



Literatura: teoría, historia, crítica

ISSN: 0123-5931

revliter\_fchbog@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia

Colombia

Alemán, Lídice

¿No es la misma de siempre esta mujer? Género, raza y poesía cubana de los ochenta  
en la obra poética de Soleida Ríos

Literatura: teoría, historia, crítica, vol. 17, núm. 1, enero-junio, 2015, pp. 263-295

Universidad Nacional de Colombia

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503750637010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# ¿No es la misma de siempre esta mujer? Género, raza y poesía cubana de los ochenta en la obra poética de Soleida Ríos

Lídice Alemán

*Truman State University, Missouri, Estados Unidos*

laleman@truman.edu

Este artículo se propone determinar cuán revolucionarias fueron las construcciones poético discursivas de las categorías identitarias de raza y género, según las imágenes poéticas creadas por la escritora afrodescendiente cubana Soleida Ríos (Santiago de Cuba, 1950), en la década de los ochenta. Es decir, cómo la poeta se vio a sí misma como mujer negra, dentro de un contexto cuya retórica de igualdad se contradecía con su praxis diferenciadora. Me interesa la evolución de la mujer negra cubana a casi treinta años de iniciado el proyecto revolucionario del "hombre nuevo". Analizo el diálogo del discurso poético con el discurso dominante (el político), para distinguir cuán considerable fue la participación de este último en la redefinición de las categorías género y raza, teniendo en cuenta que tales conceptos de identidad no son construcciones exclusivamente culturales, sino también políticas, camufladas estratégicamente detrás de lo cultural, tradicional e histórico.

*Palabras clave:* poesía contemporánea afrocubana; Soleida Ríos; género; raza; mujer negra.

Cómo citar este texto (MLA): Alemán, Lídice. "¿No es la misma de siempre esta mujer? Género, raza y poesía cubana de los ochenta en la obra poética de Soleida Ríos". *Literatura: teoría, historia, crítica* 17.1 (2015): 263-295.

Artículo de reflexión. Recibido: 10/07/13; aceptado: 24/11/14.



**Isn't This Woman Always the Same Woman? Gender, Race,  
and Cuban Poetry of the 1980s in the Poetic Works of Soleida Ríos**

The purpose of this article is to determine the revolutionary nature of the poetic-discursive constructions of the categories of race and gender in the poetic images created by Afro-Cuban writer Soleida Ríos (Santiago de Cuba, 1950) in the decade of the 80s. This implies examining how the poet saw herself as a Black woman in a context whose rhetoric of equality contradicted its differentiating practices. I am interested in the evolution of the Black Cuban woman over the almost thirty years since the revolutionary project of the "new man" was launched. The article analyzes the dialogue between poetic discourse and the dominant political discourse, in order to determine the considerable influence of the latter on the redefinition of the categories of race and gender, taking into account that those concepts of identity are not only cultural but also political constructions, strategically camouflaged behind cultural, traditional, and historical aspects.

*Keywords:* contemporary Afro-Cuban Poetry; Soleida Ríos; gender; race; Black woman.

**Esta mulher não é a mesma de sempre? Gênero, raça  
e poesia cubana dos oitenta na obra poética de Soleida Ríos**

Este artigo propõe determinar quão revolucionárias foram as construções poético-discursivas das categorias identitárias de raça e gênero, segundo as imagens poéticas criadas pela escritora afrodescendente cubana Soleida Ríos (Santiago de Cuba, 1950), na década de 1980. Isto é, como a poeta viu a si mesma como mulher negra, dentro de um contexto cuja retórica de igualdade se contradizia com sua práxis diferenciadora. Interessa-me a evolução da mulher negra cubana prestes a completar trinta anos de iniciado o projeto revolucionário do "homem novo". Analiso o diálogo do discurso poético com o discurso dominante (o político), para diferenciar quão considerável foi a participação deste último na redefinição das categorias de gênero e raça, considerando que esses conceitos de identidade não são construções exclusivamente culturais, mas também políticas, disfarçadas estrategicamente detrás do cultural, tradicional e histórico.

*Palavras-chave:* poesia contemporânea afro-cubana; Soleida Ríos; gênero; raça; mulher negra.

La poesía me ha otorgado una identidad.

Soleida Ríos, *Secadero*

A DIFERENCIA DE LA DÉCADA DE los setenta, y tal vez como resultado del incremento de la censura en ese decenio, en los ochenta se produce en Cuba una poesía caracterizada por la agudeza del lenguaje, una que traduce el discurso oficial en versos como los de la poeta mulata Caridad Atencio: “del sacrificio el sueño es la porción más nítida” (*Los viles* 11). El “deshielo” de los ochenta, como lo llamó Duanel Díaz, o el cuestionamiento que los discursos de la resistencia le fueron imprimiendo al de “la verdad” de la doctrina política, dio origen a una poesía marcada por la desilusión, que puso fin al júbilo institucionalizado de los setenta con versos como “[e]star viva no es saber explicar tanta amargura” (Frómeta, *Pasos* 38). En los ochenta aparecen por primera vez dentro del marco revolucionario cubano discursos poéticos que cuestionan el oficial: “Quién se atreve a decir hasta aquí / Qué ley justifica que alguien decida / lo que debemos hacer” (Frómeta, *Pasos* 36).

La poesía del tercer decenio de la Revolución cubana, a diferencia de la escrita durante las dos primeras décadas, es rica en recursos poéticos, libertad de forma e imaginación. Su tono permite distinguir el pesimismo de una “justa ambigüedad” y de “un público amparado en el furor del límite” (Atencio Mendoza, *Los viles* 9-14). Para Roberto Zurbano, esta poesía que comienza a aparecer en Cuba a mediados de los ochenta se ha caracterizado por “el cuestionamiento tácito de la realidad y el análisis crítico, consciente de nuestros gestos más cercanos”. El crítico ve los textos poéticos de la época como una suerte de “cámara vuelta hacia todos los ángulos —tomas, problemáticas, fenómenos— de la sociedad, incluyendo aquellos en los que no se detuvo la poesía anterior (o lo hizo de manera superficial) por más de una razón” (*Elogio* 27).

Conociendo estas peculiaridades de la poesía del tercer decenio del periodo revolucionario cubano, así como la “más de una razón” que Zurbano no especifica, me interesa analizar hasta qué punto esa “cámara” estuvo “vuelta hacia todos los ángulos” en las publicaciones que hizo en los ochenta Soleida Ríos (Santiago de Cuba, 1950), cubana y negra, cuya consolidación como poeta comienza con sus textos de dicho periodo. Me preguntaré, además,

cuál es su aporte a la poesía cubana y, finalmente, cómo la poeta trata el problemático tema racial, así como la temática de género, a treinta años de la revolución social, si los textos poéticos de la época sobresalen, según Zurbano, por el “cuestionamiento tácito de la realidad y el análisis crítico”.

Las exigencias oficiales que silenciaron la temática racial en los primeros años revolucionarios comenzaron a ser minadas treinta años después. La obra poética de Ríos de este periodo descubre, por ejemplo, que el cuerpo cultural de la mujer negra cubana continuaba siendo problemático. El “llegar a ser” mujer cumpliendo con el modelo ¿revolucionario? oficializado por la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), se contradecía con el estereotipo racial decimonónico que persistía en el imaginario nacional. Por su parte, el contexto en el que el cuerpo cultural de la mujer negra comenzó a dar claras señales de su complejidad, al ser el espacio simbólico de convergencia de raza y género, estuvo marcado por dos eventos políticos de envergadura: el Segundo (1980) y Tercer (1986) Congresos del Partido Comunista de Cuba (PCC). Ambos ratificaron que “el Estado, bajo la orientación del Partido, ejerce la dirección, el control y la planificación de todas las actividades sociales” (10). La centralización era más aguda de lo que parece, debido a que ambas direcciones, la del Estado y la del Partido, recaían sobre una misma figura política. Asimismo, tal centralización desacredita la retórica de igualdades raciales y genéricas del discurso oficial y descubre la vacuidad de las identidades colectivas revolucionarias cubanas, las cuales son construidas solo para alcanzar un objetivo político. Por ende, el intento de homogeneizarlas a través de la identificación de sus particularidades con un líder o un ideal tiene por objetivo primario la estabilidad social.

