incomprensión que rodeó al padre, por quienes lo rodeaban: «tú no entrarás en la cocina/ y sin embargo nadie entendió/ el perdido reino del padre que era hermoso/ (tú no entrarás en la cocina)/ [...]» (Ídem.), pero específicamente por el sujeto lírico femenino: : « [...] y aunque no lo advirtieras/ alguna incomprensión provenía de ti/ al no entender su almácigo político/ al no entender los pobres pies ausentes/ al no entender las letras para el aire» (Ídem.).

De esta forma se manifiesta en el caso anterior que la evocación de un pasado lejano sucede en un presente donde se ha negado en la realidad la profecía del padre, de ahí la nostalgia por ese paraíso.

Por otra parte, el sujeto lírico femenino en la obra poética se dirige a dos hermanos: A Jorge y a Pepín. Entre ellos y el sujeto se establecen relaciones de comprensión, compañía y amor por parte el sujeto lírico femenino.

Ante Jorge el sujeto se ofrece como salvaguarda: «ven a buscar en mi silueta/ la luz que te dará un estuario» («A Jorge, mi hermano») desde posiciones que se caracterizan por la humildad: «hermano/ la compasión no cabe entre nosotros/ que amamos lo que a veces nos daña» (Ídem.).

Este sujeto al mismo tiempo que se revela desde la ternura se manifiesta con firmeza para orientar a la figura masculina: «es hora de partir/ he dicho/ y de partir conmigo a la miseria [...]» (Ídem.). Su discurso hacia el hermano se convierte en consejos para la vida, la cual quiere compartir junto a él. En estos versos se manifiesta que el sujeto lírico femenino está dispuesto a servirle a su hermano, y al mismo tiempo le está siendo sincero ya que lo incita a buscar en su silueta. La petición de que viva como el sujeto lírico se desenvuelve desde esa humildad desde la cual habla, sin acudir a la compasión.

Para el viaje solo escoge cosas muy esenciales para subsistir: tres panecillos, un poema y una máquina de coser. Estos tres elementos absorben una dimensión mayor según las connotaciones que tienen. En primer lugar, los tres panecillos a los que alude el sujeto lírico femenino

simbolizan la Santísima Trinidad, al mismo tiempo que posee relación con el milagro cristiano de la multiplicación de panes y peces, lo cual alude a las cosas indispensables para sobrevivir. Con respecto a lo segundo que quiere llevar, el poema, es no solo relevante, sino esencial para la vida y en tal sentido se convierte en un alimento espiritual. El tercer elemento que llevará consigo es una máquina de coser con lo que se reafirma como una mujer al servicio de lo que desea, que en este caso es hacerle trajes a su hermano: « [...] para hacerte aún trajes de verano/ o de cáliz» (Ibídem.).

Por otra parte, el sujeto lírico femenino establece una relación de amante con el otro masculino. El tratamiento de estas relaciones presenta una gama de características, porque si bien hay poemas donde el sujeto lírico se deshace entre el amor que siente y se observa pequeña con respecto al otro, también toma el poder en sus relaciones, siempre desde posturas en las cuales, sin perder la pasividad, le exigen al sujeto masculino atención.

Su minimización resulta de la comparación con animales o elementos naturales, sobre todo a través de diminutivos: « [...] /avisa [...] / que tienes una muchacha en la ciudad amándote/ algo como un animalito que se esconde bajo la piedra/ o una lluvia demasiado contraria para sentirse» («humedece tus dedos»). Frente a esta posición el otro masculino es enaltecido por sus acciones, las cuales son la causa de la espera del sujeto lírico: « [...] por tus castillos de óleo tus rostros levantados tu tamaño nuevo», como mismo espera por una flor fea que el sujeto masculino no se haya atrevido a pisar con su bota. Desde su posición humilde ella aguarda porque él la tenga en cuenta.

Las botas resaltan como objeto que caracteriza al otro como amante. Ellas no solo tienen connotaciones que responden a ideales masculinos de fortaleza y virilidad, sino que se asocian a un contexto histórico en el cual las botas se vinculan más que con el trabajo, con la lucha por la Revolución Cubana. El vocablo botas tiene imbricaciones semánticas con miliciano, y frente a estas significaciones el sujeto lírico mujer se disminuye a sí misma. Estos ejemplos constituyen la ejemplificación de un tipo de relación con el amante.

El sujeto lírico femenino es una mujer marcada por la juventud y los temas amorosos, la cual establece un coloquio con un Otro, que puede identificarse con Tomás Borbonet, si se toma en

cuenta el elemento paratextual de la dedicatoria. A partir de sus palabras se vislumbra la relación amorosa en la cual los posee matices eróticos se dejan percibir: «humedece tus dedos [...]» («humedece tus dedos»).

La indefensión trae aparejada peticiones de protección al sujeto masculino. No necesariamente el sujeto lírico femenino explicita su necesidad de protección desde la posición de amante, incluso tampoco desde relaciones de amistad. En numerosas ocasiones omite expresar el tipo de relación, su interés es volcar su interior desprotegido en alguien que la sustente.

En los poemas de amor hacia el sujeto masculino no solo se exalta la figura del otro, sino propiamente la del amor que siente el sujeto lírico femenino. La presentación del sujeto masculino discurre desde la voz de la mujer que lo percibe a través de los deseos espirituales y carnales, pero con un marcado privilegio de la espiritualidad. El amor del sujeto lírico femenino se asocia generalmente a imágenes que expanden lo espiritual en todo el poema, estas imágenes responden a elementos de la naturaleza: «es seguro que lo quiero/ como a cobertura de gusano en el tallo único/ y que puedo llamarle asilo de jardines [...]» («Es probable que lo quiera tanto»), pero también a la descripción de actos cotidianos que se cargan con las connotaciones espirituales a las cuales se refiere el sujeto lírico femenino: «es probable que lo quiera tanto/ como a un último alumno que recoge sus libros/ y no deja que se haga silencio en el aula/ porque no se irá» (Ídem.).

La ternura del otro masculino se ensalza en algunos poemas, como redención ante la tristeza del sujeto lírico femenino, quien se empequeñece ante esa magnitud de la ternura: «su ternura es un superlativo/ contra la noche terminante el amor [...]», «[...] es recobrase de una certeza antigua/ sobre el eclipse de la pasión/ y volver a creer diminutamente y dormir con el pecho en la tierra» (Ídem.).

Por otra parte, no solo el sujeto lírico femenino necesita protección, sino el sujeto masculino. Una solidaridad muy humana caracteriza al sujeto lírico femenino quien comprende las diferentes circunstancias en las que puede estar imbricado el sujeto masculino, y de esta forma lo humaniza más al presentarlo como un sujeto que también se agobia, sufre. Su comprensión trasciende una mera simpatía: «los rituales son/ de un inocente hombre/ que no quiso dañar y fue

dañado/ que no quiso golpear y fue golpeado/ que no quiso arder/ y fue abrasado con pérdidas de madre» («Los rituales del inocente»). Al mismo tiempo, se refiere a estos rituales como «perennes abrigos que impidieron toda desnudez» (Ídem.).

El sujeto masculino es presentado como salvador de este sujeto lírico femenino con inclinaciones a la tristeza, a la soledad, al silencio, a empequeñecerse dentro de su universo muchas veces pesimista. En el poema «Se comete un breve crimen», sin explicitar un tipo de relación, el sujeto lírico femenino reconoce su empequeñecimiento y desprotección desde una posición fetal: « [...] el sillón donde dormí/ con las rodillas abrazadas [...]» para presentar como su redentor a un sujeto masculino sin nombre, pero único: « [...]...para ofrecerme al primer ser humano que tocara en la puerta/ y que no podía ser otro más que tú».

El sujeto lírico prefiere alejar la violencia para caminar descalza por el malecón mar, no duda en ponerse en posición de lucha ante alguien que está indefenso. Ella se solidariza con este otro sujeto y no teme ser violenta. Igual no huye ante un enemigo, sino que lo enfrenta y se pone a vigilarlo: «y sobre todo/ pondré el único soldado que tengo/ y sobre el que mando absolutamente/ a vigilar» (IV; «Voy a tener de recho»).

Otro tipo de relaciones que se establecen entre el sujeto lírico y el otro masculino tiene como base la amistad. Esta complicidad fraterna marcan estas relaciones por el respeto y la admiración del sujeto lírico femenino. El poema XXII; «si en este año» de *El rostro equidistante* es muestra de ello. En este poema el sujeto lírico femenino se concibe explícitamente amiga del otro, y desde esta posición ofrece una especie de consejo ante la llegada del olvido del pasado, propio de la vejez, que aunque no se explicita se deduce cuando el sujeto lírico menciona: «si los ojos/ caracoleándose en la arruga fósil/ borran del panorama aquel erizamiento frente al caballo fiero [...]» La alusión a la arruga fósil es determinante en la comprensión del texto.

Ante el olvido ella le propone que la recuerde porque defiende «las rocas enquistadas» de sus «piernas salvajes», es decir, los síntomas de su ancianidad. En este sentido, le aconseja también revelarse ante el espejo y acudir al recuerdo para satisfacer las nuevas carencias que le trae la vejez: « [...] irrítate frente al espejo y alza los viejos patios los jardines/ los columpios acuosos hacia el árbol [...]» (Ídem.). El sujeto lírico entiende esta nueva experiencia, la vejez, como otra

etapa que se disfruta en el ser humano, y señala como uno de los rasgos «la ternura sobreviviente/ ajena a toda acidez [...]» entre sus manos arduas (Ibíd. m.).

Las referencias a los artistas son numerosas y se corresponden sobre todo con las referencias culturales que domina el sujeto intelectual femenino. Menciona personajes como: Wichi Noguerras, César López, Cintio Vitier. En tal sentido el artista puede ser a veces una estatua que conmueve al sujeto lírico femenino. En el poema «A John Lennon» el sujeto lírico quiere sentirse protegida por la estatua, pero esta no satisface sus pretensiones, en su lugar lo que hace es asustarla: «[...] es que mi Lennon no me cubre/ como si fuera una muchacha [...]». El sujeto masculino para este sujeto lírico debe tener como característica inalienable la facultad para protegerla, y al no hacerlo, incumple con su papel masculino, de forma tal que la espanta: «[...] sino solo me espanta/ con su boca de cardenales puros [...]», «[...] me apuntala el espíritu/ ceniza de cobre son sus ojos».