La existencia de esta problemática identitaria en Cuba es confirmada por Caridad Atencio cuando comenta que “[n]o teníamos ese discurso incorporado [...]. Mi concientización racial tiene lugar hacia los noventas, hasta entonces me sentía sencillamente cubana” (Entrevista s.p.). Por su parte, Coralía Hernández Herrera indica que “[s]e ha ido tomando conciencia de la diversidad, del mestizaje, porque se hablaba de ello pero un poco en ‘blanco y negro’, o sea, en teoría, no en la práctica” (Entrevista s.p.). Zoelia Frómeta reconoce que “[c]onsciente o inconcientemente ellos [los negros] no me veían como de su raza, me veían muy lejos y yo también así me veía y así se mantuvo hasta que fui adulta” (Entrevista s.p.). Asimismo, Soleida Ríos tampoco “veía” el aspecto racial de su identidad:

Creo que empecé a darle color a la gente en los poemas justamente cuando empezó a sobresalir mucho a nivel social todas estas cosas que estaban como debajo, que no se veían, que no eran observables. Uno podía sentir que había algo pero no era alarmante, no era significativo, [...] la parte dura de los 1990, el llamado Periodo Especial que fue una sacudida económica, también sacudió ese aspecto. (Entrevista s.p.)

La temática de género era otro punto tan vulnerable en los ochenta como la raza. Las desigualdades que prevalecían en ese terreno también deslegitimaban la igualdad institucionalizada en la Segunda Declaración de La Habana (1962), según lo ilustrara una investigación publicada en 1982 por el Centro de Estudios Demográficos de Cuba. El documento indica que

es necesario tener presente las caducas concepciones que aún mantienen algunos hombres, y paradójicamente también algunas mujeres, sobre el papel de estas en la familia, viéndola más en función de reproductora y en su papel de atención a la crianza de los hijos, que en una mayor integración a la sociedad, es decir, solo como ama de casa y objeto sexual. (Farnós Morejón, González Quiñones y Hernández Castellón 75)

Al ser este el panorama racial y de género de dicha década, el cuerpo cultural de la mujer negra cubana era el más problemático. Por un lado, su identidad racial había sido excluida del discurso, pero sus estereotipos no habían sido excluidos de la práctica. Por el otro, vio las puertas abiertas para incorporarse a las tareas sociales si era “sencillamente cubana”, con palabras de Atencio, pero cerradas si pretendía apartarse de sus funciones “naturales” (hogar, familia, maternidad), además de que a su “razón de ser” le agregaron las obligaciones con su patria y su revolución. Con el sujeto femenino negro puesto ante tal encrucijada, surgen en Cuba los primeros estudios de género, los cuales, al igual que el discurso oficial y por ser parte de él, ignoraban la temática racial y se enfocaban en la mujer cubana como categoría homogénea. Según Nara Araújo,

[a] partir de los 80 y a lo largo de los 90, la crítica feminista comenzó a ganar un lugar en los medios de difusión cultural y espacios académicos, avances que no podrían desligarse de un cambio en la percepción sobre el

feminismo y los estudios de género en las instituciones relacionadas con la investigación sobre la mujer en Cuba. (9)

Aunque estos estudios, incluyendo los de Araújo, no sobrepasaban los opuestos binarios, pues giraban alrededor del tema de “la opresión de la mujer por el hombre” (39) e ignoraban la diversidad racial, impulsaron varios seminarios y encuentros en la Casa de las Américas, y propiciaron la apertura de “un programa de Estudios de la Mujer y un Premio Extraordinario dentro del Concurso Casa” para las investigaciones relacionadas con la mujer, y la organización de una cátedra dedicada a dicho tema en 1993, Cátedra de la Mujer, en la Universidad de La Habana (Araújo 9).

Paralela a la parquedad racial de los estudios de género, en los ochenta la creación poética tuvo características específicas que la diferenciaron de la producida en los dos decenios anteriores. Como comenté al inicio, la producción poética rompe definitivamente su compromiso con los héroes y los mártires de la gesta revolucionaria de 1959. El lenguaje es más elaborado y metafórico, y los textos mucho más críticos e inconformes: “Lo peor no es lo que se dice / sino lo que tenemos que ocultar” o “[m]añana habrá que decir la verdad / exclusivamente nuestra verdad / no para que nos perdonen / sino para que comiencen hacer historia” (Frómata, *Pasos* 10, 34). No obstante, a pesar de la agudeza de poemarios como *Pasos de ciegos* (1989), de Frómata, que dieron un vuelco a la poesía cubana, López Lemus apunta que si se agrupan

los libros por sus direcciones expresivas, no es difícil advertir que predominó el tema del amor, las formas clásicas unidas a un versolibrismo mucho más personalizado y, en general, el significativo deseo de escapar de la atmósfera testimonial de la vida colectiva. (*El siglo* 283)

El tercer cuaderno de Soleida Ríos, *Entre mundo y juguete*, “publicado por Letras Cubanas, con años de retraso, en 1987”, según la poeta, corrobora la generalización mutilante (como todas las generalizaciones) hecha por el investigador cubano (*Fuga* 7). Llama la atención, no obstante, el silencio de aproximadamente ocho años entre este título y el anterior, *De pronto abril* (1979). Ríos justifica su alejamiento editorial debido a su situación laboral: “yo tenía un trabajo absorbente que no me permitía dedicarme demasiado

a la escritura. En esa etapa la escritura era lo inevitable, porque tiempo para dedicárselo tenía muy poco” (Entrevista s.p.). Es posible, sin embargo, asociar su silencio con una idea de Michel Foucault en relación al autor de un texto. Foucault advierte que el autor de un enunciado es cuestionado a través del contenido de lo que lo dice. Lo dicho puede o no activar “los procedimientos de exclusión y los mecanismos de rechazo” contra ese sujeto que enuncia (*El orden* 44). La propia autora da legitimidad a esta asociación cuando lamenta que la censura de los setenta exigía “no obscuridad, no pesimismo, lo que puede acercarse a no ruptura” (Entrevista s.p.), pues es precisamente la ruptura lo que le interesa a la poeta: “Lo onírico es consustancial con mi persona. Mi relación con el sueño como texto data de 1979” (*Secadero* 15). Tal interés ha sido ampliamente demostrado por Ríos con cuadernos como *El texto sucio* y *El libro de los sueños*, ambos de 1999.

Lo significativo, sin embargo, es el cambio temático y estilístico de la poesía cubana de la época que ilustra *Entre mundo y juguete* (1987) y que se corresponde con la política de rectificación de errores proveniente del Tercer Congreso del PCC (1986). En este evento, la máxima figura del gobierno cubano reconoce que “[a]lgunas de las cosas que han originado [los] problemas las hemos creado nosotros mismos y debemos también saberlas rectificar oportunamente” (Castro, Consejo s.p.). Sumándose a lo que el discurso oficial encasillaría como “rectificación de errores y tendencias negativas”, la poesía cubana va a ser mucho más simbólica, con un lenguaje metafórico que la aleja del destinatario obligado de los años sesenta y setenta (Guzmán Moré 45). Esta va a caracterizarse también por la ausencia de la temática racial y de género, al menos en la obra de las escritoras negras y mulatas más jóvenes del momento. Esto es ilustrado por la producción poética no solo de Ríos, sino también la de Caridad Atencio y Zoelia Frómata, en las cuales no hay un tratamiento explícito de la temática en cuestión, al contrario de lo que ocurre en la obra de Nancy Morejón, Georgina Herrera y Excilia Saldaña.

Atencio comentó las posibles causas de tal ausencia temática: “Creo que ese tema ha emergido en mis últimos libros, pero ya como vivencia, nunca en el sentido de que los blancos me están quitando lo que me pertenece, aunque lo he vivido” (Entrevista s.p.). Asimismo, Frómata advierte: “[m]i poesía no creo que te sirva para tu investigación porque verdaderamente en ella no hablo de la negritud para nada” (Entrevista s.p.). Ríos, por su parte, indica: “[e]n mis poemas nunca vas a encontrar una referencia al color hasta



después [de los ochenta]. Todo aquello que me lastra yo trato de hacerlo a un lado y si lo voy a usar lo uso en algo que me levante, que sea productivo” (Entrevista s.p.). Los comentarios de Atencio, Frómeta y Ríos sugieren que ninguna advirtió su diferencia racial hasta después de los ochenta, lo que apunta hacia una posible interiorización de la identidad colectiva femenina “homogénea”, construida a partir de 1959 con el reforzamiento de la FMC, y representada por un modelo blanco como indican los logotipos que han identificado a tal organización. La comprensión de tal fenómeno puede darse con la ayuda de los postulados teóricos de Ernesto Laclau, que indican que “cualquier identidad popular requiere ser condensada [...] en torno a algunos significantes” (*La razón* 125).