El sujeto lírico femenino discursa con sujetos masculinos reconocidos en la realidad. Es una madre intelectual que analiza las cosas que le rodean, entre las que está la escuela que lleva el nombre del sujeto masculino: Albert Einstein. Se manifiesta emocionado por la inteligencia del personaje. En su discurso el sujeto lírico asume un discurso científico correspondiente con los estudios realizados por Einstein. Describe su mirada de «grumpy bondadoso», se refiere a sus teorías, con el objetivo de enaltecer la inteligencia: «[...] y en la mente los cálculos son prueba definitiva del fruto del *cerebro humano*». La admiración se revela en las siguientes imágenes: «pájaro impagable que paseas por mi pecho y me retrotraes al alumbramiento» («Albert Einstein»).

El sujeto lírico femenino recurre a los elementos de la corporalidad del sujeto masculino amante para ofrecer todas las dimensiones de su amor. Entre esas partes que se destacan el sujeto lírico femenino revela su carnalidad. No está dirigida esta carnalidad solamente al placer erótico, sino que lo que más se aborda es el cuerpo del hombre como lugar para el descanso, para la protección de sujeto lírico femenino: «podré tirarme en el respiradero de sus huesos/ y acunarme en las pecas internas y en sus lunas/ entrenándome en ese jadeo salvador/ como de paisaje que se va acomodando» («Es probable que lo quiera tanto»). Además puede ser el cuello quien ofrezca

esa protección: « [...] y vuelo sin detenimiento/ [...] a donde su indómito cabello/ reclamando la sombra de mi continencia/ ya desembocadura de mí misma/ en su cuello de ascender infalible» («Para seguir el rastro»).

El rostro es también un lugar para la compañía, para alejarla de la soledad: «Estudiaré su rostro cuantas veces me quede ilesa de soledad [...]» («Se apodera de la pequeñez»). Desde el título del poema: se apodera de la pequeñez, se percibe que el sujeto lírico femenino ve al sujeto masculino desde su cuerpo como la figura capaz de abolir la forma pequeña en que se percibe. Él es un refugio para albergar esta pequeñez y a la vez le ofrecerá al sujeto lírico femenino cierta libertad devenida gracias a su compañía: «[...] y entonces vendrá el sonreír lato/ la extensa frontera cruzada por una invasión/ de campanas incontrollables/ sonando para siempre/ en las postrimerías de mí misma» (Ídem.).

En cuanto a las partes del cuerpo masculino que son recurrentes en el sujeto lírico se destacan las manos. Ellas representan apoyo, compañía: «sentada/ veo al niño de Reynolds correr/ y el Támesis nos asume/ mientras la palma/ me acaricia en la cabeza ungida/ y renacen las palomas/ y nacen las aves cruentas/ y nacen las aves sanas» (7; «En los sahumeros de la vida»).

Los ojos del sujeto masculino son partes del cuerpo que menciona con recurrencia el sujeto lírico femenino. Ellos pueden contener una «dulzura vengativa» y pueden ser « [...] más tiernos cuanto más dañinos» («Se comete un breve crimen»). Pero los ojos salvan y esto lo manifiesta explícitamente cuando dice: «pero no me raptan la amargura/ porque los ojos de alguien/ son los preludios que buscaba/ sonoridad de vida/ y armonía en el ser» («Trámite para la quietud»).

Los hombros también provocan reacciones en el sujeto lírico femenino: «aprovecho/ para perderme en ese hundimiento/ de sus hombros/ ahora tan ancestrales como helechos punteados de hojas negras» («Se apodera de la pequeñez»). En este caso los hombros son comparados con elementos de la naturaleza a través del discurso femenino.

A partir de las relaciones anteriores se aprecia que el sujeto lírico femenino se presenta en igualdad de derechos con el sujeto masculino, ya sea con respecto al hijo, al padre, a los hermanos, al amante, los amigos, los artistas y otros. Esto afirma el escaso interés del sujeto lírico de enfrentarse de manera litigiosa a los estos sujetos. En su lugar, propone les propone

como parte de una preocupación social universal, aunque ello no impide que tenga contradiga y enjuicie a sujetos masculinos que representan un peligro; así como no descarta el enfrentamiento a visiones patriarcales establecidas.

Conclusiones

Mediante del estudio de la obra poética de Lina De Feria se concluye que:

- La categoría sujeto lírico femenino fue muy propicia para el desarrollo de la presente investigación por cuanto permitió elaborar generalizaciones acerca de la voz femenina presente en la poesía de Lina De Feria, que se manifiesta tanto en la encarnación de sujetos y tipos autónomos, como en la presencia indirecta a través del cuerpo, el entorno físico y el entorno social. La identidad supuesta del sujeto lírico en sus conexiones con la biografía y la historia biográfica de la poetisa, permitió elaborar interpretaciones acerca de la comprensión de lo femenino que emana de este corpus poético.
- El sujeto lírico femenino se caracteriza por su reflexión sobre la existencia humana. De esta forma expande a la humanidad su dimensión protectora que se desenvuelve en una defensa por la marginalidad, por los valores éticos como la humildad, la solidaridad, la libertad, y reclama el derecho de todo sujeto a ser comprendido. Los referentes culturales que utiliza trascienden la inmediatez, constituye una afirmación de su derecho de beber de muchas fuentes artísticas. Manifiesta una asunción de la igualdad de derechos entre el hombre y la mujer a partir de su participación intelectual en el entorno social. Así transgrede la visión androcéntrica que destina al sujeto femenino a la privacidad de su hogar y su participación negada en lo público, de forma que toma por derecho asuntos propios de la vida pública y así participa en la transformación social a través de toda su reflexión. De esta forma no reproduce lo eterno femenino sino que su interés se enmarca en el género humano.
- El sujeto lírico madre no se distancia de la tradición que ha establecido la historia con respecto a lo maternal. Su amor se desenvuelve en tópicos reconocidos como el sacrificio materno. Se caracteriza por la preocupación ética de su hijo al cual le aconseja sobre todo la humildad como vía para trascender. Protege al hijo al mismo tiempo que se presenta protegido por él. Este sujeto asume la maternidad sobre todo con relación a lo espiritual al no desarrollar asuntos como la visión del cuerpo maternal.