Lo cierto es que para las autoras formadas, como Atencio, Frómeta y Ríos, por la Revolución, el tratamiento de raza y género no fue una preocupación tan urgente como para las poetisas nacidas antes de los cincuenta (Herrera, Morejón y Saldaña). Mientras estas eran conscientes de su racialidad, a las educadas en el periodo revolucionario la raza les había sido camuflada detrás de otras categorías de identidades homogéneas, por ejemplo “cubanas”. Dicho con otras palabras, Herrera, Morejón y Saldaña fueron parte de la época de la Segunda República (1940-1958), en la que sobresalieron los ideales de unidad racial en el imaginario nacional. A su vez, este fue reforzado por el discurso de los intelectuales de la época (Ortiz, Guillén), que abogaba por una identidad mulata constituyente de la “cubanía”; es decir, “una identidad nacional suprracial debía funcionar como un elemento homologador” (Bobes 72). Sin embargo, Atencio, Frómeta y Ríos viven la siguiente época (1959-), una de cambios radicales en el universo simbólico del imaginario cubano. Aquí el pilar de los ideales de unidad no es la raza, sino la ideología que predica el Estado. Además, se funden Estado, patria y nación, ahora contruidos simbólicamente, en contraposición a un enemigo amenazante o, lo que es igual, “en torno a la *defensa*. [...] *Lo cubano* se define fuera de la ciudadanía y de lo antropológico y lo étnico, tornándose una elección ética y política” (Bobes 114, 122).

Esta nueva definición de lo cubano que excluye lo racial del imaginario nacional ha sido advertida por la crítica en la obra de Ríos:<sup>1</sup> “Obviamente,

1 Según Ríos, “un capítulo de *Secadero* se llama ‘Miedo al negro’. Ahí podrás encontrar más elementos de esos que estaban debajo, o sea detalles que no eran muy observables, pero que una mirada aguda podía ver” (Entrevista s.p.). El capítulo en cuestión (65-74)

Ríos está más preocupada por el sujeto femenino, el deseo y el subconsciente, que por la cultura africana o caribeña, y las tradiciones literarias” (Davies, *A Place* 140; traducción propia).<sup>2</sup> No obstante, no es necesario el tratamiento explícito del tema por parte de la poeta para distinguir en su primer cuaderno de los ochenta, *Entre mundo y juguete*, y en los que lo siguen, una representación de su “ser mujer negra” que pone en duda la homogeneidad pretendida en torno a un ideal, y corrobora su construcción “mediante la representación” o teatralización del modelo presentado como “universal” en su contexto (Laclau, *La razón* 203).

*Entre mundo y juguete* se distingue por hacer uso de un lenguaje poético más metafórico (aunque todavía menos simbólico que los cuadernos que le seguirán) y por el reemplazamiento del plural *nosotros* por el *yo* poético de la primera persona del singular. El libro incluye tres poemas publicados con anterioridad, “Agua de otoño” (10-12), “Paredes” (20-21) y “Pájaro de la bruja” (44-45). Este último recrea varias leyendas campesinas fusionadas en una atmósfera del realismo mágico:

El pájaro nació del filo de un machete  
[...]  
Vive en el canto de la Bruja  
[...] Y en el mal tiempo  
vuela implacable sobre los guanos de un bohío  
y entonces alguien tiene que morir. (44)<sup>3</sup>

La voz lírica reproduce el discurso masculino de los campos cubanos, en versos como “unos compadres se vieron una noche / [...] algo se puso en el lugar donde la hombría se rompe, no se sabe” (45).

---

de *Secadero* (2009), cuaderno en prosa, narra los temores de los vecinos de la hablante ante un supuesto negro “rescabuchador” (69), que visita la vecindad por las noches con fines lascivos. Con marcada ironía, la narradora menciona, además, una “crema hidratante cubana que *limpia, blanquea, embellece su piel*. Excelente loción... también para mis piernas y brazos” (72; énfasis en el original). Son estas dos las únicas referencias directas a la temática racial que he encontrado en su obra.

- 2 “Evidently, Ríos is more concerned with female subjectivity, desire and the subconscious than the African or Caribbean cultural and literary traditions” (Davies, *A Place* 140).
- 3 “Pájaro de la bruja” está incluido en *De la Sierra, De pronto abril* y *Entre mundo y juguete*, o sea, en los tres primeros poemarios de Ríos.

El tópico dominante de este poemario con innegable huella existencialista, no obstante, es la “casa”, que se repite de forma explícita en once ocasiones y en nueve a través de vocablos que le hacen referencia, como “paredes”, “ventanas”, “cerrojos”. El poema que abre el cuaderno recrea dicha imagen de forma más directa:

“Casa”

Palabra dolorosa que no viví  
no he visto  
no tuvo el paso la huella de mi pie  
sino cuando se cierra en el recuerdo.

[...]

Aún ayer el humo salía gris por la ventana  
Caliente escasa virgen la comida. (7)

Una primera lectura de este poema, y de los restantes donde la voz lírica hace énfasis en el tema de la “casa” y sus referentes, da señales de carencia. El vocablo se asocia en el cuaderno con el desasosiego de la voz lírica al no disponer de ese espacio físico: “No puedo entrar [...] Alguien corre cerrojos en su / puerta, avisa / alerta, afila dientes nuevos / Pero quién dijo que voy para quedarme” (16). La hablante se encuentra en el exterior, en la intemperie donde “[l]as calles esas me llenaron los ojos / de un sol extraño de lunes a domingo” (16). Se proyecta en un espacio afuera/abierto/masculino, de vulnerabilidad para la mujer, cuyo espacio tradicional es lo opuesto, adentro/cerrado/femenino. La zona simbólica donde se ubica la voz poética es una a la que no pertenece, según el texto, ya que la desestabiliza: “Si tengo un centro, no es / la llave de mi cuarto. / Si tengo un centro no soy yo” (17).

El sujeto lírico de *Entre mundo* deslegitima la retórica oficial de igualdad de género y pone en duda el gesto revolucionario de hacer partícipe a la mujer, junto con el hombre, del espacio exterior (la incorporación de ambos a la vida laboral y social). La obsesión de la voz poética por un espacio femenino interior, sugiere que el espacio masculino exterior, disponible para la mujer cubana desde 1959, al menos a nivel discursivo, en la práctica la hacía tan vulnerable como siempre. El diálogo que tiene lugar en el espacio simbólico del cuaderno entre los elementos sémicos, autor/destinatario/contexto, permite proponer aquí que, si en el texto poético el “afuera” continuaba

siendo un espacio incómodo para la mujer negra que habla en el poema, en su contexto social las desigualdades raciales y de género persistían. Una interpretación metafórica del poema sugiere que el espacio de estabilidad para la mujer era todavía el tradicional.

A la vulnerabilidad de la voz lírica, se suma su autorrepresentación como una mujer frágil: “Únicamente una mujer estaba / allí, blanda / como la espuma, temblando / el corazón entre las sábanas” (14). El “ser mujer” está articulado en el poemario a través de un filtro patriarcal que imprime sobre el cuerpo cultural de la mujer denominaciones fijas asociadas a su sexo, e inferiores respecto a su opuesto binominal. La objetivación sexual que resalta el sujeto lírico descubre un cuerpo cultural cuya significación depende del rol sexual que desempeñe. Lo indica la hablante del poema al ser más solicitada como objeto de placer que como sujeto de pasión: “Los que reclaman sobre todo / mi ajustador bajo la blusa / aquí me ven —sin él— con estos / pies / no muy calzados” (16-17). Es decir, La mujer representada en el poema, que es negra según indica el verso 10 de “Augurio” (53), aparentemente adquiere significación a medida que ella cumple con el estereotipo sexual de su raza. En “Agua de Otoño” la voz poética declara sin remordimientos, “amo a este hombre y no le pertenezco” (10); en “Bolero de otro”, “Otro ha entrado en mi cuerpo. / Otro que me calibra el peso, las razones” (58) y en “Augurio”:

así un día llegarás  
con tu cuerpo que parece cansado  
y volverás a izarme  
como si fuera un papalote negro  
un paño vivo, ondeando sola  
en la distancia que va entre tú  
y el viento. (53)

La imagen del papalote se asocia con la del títere, es decir, un objeto que alguien manipula a su antojo, que no tiene vida o posibilidad de decidir por sí mismo. El bienestar de la voz lírica de Ríos depende del deseo de él y, por ende, es él quien le da o no determinada capacidad de acción, lo cual, insisto, es problematizado por la identidad racial de la hablante. No se trata aquí de cualquier “papalote”, sino de uno con un color específico, cuyo estereotipo en términos sexuales se refuerza en el poema.