- El sujeto lírico hija se caracteriza por la conciencia y defensa de su individualidad. Añora a la madre y al padre ausentes, pero la relación más desarrollada es con la primera. Ante esta se yergue como transgresor de las disposiciones maternas; sin embargo, la incomunicación que reconoce no anula la nostalgia por la ternura de la madre. De esta forma se rebela ante la sociedad y las normas patriarcales que asume la madre.
- Las identidades femeninas de modo autónomo son muy puntuales en la obra de Lina De Feria. Una de las identidades representa el interés de develar el punto de vista femenino oculto tras la historia de los amores de Martí con La Niña de Guatemala, contados tradicionalmente desde la perspectiva masculina. En cuanto al sujeto autónomo Lina se presenta una ficcionalización de la autora, lo cual se comprueba a través de su biografía personal; sin embargo, el sujeto lírico indica rechazo a la poesía confesional. El sujeto lírico se caracteriza por el apego espiritual y la nostalgia hacia determinadas figuras, femeninas y masculinas, que en algún momento lo auxiliaron y que ya no tiene a su lado. De modo que se manifiesta como un sujeto sencillo, humilde, sin temor a ser condenado por expresar su añoranza y agradecimiento.
- La representación erótica del cuerpo manifiesta el carácter transgresor de la sexualidad, asumida en consonancia con imágenes que van contra la tradición que suprime la sexualidad femenina, como la calidad líquida del cuerpo. El erotismo de orientación heterosexual aparece con frecuencia en los primeros poemarios. En los posteriores, especialmente *Absolución del amor* aparece el erotismo de signo lésbico con la disolución de dicotomías pasivo- activo y se manifiesta la ausencia de prejuicios. El lugar que tiene el tema erótico en su poesía no es superior a otros temas de índole intelectual, y se resalta el erotismo heterosexual sobre el homosexual. A partir de estos elementos el sujeto lírico femenino se caracteriza por su seguridad y autoconocimiento. Establece una relación en la cual la consumación del amor es importante no solo por el placer físico sino porque conlleva una trascendencia espiritual. El sujeto lírico recurre a una serie de elementos que exaltan la sensualidad, como: las connotaciones de elevación, las partes del cuerpo y desnudo. Así, a partir del erotismo se legitima la relación homoerótica en la ficción poética.

- Se asiste a una transformación en la actitud del sujeto lírico femenino ante la vejez, el cual cambia hacia una resignación que se traduce en una posición optimista al manifestarse con plenitud. Este último elemento indica que el sujeto lírico femenino se acepta como anciana, como mujer, y sobre todo como ser humano.
- La naturaleza participa del proceso de identificación del sujeto lírico femenino, el cual se reconoce en la flora, en la fauna, con el agua. Estas identificaciones afirman que el sujeto lírico posee una identidad femenina marcada por la frecuencia e importancia que le concede a la naturaleza, de la cual toma, sobre todo, lo que puede dar una imagen del sujeto como humilde, frágil, intrascendente, a partir de la estrategia de minimización.
- Por otra parte, se manifiesta como una mujer que evidencia su derecho al dominio público al revelarse como un sujeto ciudadano. La ciudad ubica al sujeto en la capital cubana y así se evidencia la relación de la biografía y la historia biográfica de la autora real. Se produce una interiorización de la experiencia de la ciudad. Así, el sujeto lírico concibe la casa como refugio, pero no despliega el hogar desde lo tradicional doméstico, ya que no le interesa explotar asuntos propios como los quehaceres.
- El sujeto lírico femenino se caracteriza por presentar relaciones constantes con las mujeres. Se destaca la madre, la hermana, la amiga, la amada. Cada cual conserva una situación diferente, de forma que se aprecia una inserción positiva del sujeto lírico al ámbito sociocultural, en especial en lo que respecta a las féminas. El sujeto lírico manifiesta una actitud solidaria, defensiva de los personajes femeninos, apreciable a través de la selección de una mujer como personaje marginal.
- El sujeto lírico ante los otros se manifiesta en una completa asunción de igualdad de derechos, no se limita a tratar con ellos. Los aconseja, los enjuicia, los admira, los protege, aunque son presentados también a partir de su capacidad para proteger. Los otros no diferencian este sujeto por ser mujer; aunque sí hay poe mas puntuales donde la mujer asume una posición defensiva de su identidad ante la fuerte presencia patriarcal. Sin embargo, se caracteriza especialmente por no presentar una intención explícita de litigio de género con los otros.