Si género y raza convergen en la mujer representada en *Entre mundo y juguete*, es posible pensar en una interiorización del estereotipo de mujer sexualizada que acompaña a dicho sujeto, el mismo que fue parte del aparato cultural del siglo XIX, como ha denunciado Bell Hooks (*Black Looks* 62). En el contexto dentro del cual se inscribe el cuaderno de Ríos es la música popular cubana la que mejor ilustra dicho fenómeno, aunque ese campo no forme parte de los objetivos de este estudio.<sup>4</sup> La letra de las canciones bailables y los videos que las acompañan en la televisión nacional reproducen una fascinación casi enfermiza por el cuerpo de la mujer negra, mas lo peor es cuando ellas mismas alimentan el imaginario insinuando con su *performance* deseo y disponibilidad sexual.<sup>5</sup> La voz lírica de Ríos muestra, de forma similar, complacencia con el rol que le ha asignado el sujeto amado, el de esperar siempre dispuesta a ser manipulada.

Otra mirada de género hecha sobre sí misma a través del filtro oficial, patriarcal, que desarrolla la poeta en *Entre mundo y juguete*, es la relativa a la maternidad. Por un lado, la figura de la madre de la hablante es evocada como ser sufrido y sagrado,

[s]é que mi madre llora allí  
en su patio  
cuando yo me decido  
y voy tocando el polvo del recuerdo  
[...]  
Perdona madre mía  
pero me he dado cuenta que esto  
no fue posible. (11)

La figura materna se incorpora al poema muy a tono con el comentario de Catherine Davies:

---

4 No estoy insinuando que este fenómeno sea exclusivo de Cuba. Textos como el colombiano “negra caderota, tú sí bailas cumbia, tú mueves la cintura con mucho movimiento” son ampliamente conocidos.

5 Las cantantes cubanas Juana Bacallao y Elena Burke, por solo citar dos ejemplos de mucha popularidad en Cuba antes y después de los ochenta, hicieron su carrera artística proyectándose como mujeres negras hipersexualizadas. O sea, triunfaron alimentando el imaginario racista y sexista.

Para las feministas socialistas y marxistas de los veinte, la maternidad fue sagrada. [...] La maternidad representaba la unidad familiar, la honradez, la abnegación y la virtud. [...] Después de la Revolución estos valores simbólicos de la madre persistieron: “la veneración de la maternidad es la piedra angular de la cultura nacional”. (*A Place* 196; traducción propia)<sup>6</sup>

Con la Revolución, los valores esencialistas asociados a la mujer fueron oficialmente promovidos. La voz lírica de la poesía de Ríos expresa un fuerte sentido de frustración al reconocerse incapacitada para la función reproductiva, como indican la añoranza subrayada con el uso del tiempo condicional de “Cantaría una canción de cuna” (24-25) y los siguientes versos:

Mi vientre no da flor.  
Prenderé incienso, eucalipto  
yerba buena  
voy a rociar agua de lluvia  
para que te reciban. (53)

El malestar que produce en la hablante su esterilidad biológica sirve para resaltar el vacío de su cuerpo cultural en tanto significación, es decir, su carencia de significado al no cumplir con la norma. Según Judith Butler, la “ley paterna” exige que el cuerpo femenino sea caracterizado por su capacidad para la reproducción, mas se oculta detrás de una “necesidad natural” construida por la misma “ley” (*El género* 195).

Respecto a similares normativas (leyes paternas que circunscriben el cuerpo femenino), la propia escritora comentó que, en Santiago de Cuba,

durante cuatro años llevé una vida iconoclasta (nómada y algo escandalosa visto desde afuera). ¿Una mujer joven, separada de su familia, una mujer negra con un afro, soltera y ambicionando ser poeta? Un serio peligro para el machismo de la región. (DeCosta-Willis 346; traducción propia)<sup>7</sup>

---

6 “For the socialist and Marxist feminist writers of the 1920s motherhood was sacred. [...] The motherhood represented family unity, probity, abnegation and virtue. [...] After the Revolution this symbolical value of the mother persisted: ‘veneration of motherhood is a cornerstone of national culture’”.

7 “for four years I had let an iconoclastic life (nomadic and, as viewed from the outside, quite scandalous). A young woman, separated from her family, a Black woman with an

La cita, que no solo apunta hacia los prejuicios de género, como pretende la poeta, sino también hacia sus desventajas raciales, permite hacer dos asociaciones. Primera: la mujer negra cubana, aunque vivía sus diferencias raciales, dejó de percibir las como tales, al ser absorbida por el “discurso de la verdad” respecto a la “igualdad” de razas. Como consecuencia, ella relacionaba sus desventajas solo con el género y se las atribuía a su oponente binominal, corroborando así la forma de operación del patriarcado.

La segunda asociación se relaciona con la angustia volcada en el poema “Augurio” (53). Las palabras de Ríos sugieren que este estado emocional es originado por la incapacidad de la hablante para cumplir lo establecido por el “machismo de la zona” respecto a la maternidad. De ser así, la poeta ignora que en su contexto no es solo la cultura tradicionalmente machista la que privilegia la maternidad. Esta es fomentada de manera oficial, como indican los logos que han identificado a la FMC, para recordar solo una de sus formas de legitimización. Tampoco debe obviarse que la glorificación de la maternidad ha sido fomentada por algunas feministas, como la propia Julia Kristeva, por ejemplo, que la enaltece, al señalar la deuda del origen del lenguaje con el cuerpo pre-simbólico materno (anterior a la “ley del padre”): “Debido a que un sujeto es siempre semiótico y simbólico, ningún sistema de significación que él produzca puede ser ni ‘exclusivamente’ semiótico ni ‘exclusivamente’ simbólico; en lugar de ello está obligatoriamente endeudado con ambos” (Kristeva 34; traducción propia, énfasis en el original).<sup>8</sup> De cualquier forma, no es precisamente un problema de machismo cultural, “el deseo de dar a luz es producto de prácticas sociales que exigen y generan esos deseos para llevar a cabo sus fines reproductivos” (Butler, *El género* 191). De ahí que la imposibilidad de la voz lírica de llegar a ser lo estipulado para su cuerpo cultural (madre en este caso) la lleve a sentirse descalificada socialmente como mujer y, en consecuencia, angustiada.

Así, el tercer poemario de Ríos revela una contradicción significativa en el cuerpo cultural de la mujer negra. Si bien las normativas preestablecidas para su género le exigen llegar a ser madre para alcanzar la categoría

---

Afro, unmarried and ambitious to become a poet? A serious danger for the machismo of the region”.

8 “Because the subject is always *both* semiotic *and* symbolic, no signifying system he produces can be either ‘exclusively’ semiotic or ‘exclusively’ symbolic, and is instead necessarily marked by an indebtedness to both” (énfasis en el original).

identitaria “mujer”, el estereotipo racial del cual este sujeto y su contexto no se han librado la empuja a servir como objeto sexual y, por ende, la descalifica para participar en la creación de la familia patriarcal tradicional que el discurso oficial favorece. Siguiendo aquí a Laclau, el sistema de poder dentro del cual una identidad intenta construirse, por un lado, frustra la constitución plena de esa identidad y, por el otro, se erige como la primera condición para su formación (“Universalismo” 55). Laclau advierte que si una identidad “ha de construirse plenamente, solo puede hacerlo dentro de un contexto —el Estado-nación, por ejemplo— y el precio a pagar por la victoria total *dentro de ese contexto*, es la total integración al mismo” (56; énfasis en el original). Asimismo, esta unificación con el contexto se lograría mediante la repetición de las normas culturales que lo gobiernan (Butler, *El género* 282). Tales conceptos teóricos permiten afirmar que la repetición de las normas culturales de raza y género, propias del contexto cubano de los primeros treinta años de Revolución, discordantes entre sí y oficialmente reforzadas, dio lugar a un sujeto femenino negro o mulato contradictorio.

Es significativo el conocimiento que tenía Ríos de esa contradicción de su contexto, lo cual dejó asentado en la antología de poetisas cubanas *Poesía infiel* (1989), cuya selección y prólogo fueron de su autoría. En esta colección, la poeta incluyó textos de veintidós mujeres escritoras. El cuaderno recoge cuatro poemas suyos, dos pertenecientes a *Entre mundo y juguete* y dos que volverá a publicar en *El libro roto* (1994).<sup>9</sup> En la “Introducción” Ríos sostiene que

No es ninguna noticia que la práctica no se corresponde exactamente con el alcance de las leyes y que en nuestra sociedad todavía persisten factores objetivos que limitan la no igualdad de la mujer —que nunca habrá de ser la pretensión, sino la validez de sus derechos. ¿Acaso puede decirse que tienen ya las mujeres iguales posibilidades de ejercer su inteligencia en cualquier terreno de la vida, incluyendo el del arte y la literatura? ¿Acaso tienen, se ha alcanzado el nivel de representatividad que sus realizaciones les han hecho merecer? (*Poesía* 4)

9 De *Entre mundo y juguete* fueron incluidos “Casa” (171-172) y “Bolero de otro” (173-174). En *El libro roto*, que verá la luz cinco años después, estarán “Última noche de Zamfir” (175-176) y “Alto resuena el cuerno llamándonos” (177-178).