A partir de las anteriores conclusiones de los epígrafes se obtiene que:

- Los referentes culturales en la presentación del sujeto lírico se encuentran de una forma u otra vinculados con la biografía y la historia biográfica de la autora. Es una poesía que tiene su punto de partida en la experiencia vivida aunque no puede considerarse una poesía confesional por el trabajo retórico que complejiza el sentido. Las apelaciones a la biografía personal se refieren a los modos donde el sujeto se identifica con personas de su ámbito filial, social, en especial alrededor de las asunciones de los roles de madre, hija. La historia biográfica aflora en los referentes artísticos. Además se ve en la relación con La Habana y en el enjuiciamiento de la educación burguesa de la señorita.
- El sujeto lírico femenino se revela como un sujeto que por sus rasgos de identidad y sus actitudes se concibe a sí mismo en una relación dinámica con la tradición del género que le hace reproducir aspectos como: la humildad, la relación con la naturaleza, la asunción de tipos tradicionales femeninos como la madre y la hija.
- Se manifiestan rasgos del sujeto que se alejan de estereotipos de las caracterizaciones establecidas en el orden patriarcal como la preeminencia y recurrencia de la dimensión intelectual.
- El tratamiento erótico es otro elemento trasgresor porque manifiesta la posición de una autoconciencia que legitima el deseo femenino y no lo escamotea.
- La ciudad se muestra como componente de la identidad del sujeto, de ese modo afianza su legitimación en el mundo exterior. La mujer es dueña de la calle, busca su sustento, y aunque no es un asunto nuevo, evidencia la conquista del espacio público de la mujer. Así, la ausencia de lo doméstico junto a este tratamiento de la ciudad delinean un sujeto que se distancia de la casa.

Bibliografía**Activa:**

1. De Feria, Lina: *Casa que no existía*. Ediciones Unión, La Habana, 1968. Redición de la Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2001. ISBN: 959-11-0311-5.
2. _____: *A mansalva de los años*. Ediciones Unión, La Habana, 1990. S.N.
3. _____: *Espiral en tierra*. Ediciones Unión, La Habana, 1991. S.N
4. _____: *El ojo milenario*. Editorial Sed de belleza, Santa Clara, 1995.
5. _____: *Los rituales del inocente*. Ediciones Unión, La Habana, 1996. ISBN: 959-209-109-9
6. _____: *A la llegada del delfín*. Ediciones Unión, La Habana, 1998. ISBN: 959-209-228-1.
7. _____: *El mar de las invenciones*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1999. ISBN: 959-10-0475-3.
8. _____: *El libro de los equívocos*. Ediciones Unión, La Habana, 1999. ISBN: 959-309-378-1.
9. _____: *El rostro equidistante*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2001. ISBN: 959-11-0311-5.
10. _____: *País sin abedules*. Ediciones Unión, La Habana, 2003. ISBN: 959-209-500-0.
11. _____: *Omisión de la noche*. Ediciones Matanzas, 2003. ISBN: 959-268-028-0.
12. _____: *Absolución del amor*. Ediciones Unión, La Habana, 2005. ISBN: 959-209-650-3.
13. _____: *Ante la pérdida del safari a la jungla*. Editorial Letras Cubanas, 2009. La Habana, Cuba. ISBN: 978-959-10-1599-0.
14. _____: *La rebelión de los indemnes*. Ediciones La luz, Holguín, 2008. ISBN: 978-959-255-029-2.
15. _____: *De los fuegos concéntricos*. Ediciones Unión, La Habana, 2009. ISBN: 978-959-209-921-0.

-
16. _____: *Lejano intenso*. Centro Cultural Dulce María Loynaz, *Cuadernillos Fe de Vida*, Pliego de Poesía 2, La Habana, 2010.
17. _____: *El libro de los espejismos*. Ediciones San Librario, Colombia, 2010. ISBN: 978-958-8550-07-7.
18. _____(a): *Caminando en el ocre*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2011. ISBN: 978-959-10-1766-6.
19. _____: *Los poemas de la alquimia*. Ediciones Matanzas, 2012. ISBN: 978-959-268-256-6

Pasiva:

ABREU, Alberto: *Los juegos de la escritura o la (re)escritura de la Historia*. Casa de las Américas, La Habana, 2007.

ACOSTA, Nirma: «Yo no puedo vivir sin Cuba». Entrevista realizada en Miami a Lina De Feria en dic. 2005, publicada en *La Jiribilla. Revista digital de cultura cubana*, 248, año IV, La Habana, 10 de febrero de 2006, en el sitio: www.lajiribilla.cu/2006/n248_02/248_16.html.

AFONSO, Vitoria & MUÑOZ, Teresa: «La identidad de género como base para la comprensión de la formación de la identidad de la mujer». En: *Selección de lecturas sobre género*, pp. 87-106. Carpeta de Sociología.

Álvarez Álvarez, Andrés: «Como un pino cortado muy lejos del mar. Conversación con Lina De Feria», *La Gaceta de Cuba*, 3, pp.22-25, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, may.-jun., 2009. ISSN: 0864-1706.

ARANGO, Arturo: «Con los años a favor». En Lina De Feria: *Antología boreal*, pp.202-204, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007. ISBN: 978-959-10-1284-5.