Este artículo demuestra que no. Sin embargo, para la poeta, el alcanzarlos era cuestión de “factores objetivos”,<sup>10</sup> independientes de la voluntad de las personas (incluidas las que ejercían el poder político). También para Ríos, la desventaja social de la mujer dependía de la herencia cultural o tradición, “machismo de la región”, “necesidad” masculina de dominación.

El cuarto cuaderno de Ríos, *El libro roto* (1994) recoge su poesía escrita entre septiembre de 1987 y julio de 1989. Estos serán los últimos textos poéticos de la autora de la década de los ochenta, según indica el propio cuaderno.<sup>11</sup> El libro marca la madurez poética de la autora, y estrena un giro estilístico y temático que caracterizará su producción literaria a partir de este momento. Sobre este cuaderno, la autora comenta que el “texto reclamaba la necesidad de otras voces [...]. Voces, visiones, delirios, frenesí, sueños... de otros. Mi yo no se eclipsaría por eso. Al contrario. Estaba necesitada de rupturas, de otra liberación” (*Secadero* 13). Asoma aquí, en “Pasado meridiano” (27-40), el interés de la poeta por tratar los sueños. El trabajo con las imágenes oníricas es central en este texto y será la línea poética de Ríos en, al menos, sus tres libros posteriores:<sup>12</sup>

aquel cielo era mío y no sé por qué causa  
yo lo tenía guardado en unos pomos y  
cuando salgo para saber si había mal tiempo afuera  
estaba todo blanco  
[...] y cuando  
desperté y miré el cielo y vi que estaba  
arriba... fue algo horrible. (*El libro roto* 31)

---

10 “Por factores objetivos se entienden las condiciones que, independientemente de las personas, determinan la orientación y el marco de su actividad. Tales son, por ejemplo, las condiciones naturales, el nivel de producción alcanzado, las tareas y necesidades del desarrollo material, político y espiritual que han alcanzado madurez histórica” (Rosental y Iudin 168).

11 *El libro roto* fue publicado en 1994 y apareció una segunda versión, en España, en 2003, titulada *El libro roto: poesía incompleta y desunida (septiembre 1987 - julio 1989)*. En la primera versión, lo de “poesía incompleta...” aparece entre paréntesis, debajo del título, y en la segunda forma parte de él de manera más explícita, como puede apreciarse.

12 Con relación al interés de Ríos por lo onírico, la poeta considera que “es solo un recurso y, por supuesto, no el único que organiza mi escritura. Por lo general cada uno de mis libros, desde los 1990, es un camino” (Mensaje por correo electrónico).

El origen en la obra de Ríos del tópico de los sueños puede localizarse en la influencia que ejercieron sobre ella los escritores del *boom*, que se demuestra con las referencias literales que hace de Julio Cortázar, “[h]a venido La Maga sin esa vieja historia de Rocamadour” (55), y de Jorge Luis Borges, “[s]e puede hacer otra vez la Torre de Babel” (58), además de un exergo de este último en el poema “Maleva y los niños en el paraíso” (19). De igual forma, la huella de Borges es axiomática en el texto “Hay mucho cielo metido en el espejo” (41-42).

El diálogo del poemario con el *boom* latinoamericano adquiere gran visibilidad cuando la poeta decide, como aquellos escritores hicieron, romper la línea que separa la realidad de la fantasía. El discurso poético metafórico pero coherente de los inicios de Ríos es atravesado a partir de aquí por otro que pareciera fluir de su inconsciente. Junto con su interés por la temática de los sueños, tienen lugar sus primeros pasos hacia una poesía pura. Tal vez la definición más cercana a lo que entiendo por poesía pura sea la de Antonio Espina:

Poema puro es el que sensibiliza una idea poética en su forma abstracta. Poesía pura —es decir, estado puro de poesía— es la representación de esas formas en nuestro espíritu. La calidad poética se decide y manifiesta, no en la misma idea, en la idea en sí, sino en la emoción refleja que despierta en nosotros. (Citado en Linares Pérez 50)<sup>13</sup>

Esta es una poesía donde prima la estética, la yuxtaposición de imágenes aparentemente divorciadas entre sí; por ende, tiende a la ambigüedad. El sujeto poético se dispersa y al lector le resulta difícil fijar, discernir un mensaje específico. Esta dificultad lo obliga a mantener una participación activa durante la lectura —lo cual es muy típico también de la literatura del *boom*— y a enfrentarse a menudo con textos en prosa poética, similares a los que Ríos recoge en su siguiente publicación, su quinto libro, *El texto sucio* (1999). En *El libro roto* (1994), Antón Arrufat observa que,

---

13 Dulce María Loynaz (1902-1997), Premio Cervantes en 1992, fue una de las voces femeninas más conocidas de la lírica cubana y cultivó también esta poesía (Linares Pérez 183-192), que pudo haber sido una fuente de influencia para Ríos.

debido a que el libro es *roto*, su poesía es considerada “discontinua” [...]. La ruptura es lo que le da significación al nuevo libro de Soleida, pero es también lo que le hace insatisfactorio. *El libro roto* nos enfrenta a una suerte de autoconciencia, lo cual es inusual para un poemario. (350; traducción propia, énfasis en el original)<sup>14</sup>

Obviando la ligereza de Arrufat al etiquetar el libro como “insatisfactorio” por romper con lo canónico, considero que *El libro roto* es el puente de la obra de Ríos entre dos momentos muy diferentes de su producción poética. De un lado se encuentra su poesía inicial con tendencia coloquialista, y con temática social y existencial (en ese orden) y, del otro, su restante creación (la que comienza con *El texto sucio*) cuyo énfasis está puesto en el proceso de la escritura más que en el contenido. Aún así, todavía es posible distinguir aquí, en *El libro roto*, un sujeto poético estable, si no en todos, al menos en algunos de los textos incluidos, que permite reconocer cómo veía la poeta su “ser mujer negra”.

En “Nota debajo de la puerta” (7), texto en prosa poética que funciona a manera de prólogo, Ríos adopta la voz de un hablante masculino y ajeno a la literatura, que será “el timbre y el oído” para la creación del cuaderno: “No me invitó [la poeta] por complacencia [...] sino porque sabía que sin este animal hasta la letra torcería su cercado. Yo manejaba tranquilamente mi camión en Caibarién. Vine y la iluminé. Le di mi ojo de cíclope” (7). Como indica la cita, el texto sigue la tradición, al asociar la sabiduría (el conocimiento) con lo masculino. Esta tradición, como indica Susan J. Hekman, en su importante estudio *Gender and Knowledge*, tiene su origen en el Siglo de las Luces. En el siglo XVIII, la dicotomía hombre/mujer era sinónimo de racional/irracional, lo que conducía a la asociación de la mujer con la naturaleza y los objetos. Lo peor, no obstante, es que esta asociación

no es exclusiva de la Ilustración. Se remonta a los inicios del pensamiento occidental [y] de hecho, es un fenómeno histórico. [...] En la pre-modernidad, la asociación de la mujer con la naturaleza fue conceptualizada en términos

---

14 [“b]ecause the book is *broken*, its poetry is considered “disconnected” [...]. The rupture is what gives meaning to Soleida’s new book but also what makes it unsatisfactory. *El libro roto* presents us with a kind of self-awareness, which is unusual in a poetry ensemble”.

de una naturaleza-madre misteriosa y proveedora. Con el surgimiento de la ciencia moderna esta conceptualización de la naturaleza fue modificada en una de fuerza salvaje que necesitaba doblegarse a la dominación masculina. (105-106; traducción propia)<sup>15</sup>

A tono con esta tradición, *El libro roto* abre denunciando una praxis cultural donde el poder de acción que concede la escritura está atado todavía a un género concreto. Así lo sugiere la asociación metafórica hombre/cíclope (fuerza, poder), en contraposición con la necesidad de “iluminación” de la poeta, que hace que el texto “Nota debajo de la puerta” caiga dentro de la dicotomía racional/irracional.

Esa necesidad de un saber masculino que valide su escritura permea el libro en conjunto. Lo masculino es asociado con poder de acción, con lo todopoderoso, en contraste con lo femenino, que continúa relacionándose con lo frágil, con lo carente, en consonancia con el cuaderno anterior, *Entre mundo y juguete*. La urgencia de una figura masculina que la confirme pone a la poeta en contraposición con Herrera y Saldaña, quienes sitúan a la mujer negra en el centro de su escritura, es decir, ni siquiera la representan a la altura del hombre, como hizo Nancy Morejón, sino por encima de este. El saber masculino es representado aquí como el puntal que sostiene a la hablante y a los textos de *El libro roto*. El mero título del cuaderno llama la atención sobre el poco crédito que la escritora le adjudica a su hablante femenina, de ahí que acuda metafóricamente a un “cíclope”: “Lo que ella escribe se lo he dictado yo cuando la veo que duerme en una casa que se cae” (7).

Si fuera solo la figura masculina del cíclope a quien la hablante acude, el hecho podría tomarse como una suerte de parodia de la habilidad “superior” del hombre para escribir, una parodia de la “racionalidad” masculina versus la “irracionalidad” femenina. No obstante, esta hipótesis es deslegitimada por la presencia dominante de la figura masculina. La hablante acude metafóricamente no solo a un cíclope para que le dicte los poemas sino, también, al padre para que la salve del fin: “dame tu mano enorme mano

15 “is not unique to Enlightenment thought. [It] can be traced to the very beginnings of western thought [and] it is in fact a historical phenomenon. [...] In premodern thought, woman’s association with nature was conceptualized in terms of a nature that was a mysterious but nurturing mother. With the rise of modern science this conceptualization of nature was changed to that of a wild force that must be subordinated to a dominant mankind” (105-106).

antigua / levántame [...] yo no quiero morir” (14). Ambos, el cíclope y el padre, funcionan dentro del poemario a un mismo nivel, como lo indica el verso “[e]ste libro se escribe bajo un signo terrible: *dios es el hombre*” (7; énfasis en el original). Ambos sujetos abren y cierran el cuaderno, enmarcándolo dentro de una atmósfera donde la voz lírica asume como natural su incapacidad para actuar:

Oh, padre  
los que vendrán van a escucharte  
aun los que ya no vendrán  
oyen tu voz  
lejos o cerca  
todavía nos conmueve tu palabra

[...]

nuestras patas se enredan y tropiezan  
nuestras patas que parecen de espuma  
van heridas y arañan el camino  
contigo hicimos el milagro  
nuestra casa en el medio del monte  
contigo combatimos los buitres los gusanos  
armamos nuestros dientes de leche. (89-90)

Con tono melancólico, el poema confirma que el padre de la hablante es la figura patriarcal, gracias a la cual hasta lo imposible (el milagro) es realizable. Los versos citados representan a la figura paterna como el pilar que mantenía erguida la familia. Ahora, sin él, “parecen de espuma”. Los restantes miembros de su núcleo son frágiles y torpes, “se enredan y tropiezan”. La figura patriarcal es central pues domina la palabra, es dueño de “la verdad”, tiene voz y voluntad para actuar. Así lo sugieren los versos “los que vendrán van a escucharte / aún los que no vendrán / oyen tu voz”, citados arriba.

Como “[e]ste libro se escribe bajo un signo terrible: *dios es el hombre*” (7), la presencia masculina se refuerza con citas de versos de César Vallejo (24), Cavafis (47), Rilke (50) y José Lezama Lima (87, 70), además de las de

Cortázar y Borges que mencioné antes. Se suman las referencias a San Jorge, “entró el dragón (la flecha de cola adelantada) y / San Jorge detrás con una lanza enorme” (25), y las bíblicas a San Pedro (75), Isaías (76), Jeremías (78) y al Eclesiastés (82-83). La poeta, aunque se apropia de ciertas referencias bíblicas y símbolos religiosos familiares para los lectores, no los vacía de su significado original como podría suponerse, sino que, más bien, lo refuerza mediante la personalización: “Me volví y fijé mi corazón / para saber y examinar e inquirir la sabiduría / y la razón. Y para conocer la maldad de la insensatez / y el desvarío del error” (82). Al respecto, Ríos indica que

los poemas bíblicos representan parte de *mi lectura* de un Gran Libro y no agrega una sola palabra a la antigua versión de Casiodoro de Reina —1569—, editada por las sociedades bíblicas de América Latina, en su revisión de 1960. (89; énfasis en el original).

Sobre el símil hombre-dios cae el mayor peso del poemario: “Dicen que el hombre / cuando no levantaba un palmo de la tierra / puso las siete llaves a los siete candados” (17).

En contraste con este símil, en el que la figura masculina es resaltada como símbolo de un ser cuyo poder excede lo terrenal, alcanzando dimensiones celestiales, la voz poética de Ríos se representa a sí misma como “una inocente mariposa” (7), y sostiene que “me abortó el miedo / [...] / yo era obediente” (11), “yo lavo la ropa clara [espacio en el poema] ropa oscura / yo remuevo la sal / yo entono un canto / un canto de mi garganta rota” (18-21, 15), además, “[u]n error vendría a ser la forma de mujer en que acaba mi cuerpo” (54). La representación de género de estos versos no cuestiona, sino refuerza la tradicional asociación de la mujer con las tareas del hogar y con lo frágil. Es, además, muy similar a la del libro anterior y está a tono no solo con el falocentrismo que caracterizó a los escritores del *boom*, sino, también, con la tradición poética cubana predominantemente masculina. Asimismo, la hablante se ve a sí misma dentro de las relaciones de género en correspondencia con su contexto, uno en el que las masculinidades eran particularmente reforzadas con la figura militar del líder de la Revolución.

El reforzamiento discursivo del contexto dentro del cual se inscribe el poemario puede perfectamente dar origen a un sujeto femenino inconforme pero sumiso. Lo ilustran los siguientes versos de “Martes 13 en el mar de

los sargazos” (45-46), donde la voz poética maldice a un opuesto que la destruyó, al tiempo que le implora un tratamiento digno:

beso y maldigo en ti a los hombres que vendrán  
beso y maldigo a los que un día  
me construyeron y me devastaron  
[...]  
abre mi cuerpo tú  
con esa suavidad que me es desconocida  
invéntala ahora para mí. (*El libro roto* 46)

Las imágenes de los “hombres que vendrán” y la “suavidad que me es desconocida”, de nuevo coinciden con el estereotipo sexual que carga el cuerpo cultural de la mujer negra. Y es que, como indica Hooks, “bombardeada con imágenes que representan el cuerpo de la mujer negra como algo prescindible, ella ha absorbido pasivamente este pensamiento o ha resistido enérgicamente” (*Black Looks* 65; traducción propia).<sup>16</sup>

Después de *El libro roto*, donde la voz poética de Ríos sugiere que ha asumido su estereotipo racial y de género, la poeta publica *El texto sucio* (1999). Los textos, escritos mayoritariamente entre 1990 y 1992, sugieren una gran preocupación de la poeta por lo estético. Es decir, se trata más de un trabajo con las imágenes que, a manera de sueños, están divorciadas entre sí en lo consensiente al tiempo y al espacio que representan. El poema en su conjunto parecería estar depurado de contenido, como en “Comala”, por solo citar un ejemplo, cuyo título, no obstante, hace referencia directa a *Pedro Páramo* e indirecta a cualquiera de los cuentos de *El llano en llamas*, de Juan Rufo, cuya lógica también es parecida a la de las pesadillas. De cualquier forma, aquí las estrofas comienzan con los espacios geográficos que ocupa la hablante, que son múltiples: “Llego a un lugar que es mostrador o barra de café. [...] Entro a una tienda del pueblo. [...] ¡Ah! Pero sentarse en una penumbra semejante, mecer los sillones, esperar [...] El camino es soleado y solo [...] La habitación vacía” (110-112). Con ello la autora muestra un marcado interés por la desestabilización del sujeto de su escritura.

---

16 “[b]ombarded with images representing black female bodies as expendable, black women have either passively absorbed this thinking or vehemently resisted it”.

Según Ríos, este cuaderno tal vez sea su “impulso escritural más abierto [...] pude planteármelo más tarde como reflexión. Tributo al cinematógrafo, a los tan diversos lenguajes de las artes plásticas, revalidación del diario íntimo, de la correspondencia privada, de las imágenes de lo cotidiano rasante” (*Secadero* 13). Similares, entonces, a las pesadillas, los textos están formados por imágenes cuya coherencia se rompe continuamente, lo que impide fijar una temática. La ruptura es el único punto en común, lo único que realmente hilvana los textos de este cuaderno. Regresan, no obstante, figuras recurrentes en su obra poética como “Mario” y la madre.