_____: «Lina y el universo». En Lina De Feria: *De los fuegos concéntricos*, pp.5-9, Ediciones Unión, La Habana, 2009. ISBN: 978-959-209-921-0.

ARAÚJO, Nara & DELGADO, Teresa: *Textos de teorías y crítica literaria. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, T. II. Editorial Félix Varela, La Habana, 2001. ISBN: 959-258-216-5.

ARAÚJO, Nara: *Diálogos en el umbral*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003. ISBN: 959-11-0400-6.

ARRIAGA Flórez, Mercedes: «Lo femenino en la sociedad», en el sitio: <http://www.fmujeresprogresistas.org/visibili9.htm> (consultado el 30 de mayo de 2013).

ATENCIO, Caridad: «Otra sombra cortada ». En Lina De Feria: *Antología boreal*, pp. 208-21. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007. ISBN: 978-959-10-1284-5.

BAEZA Martín & Cristina & GARCÍA Maritza: *Modelo teórico de la identidad cultural*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Editorial José Martí, La Habana, Cuba, 1996.

BEAUVOIR, Simone de: «El segundo sexo». En Gaëtan Picon: *Panorama de la literatura francesa actual*, pp. 503-504. Editorial Guadarrama, Madrid, 1958. (Sin ISBN).

BERISTÁIN, Helena: *Análisis e interpretación del poema lírico*. Instituto de Investigaciones Filológicas, 1989.

BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*, T. I y II. Editorial Gredos, España, 1985. (Sin ISBN).

CABRERA, Yoandy: «Del árbol trunco al dibujo estelar». Publicado en la Revista *Dédalo* de la AHS, oct.-nov., 2007, disponible en el sitio: <http://yoandynombrar.blogspot.com/2012/01/lina-de-feria-del-arbol-trunco-al.html> (consultado el 4 de enero de 2012)

CÁCERES Ruiz, Claudia: «La constitución simbólica del sujeto femenino en la escritura de María Isabel Lara Millapán». Trabajo preparado en el Seminario Literatura Chilena S. XX con la docente Marcela Orellana. Universidad de Santiago de Chile, Depto. De Literatura y

Lingüística. Magíster en Literatura Latinoamericana. Santiago, Chile, 2007. Artículo publicado el 7 de diciembre de 2010.

CAMPUZANO, Luisa (2004): *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas* (S. XVIII-XXI). Ediciones Unión, La Habana, 2010. ISBN: 959-209-605-8.

CALLES Moreno, Juan María: *La modalización en el discurso poético*. Tesis de Doctorado, Valencia, 1997.

CAVALLO, Susana: *La poética de José Hierro*. Madrid, Taurus, 1987.

CIXOUS, Helene: «La joven nacida». En Nara Araújo & Teresa Delgado (comp.): *Textos de teorías y crítica literaria. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, T.II, pp.517-556, Editorial Félix Varela, La Habana, 2001. ISBN: 959-258-216-5.

COMBE, Dominique: «La Referencia Desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la Autobiografía». En *Teorías sobre la Lírica*, 1999. Compilación de textos: Fernando Cabo Asequinolaza. Arco/Libros, S.L. Madrid, España.

DEFERIA, Lina: *Antología boreal*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007. ISBN: 978-959-10-1284-5.

_____: *Y digo pájara pinta*. Editorial Gente Nueva, 2009. ISBN: 978-959-08-1169-2.

_____: *Espacios imaginarios*. Ediciones Extramuros, La Habana, 2010. ISBN: 978-959-266-274-2.

_____: (2011b): «Cimiento de nuestra literatura». Artículo publicado en *La Jiribilla. Revista digital de cultura cubana*, 550, año X, La Habana, el 15 de nov. 2011, en el sitio: http://www.lajiribilla.cu/2011/n550_11/550_18.html (consultado el 4 de enero de 2012).

DUEÑAS, Yadira: *El tratamiento de lo femenino en la poética implícita de Raúl Hernández Novás*. Tutor: Lic. Yuleivy Bermúdez García. Departamento de Literatura y Lingüística, 2011.

ESPINAR Ruiz, Eva: «Marco teórico general: los estudios de género» en *Violencia de género y procesos de empobrecimiento*. Tesis Doctoral Dpto. Sociología II. Universidad de Alicante.

ESPINO Barahona, Erasto A: «Desde el otro lado: ensayo para leer lo femenino en un poema de Gloria Young», en el sitio: http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/g_young.html, 2005 (consultado 4 de enero de 2012).

FALCÓ Martí, Ruth: *La arqueología del género: espacios de mujeres, mujeres con espacio*. Centro de Estudios sobre la Mujer. Cuadernos de trabajos de investigación 6. Edición electrónica. ISBN: 84-688-3359-2.

FEBLES Alfonso, Yelena: *Transfiguraciones de erotismo y escritura en Muchacha azul bajo la lluvia de Amir Valle*» Tutora: Susana Haug Morales, jun. 2012. Facultad de Artes y Letras de La Universidad de La Habana.

FLEITAS Ruiz, Reina: «La identidad femenina: las encrucijadas de la igualdad y la diferencia», pp.59-86. Carpeta de Sociología.