Por su parte, en *Escritos al revés* (2009), su poema en prosa “Abrázalo... Abrázalo” tal vez resuma su desinterés hacia la temática que me ocupa en este estudio: “En mi casa de amplios espacios fluidos, relucientes, niveles..., relieve disparejo... Casa que al parecer complace a uno y otro de gustos contrapuestos. Omar, Lorente, Rito Ramón... y unas *mujeres... que, tristemente, olvido*” (89; énfasis añadido). Sin embargo, según Davies

pese al trazo corregido del mapa de las relaciones sociales en relación a la clase, el género y la raza (pero no la sexualidad), todavía la subjetividad femenina está en gran medida oculta y muda. Esto tiene que ver, en parte, con la idealización de la maternidad que se traduce en [...] la conservación de un sistema de género en el cual “el hombre expresa deseo y la mujer es objeto del mismo”. (*A Place* 200; traducción propia)<sup>17</sup>

Esta cita justifica indirectamente el triste “olvido” del sujeto femenino por parte de la poeta. Ríos había olvidado metafóricamente a la mujer de la misma forma en que lo había hecho su entorno. Esta correspondencia texto-contexto, autor (particularidad)-entorno (universalidad), que se encuentra en la obra literaria de Ríos de los ochenta y en su obra posterior, aunque sobrepasa los límites de este estudio, corrobora mi hipótesis sobre el rol determinante del poder político cubano en la formación de la mujer negra, en la etapa revolucionaria. Desde el lugar privilegiado de la política, como alertara Foucault, se ejerce uno de los poderes más temibles (*El orden*

17 [d]espite the redrawing of the map of social relationships *vis-à-vis* class, gender and race (but not sexuality), feminine subjectivity is still largely hidden and unspoken. This has partly to do with the idealization of motherhood which results in [...] the preservation of a gender system in which ‘man express desire and woman is the object of it’.



15). En Cuba, la principal arma del poder político fue la exclusión de los que no clasificaban dentro del nuevo proyecto ciudadano.

Como es conocido gracias a Butler, “la *performance* del género crea la ilusión de una sustancialidad anterior —un yo [*self*] con género central— y construye los efectos del ritual performativo del género como emanaciones necesarias o consecuencias causales de esa sustancia anterior”, es decir, la performatividad a través de la cual se construye el género es vista “como ritual cultural, como la reiteración de normas culturales” (Butler, Laclau y Žižek, *Contingencia* 35). Sin embargo, esas “normas culturales” son oficialmente reforzadas (utilizadas a conveniencia) por el poder político. Así lo demuestran en Cuba los logotipos de la FMC, que redefinían el “llegar a ser” de la mujer “nueva” con los mismos patrones del siglo XIX, y la difusión obsesiva del Día de las Madres para subrayar la deferencia hacia aquellas que ya han cumplido con su “razón de ser”.

Sirva examinar la imagen del primer logo de la FMC (aprobado en el I Congreso de la FMC, en 1962): una madre abrazando tiernamente a su bebé y una paloma detrás, cuya primera asociación no es precisamente la de paz sino fragilidad, delicadeza, belleza, o sea, lo tradicionalmente “femenino”. Es más, la mariposa del verso de Ríos es comparable a la paloma del logo en tanto asociación semántica. Entonces, si es cierto que, más que lo normalizado *per se*, es la performatividad lo que construye el género, también es cierto que esas “normas culturales” que se deben repetir son una herramienta política de subyugación para conservar la estabilidad social. De ahí que la hablante de Ríos en los cuadernos que he analizado aquí denote una interiorización no solo del estereotipo racista relacionado con la sexualidad de este cuerpo cultural, sino también, de las normas culturales de género reforzadas por el discurso oficial de su contexto, es decir, la mujer frágil como “una mariposa”.

La hablante de Ríos denuncia una práctica cultural de su contexto, recrudescida en el cuerpo de la mujer negra, de la que emergen las pre-valetientes desventajas de raza y de género de la sociedad cubana de los ochenta. Este cuerpo cultural, al no reconocer las diferencias raciales por haber sido oficialmente “erradicadas” en 1962, ni las de género por idéntica razón, asume como natural lo preceptuado para la mujer, según el “nuevo” patrón revolucionario, cuya única novedad fue la de sumarle al patrón “viejo” (decimonónico) la disponibilidad de la mujer para defender la patria-Nación-Revolución de ser atacada por “el enemigo”. Ese “novedoso” patrón

para su género, además, se contrapone con lo que el imaginario nacional espera de una mujer de raza negra. De igual forma, la mujer negra o mulata cubana identifica como cuestiones de género (“machismo de la zona”, con palabras de Ríos) las desventajas raciales. Satisfacer las expectativas de un imaginario cuyo estereotipo de raza siguió siendo el decimonónico debido al silenciamiento del tema, implica frustrarse ante la imposibilidad de no poder “llegar a ser” la mujer del logotipo de la FMC. Tal contradicción deriva en un cuerpo cultural lacerado, cuya significación depende de factores sociales ajenos a su voluntad, como lo sugiere el sujeto poético de la poesía de Ríos.

En conclusión, *El libro roto* marca el antes y después de la obra de Ríos. A partir de este cuaderno su aporte a la poesía que se produce en Cuba a partir de los ochenta fue marcado con su exploración poética en el terreno de lo onírico. Su obra da un giro hacia la poesía pura, una diametralmente opuesta a la que había “caracterizado”, con palabras de López Lemus, la poesía cubana de los setenta. Con ello, la poeta llevó a su máxima expresión, tal vez sin proponérselo, la política de “rectificación de errores y tendencias negativas” que propuso el Tercer Congreso del PCC en 1986 y, sobre todo, retó las exigencias del poder político hegemónico de una literatura en función de sus intereses.

Finalmente, la obra de esta poeta es la primera entre las escritoras negras y mulatas cubanas nacidas, como Caridad Atencio y Zoelia Frómata o formadas como Ríos, con/por la Revolución cubana, para quienes la temática racial no fue un signifiante de consideración. La raza quedó eclipsada detrás de las identidades colectivas vacías y “homogéneas”, construidas con fines ideológicos. Por ende, el “cuestionamiento tácito de la realidad y el análisis crítico”, que vio Roberto Zurbarano en la poesía cubana de los ochenta, no estuvo dirigido hacia la temática racial y tampoco hacia el género. En tal dirección, la creación poética de Ríos analizada aquí revela un sujeto femenino negro frágil y carente, confundido por el discurso de la verdad oficial respecto a igualdad de raza y género. Al tiempo que este sujeto, asociado por Ríos con “una inocente mariposa”, asume su estereotipo racial de disponibilidad sexual como “natural”, se frustra ante la imposibilidad de “llegar a ser” mujer por no poder llevar a cabo el *performance* (Butler) de lo prescrito para la mujer (maternidad, hogar, familia). Lo anterior subraya lo contraproducente de estudiar estos dos tópicos, raza y género, por separado (como se hace hoy en Cuba). Estos estudios divorciados no resuelven las contradicciones del

cuerpo cultural de mayor vulnerabilidad entre los redefinidos por el poder político revolucionario, el de la mujer negra, sobre cuyo espacio simbólico las categorías identitarias “raza” y “género” luchan entre sí por satisfacer el imaginario nacional y las “nuevas” normativas.

## Obras citadas

- Araújo, Nara. *El alfiler y la mariposa: género, voz y escritura en Cuba y el Caribe*. La Habana: Letras Cubanas, 1997. Impreso.
- Arrufat, Antón. “Soleida’s Reappearance”. *Daughters of the Diaspora*. Ed. Miriam DeCosta-Willis. Jamaica: Ian Randle Publishers, 2003. 349-353. Impreso.
- Atencio Mendoza, Caridad. *Los viles aislamientos*. La Habana: Letras Cubanas, 1996. Impreso.
- . Entrevista realizada por Lídice Alemán. 31 mayo 2012.
- Bobes, Velia Cecilia. *La nación inconclusa: (re)constituciones de la ciudadanía y la identidad nacional en Cuba*. México: FLACSO, 2007. Impreso.
- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. María Antonia Muñoz. Buenos Aires: Paidós, 2007. Impreso.
- Butler, Judith, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek. *Contingencia, hegemonía, universalidad: diálogos contemporáneos en la izquierda*. Trad. Cristina Sardoy y Graciela Homs. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Castro, Fidel. Consejo de Estado. *Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz*. Web. Junio 15, 2011. <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/>>.
- Davies, Catherine. *A Place in the sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*. London y New Jersey: Zed Books, 1997. Impreso.
- DeCosta-Willis, Miriam. *Daughters of the Diaspora*. Jamaica: Ian Randle Publishers, 2003. Impreso.
- Farnós Morejón, Alfonso, Fernando González Quiñones y Raúl Hernández Castellón. *Las mujeres trabajadoras y los cambios demográficos en Cuba*. La Habana: Centro de Estudios Demográficos, 1982. Impreso.
- Foucault, Michel. *Un diálogo sobre el poder*. Buenos Aires: Alianza, 1990. Impreso.
- . *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 2008. Impreso.
- Frómeta, Zoelia. *Pasos de ciego*. Cuba: Bayamo, 1989. Impreso.
- . Entrevista realizada por Lídice Alemán. 31 diciembre 2012.