FLEITAS, Reina & PROVEYER, Clotilde & GONZÁLEZ, Graciela: «Participación social de la mujer cubana en los noventa. Lo público y lo doméstico». En *Selección de lecturas sobre género*, pp.154-194. Carpeta de Sociología.

GALLEGOS Díaz, Cristián (2006): «Aportes a la Teoría del Sujeto Poético», *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2010, disponible en el sitio: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html> (consultado el 20 de enero de 2013).

GANGUTIA, Elvira: *Cantos de mujeres en Grecia*. Ediciones Clásicas S.A, Madrid, 1994. ISBN: 84-7882-142-2.

GUERRA, Lucía: *La mujer fragmentada. Historias de un signo*. Ediciones Casa de las Américas, Ciudad de La Habana, Cuba, 1994. ISBN: 959-04-0028.

_____ : «Silencios, disidencias y claudicaciones: los problemas teóricos de la nueva crítica feminista». En Adelaida López de Martínez: *El discurso femenino actual*, pp. 21-32. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Primera edición, 1995. ISBN: 0-8477-0234-0.

GÓMEZ Cañoles, Claudia: «Discurso feminista y literatura: antecedentes bibliográficos», en <http://dececiliacastillo.blogspot.com/2010/08/discurso-feminista-y-literatura.html> (consultado 4 de enero de 2012).

HAUSER, Arnold: «El Romanticismo alemán y el de Europa Occidental». En *Historia social de la literatura y el arte*, p. 151-199. Edición Revolucionaria, La Habana, Cuba, 1996. (Sin ISBN).

HERNÁNDEZ Hormilla, Helen: *Mujeres en crisis: una aproximación a la realidad social de la mujer cubana a través de la narrativa femenina de los noventa*. Dra Zaida Capote Cruz y Dra Isabel Moya Richard. Tesis de Licenciatura en Periodismo, 2008.

HERNÁNDEZ, Laura: *Escribir a oscuras. El erotismo en la literatura femenina latinoamericana*. Editorial de Belgrano, 2000. Argentina. ISBN: 950-577-286-6.

KERBAT-ORECCHIONI, Chaterine: *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Edicial S.A. Argentina, 1997.

LAGARDE, Marcela: «La sexualidad». En «Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas», pp. 177-211, México, UNAM, 1990.

_____ : «Identidad Femenina» en *Género e identidad*. Editorial Fudeteco, Quito, Ecuador.

LEÓN BERMÚDEZ, Osneidy: *La poesía villalareña escrita por mujeres desde 1980 hasta la actualidad: acercamiento desde un enfoque de género*, Trabajo de Diploma, Facultad de Humanidades, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, curso 2006-2007 (Tutora: Lic. Xiomara Núñez García).

LÓPEZ CASANOVA, A: *El texto poético. Teoría y Metodología*. Ediciones Colegio de España. Salamanca. España.

-
- LÓPEZ, César: «Los soles del traspas tío». En Lina De Feria: *Absolución del amor*, pp. 5-7, may. 2005. Ediciones Unión, La Habana, 2005. ISBN: 959-209-650-3.
- _____ : «Fundamentación y existencia de la casa». En Lina de Feria: *Antología boreal*, 212-219. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007. ISBN: 978-959-10-1284-5.
- LÓPEZ de Martínez, Adelaida: *El discurso femenino actual*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Primera edición, 1995. ISBN: 0-8477-0234-0.
- LUNA, Lola: «La historia feminista del género y la cuestión del sujeto», en el sitio: http://http://www.mujiereenred.net/f-lola_luna-sujeto.html (consultado el 20 de junio de 2013).
- MAGGIE, Beatriz: «Prólogo a *El ojo milenario*». En Lina De Feria: *Antología boreal*, pp.205-207. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007. ISBN: 978-959-10-1284-5.
- Martín, Rita: «Lina De Feria entrevista por Rita Martín», abr. 2011, en el sitio: <http://grafoscopio.blogspot.com/2011/04/lina-de-feria-entrevista-por-rita.html> (consultado el 20 de enero de 2013)
- MARTÍNEZ, Adelaida (s/f): «Feminismo y literatura en América Latina» en el sitio: <http://www.correodelsur.ch/arte/literatura/literatura-y-feminismo.html> (consultado 4 de enero de 2012).
- MERQUIOR, José Guilherme: «Naturaleza de la Lírica». En *Teorías Sobre la Lírica*. Arco/Libros, S.L. Madrid. España, 1999.
- MONTECINO, Sonia: «Identidades de género en América Latina: mestizajes, sacrificios y simultaneidades». Versión digital.
- MONTECINO, Sonia & LORETO Rebolledo: *Conceptos de Género y Desarrollo*, serie Apuntes Docentes, pp. 41, Programa Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1996.

MONTERO Sánchez, Susana: *La cara oculta de la identidad nacional*. Editorial Oriente, 2003. ISBN: 959-11-0377-8.

_____ : «Nexos de los constructos identitarios». En *Los huecos negros del discurso patriarcal*, pp. 8-9. Editorial de Ciencias Sociales, 2007. ISBN: 978-959-06-0922-0.

_____ : «La segunda generación poética revolucionaria. Poetas nacidos ente 1940-1950 (I)». En *Historia de la literatura cubana*, T. 3. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008. ISBN: 978-959-10-1536-5.

MOLANO, Olga Lucía: «La identidad cultural, uno de los detonantes de la actividad territorial. Territorios con identidad cultural. Desarrollo local», *Revista de Estudios Regionales*, pp.1-25, Universidad de los Andes, Colombia, en el sitio: <http://www.cab.int.co> (consultado el 8 de enero de 2013).

NARVÁEZ, Carlos : *El espacio íntimo desde el enfoque de género en las novelas de Ifigenia y Las Memorias de Mamá Blanca, de Teresa de la Parra*». Tutor: Enmanuel Tornés, 2008.

Paatz, Dr. Annette: «Perspectivas de diferencia femenina en la obra literaria de Carmen Martín Gaité», en el sitio: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/cmgaite/a_paatz1.htm (consultado el 20 de enero de 2013).

PÉREZ Díaz, Enrique: «Los buenos libros no requieren presentación». En Lina de Feria: *Y digo pájara pinta*. Editorial Gente Nueva, 2009. ISBN: 978-959-08-1169-2.

PINO Reina, Yanetsy: *La crítica literaria feminista en el contexto de la nueva crítica latinoamericana*, Trabajo de Diploma, Facultad de Humanidades, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, curso 1998-1999. (Tutora: Lic. Elena Yedra).

_____ : *Aproximaciones a los estudios de género en la crítica literaria*. Editorial El Mar y la Montaña, 2008. ISBN: 978-959-275-061-6.

_____ : *Género, ideología e identidad en poetisas espirituanas*. Editorial Luminaria, Sancti Spíritus, Cuba, 2009. ISBN: 978-959-204-280-3.

_____ (a): *El secreto de la libertad. Deseo, poder y resistencia en poetisas cubanas de la región central*. Ediciones Sed de belleza, Santa Clara, Cuba, 2010. ISBN: 978-959-229-135-5.

_____ (b): *Identidad sus representaciones en el sujeto lírico*. Ediciones Luminaria. Sancti Spíritus, 2010. ISBN: 978-959-204-298.

POZUELO Yvancos, José María: *Poética de la ficción*. Editorial Síntesis. España, 1993.

_____ : «¿Enunciación lírica?». En *Diálogos Hispánicos*, 21. *Teoría del Poema: La Enunciación Lírica*. Ediciones Rodopi B. V, Ámsterdam-Atlanta, 1998.

_____ : «La crítica literaria en el siglo XX», 2007, en el sitio: http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtual/libros/literatura/Lect_teoría_lit_I/Teoría_literaria_s_xx.htm (consultado el 20 de enero de 2013).

PRATS Sarioi, José: «Prólogo». En Lina De Feria: *A mansalva de los años*, pp. 7-14. Ediciones Unión, 1990.

REISZ de Rivarola, S: «La literatura como mimesis. Apuntes para la historia de un malentendido». En *Acta Poética*, 4/5, pp. 3-24, 1985.

_____ : «¿Tiene sexo la escritura?», *Debate Feminista*, no. 9, pp.127-139. México D.F., mar. 1994. (Sin ISBN).

RICHARD, Nelly: «Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana», 2007, en el sitio: www.globalcult.org.ve/pub/Claeso1/richard.pdf (consultado el 4 de enero del 2012).

RODRÍGUEZ Santana, Efraín: «Conversación con íntimos». En Lina de Feria: *País sin abedules*, pp.7-10. Ediciones Unión, La Habana, 2003. ISBN: 959-209-500-0.

SAÍNZ, Enrique: «Lina de Feria o de la poesía». En *Lina De Feria: Antología boreal*, pp. 5-7, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007. ISBN: 978-959-10-1284-5.

SAU, Victoria: *Un diccionario ideológico feminista*. De la edición española Icaria Editorial, S.A., 1981. ISBN: 84-7426-072-8.

SHOWALTER, Elaine: «La crítica literaria feminista en el desierto». En *Textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo a los estudios poscoloniales*, T II, pp.163-192, Editorial Félix Varela, La Habana, 2001. ISBN: 978-959-07-1239-5.

SLAWINSKI, Janusz: «Sobre la categoría del sujeto lírico». En Desiderio Navarro (comp.): *Textos y contextos*, pp. 333-345. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989. (Sin ISBN).

TODOROV, Tzvetan & OSWALD, Ducrot: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, pp. 98-102. *Siglo Veintiuno Editores*, S.A., Méx.-Esp.-Argent.-Colombia, 1984.

VILLEGAS, Juan: «Discurso lírico femenino y pluralidad ideológica: poesía chilena 1973-1983». En Adelaida López de Martínez: *El discurso femenino actual*, pp. 199-223. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Primera edición, 1995. ISBN: 0-8477-0234-0.

YÁÑEZ, Mirta: *Cubanas a capítulo*. Editorial Oriente, 2000. ISBN: 959-11-0287-9.

_____: *Álbum de poetisas cubanas*. Editorial Letras Cubanas, 2002.

ZALDÍVAR, Alfredo: «Un libro diurno». En *Lina De Feria Omisión de la noche*, pp.7-10. Ediciones Matanzas, 2003. ISBN: 959-268-028-0.

Zubiri, Xavier: «La dimensión Histórica del Ser Humano», pp. 11-69. Publicado en *De Realitas* I, 1972-1973. Trabajos del seminario Xavier Zubiri, 1973. Madrid, España.