- Guzmán Moré, Jorgelina. *Creación artística y crisis económica en Cuba (1988-1992)*. La Habana: Ciencias Sociales, 2010. Impreso.
- Hekman, Susan J. *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism*. Boston: Northeastern University Press, 1990. Impreso.
- Hernández Herrera, Coralía. Entrevista realizada por Lídice Alemán. 7 julio 2012.
- Hooks, Bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston, Massachusett: South End Press, 1992. Impreso.
- Kristeva, Julia. "The Semiotic and the Symbolic". *The Portable Kristeva*. New York: Columbia University Press, 2002. Impreso.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Trad. Soledad Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.
- . "Universalismo, particularismo y la cuestión de la identidad". *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel, 1996. Impreso.
- Linares Pérez, Marta. *La poesía pura en Cuba*. Madrid: Colección Nova Scholar, 1975. Impreso.
- López Lemus, Virgilio. *Palabras de trasfondo: estudio sobre la poesía coloquialista cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 1988. Impreso.
- . *El siglo entero: el discurso poético de la nación cubana en el siglo XX, 1898-2000*. Santiago de Cuba: Oriente, 2008. Impreso.
- Ríos, Soleida. *De la Sierra*. Santiago de Cuba: Uvero, 1977. Impreso.
- . *De pronto abril*. La Habana: Unión, 1979. Impreso.
- . *El libro roto*. La Habana: Unión, 1994. Impreso.
- . *El libro roto: poesía incompleta y desunida (septiembre 1987 - julio 1989)*. Madrid: La Palma, 2003. Impreso.
- . *El texto sucio*. La Habana: Unión, 1999. Impreso.
- . *Entre mundo y juguete*. La Habana: Letras Cubanas, 1987. Impreso.
- . Entrevista realizada por Lídice Alemán. 7 junio 2012.
- . *Escritos al revés*. La Habana: Letras Cubanas, 2009. Impreso.
- . *Fuga: una antología personal*. La Habana: Unión, 2004. Impreso.
- . Mensaje a la autora. 11 noviembre 2014. E-mail.
- . selec. *Poesía infiel: selección de jóvenes poetisas cubanas*. La Habana: Abril, 1989. Impreso.
- . *Secadero*. La Habana: Unión, 2009. Impreso.
- Rosental, Mark Moisevich y Pavel Fedorovich Iudin, eds. *Diccionario filosófico*. Montevideo: Pueblos Unidos, 1965. Web. Febrero 26, 2013. <<http://www.filosofia.org/enc/ros/ros.htm>>.

Zurbano, Roberto. *Elogio del lector*. La Habana: Centro Provincial del Libro, 1991. Impreso.

## Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Estado de excepción*. Trad. Flavia Costa e Ivana Costa. 3ra. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003. Impreso.

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado: práctica teórica y lucha ideológica*. México: Torno, 2008. Impreso.

Atencio Mendoza, Caridad. *Los cursos imantados: 1994-1995*. La Habana: Unión, 2000. Impreso.

———. *Salinas para el potro: 1990-1991*. La Habana: Extramuros, 2000. Impreso.

———. *Umbrías*. La Habana: Letras Cubanas, 1999. Impreso.

Brittan, Arthur. *Masculinity and Power*. Oxford: Basil Blackwell, 1989. Impreso.

Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York y London: Routledge, 1993. Impreso.

Capote Cruz, Zaida. *La nación íntima*. La Habana: Unión, 2008. Impreso.

———. Entrevista realizada por Lídice Alemán. 8 junio 2012.

Cardoso Ruiz, Patricio. *Cuba: historia, nación y cultura. De la conquista al triunfo de la Revolución*. Tomo I. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2005. Impreso.

Castellanos, Jorge. *Invención poética de la nación cubana*. Miami, Fl: Universal, 2002. Impreso.

Castro, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961. Impreso.

———. *Segunda Asamblea General del Pueblo de Cuba: Segunda Declaración de la Habana*. La Habana: MINOP, 1962. Impreso.

———. *Mujeres y Revolución: 1959-2005*. La Habana: Federación de Mujeres Cubanas, 2006. Impreso.

Connell, R.W. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. California: Stanford University Press, 1987. Impreso.

Corvalán Pellé, Eric, dir. *Raza*. Cuba, 2008. DVD.

Cruz Capote, Orlando. "La nación, el racismo y la discriminación racial en la historia de Cuba y en la contemporaneidad: ¿Otra batalla ideológica-cultural?" *Kaos en la red*. Web.

- Marzo 10, 2010. <<http://www.kaosenlared.net/noticia/nacion-racismo-discriminacion-racial-historia-cuba-contemporaneidad-1e>>.
- Cubas Hernández, Pedro A. "Entre ademanes de lo posible y ardines de lo permitido: Hablar de racismo en Cuba". *Encuentro de la Cultura Cubana* 53 y 54 (verano y otoño de 2009): 44-56. Impreso.
- Davies, Catherine. "Writing the African Subject: The Work of Two Cuban Women Poets". *Women* 4 (1993): 32-48. Impreso.
- . "Hybrid Texts: Family, State and Empire in a Poem by Black Cuban Poet Excilia Saldaña". *Comparing Postcolonial Literature: Dislocations*. Ed. Ashok Bery y Patricia Murray. Great Britain: McMillan Press, 2000. 205-218. Impreso.
- . "Madre África y la memoria cultural: Nancy Morejón, Georgina Herrera, Excilia Saldaña". *Voces femeninas en la poesía afrocubana contemporánea*. Ed. Armando González Pérez. Trad. Belén S. Castañeda. Philadelphia: La Gota de Agua, 2006. Impreso.
- Díaz, Duanel. *Palabras del trasfondo: intelectuales, literatura e ideología en la Revolución cubana*. Madrid: Colibrí, 2009. Impreso.
- Espín Guillois, Vilma. *La mujer en Cuba: familia y sociedad*. La Habana: Imprenta Central de las FAR, 1990. Impreso.
- Fernández Robaina, Tomás. *Identidad afrocubana, cultura y nacionalidad*. Santiago de Cuba: Oriente, 2009. Impreso.
- . "Un balance necesario: la lucha contra la discriminación al negro en Cuba de 1959-2009". *Encuentro de la Cultura Cubana* 53 y 54 (verano y otoño de 2009): 57-62. Impreso.
- Foucault, Michel. *Genealogía del racismo*. Buenos Aires: Caronte Ensayos, 1996. Impreso.
- . *Un diálogo sobre el poder*. Buenos Aires: Alianza, 1990. Impreso.
- Frómeta, Zoelia. *Ave de tránsito*. La Habana: Unión, 1997. Impreso.
- . *Pasión de los delfines*. Santiago de Cuba: Oriente, 1999. Impreso.
- Fuente, Alejandro de la. *Una nación para todos: raza, desigualdad y política en Cuba 1900-2000*. Madrid: Colibrí, 2000. Impreso.
- Fusco, Coco. "Histling for Dollars *Jineterismo* in Cuba". *Global Sex Workers: Right, Resistance, and Redefinition*. Ed. Kamala Kempadoo y Yo Doezeema. New York y London: Routledge, 1998. Impreso.
- González Pagés, Julio César. *Macho, varón, masculino: estudio de masculinidades en Cuba*. La Habana: De la Mujer, 2010. Impreso.

- González Pérez, Armando, ed. *Voces femeninas en la poesía afrocubana contemporánea*. Philadelphia: La Gota de Agua, 2006. Impreso.
- Hart Dávalos, Armando. *Cambiar las reglas del juego*. La Habana: Letras Cubanas, 1983. Impreso.
- . *Intervención en la IX reunión de ministros de cultura de los países socialistas*. La Habana: Letras Cubanas, 1978. Impreso.
- . *Discurso de clausura del Segundo Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba*. La Habana: UNEAC, 1977. Impreso.
- Hooks, Bell. “Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista”. *Otras inapropiables*. Madrid: Traficantes de sueños, 1994. Web. Noviembre 30, 2012. <<http://www.bib.ub.edu/fileadmin/fdocs/otrasinapropiables.pdf>>.
- Howe, Linda S. *Transgression and Conformity: Cuban Writers and Artist after the Revolution*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2004. Impreso.
- Informe Central I, II y III Congreso del Partido Comunista de Cuba: presentado por el compañero Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba*. La Habana, Cuba: Editora Política, 1990. Impreso.
- Kutzenski, Vera. *Sugar's Secrets. Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1993. Impreso.
- Laclau, Ernesto. *Del post-marxismo al radicalismo democrático. Entrevista*. Santiago de Chile: Materiales de Kritica, 1986. Impreso.
- . *Misticismo, retórica y política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- Ley de la maternidad de la trabajadora*. La Habana: Ministerio de Justicia, 1974. Impreso.
- López Lemus, Virgilio. *Doscientos años de poesía cubana 1790-1990: cien poemas antológicos*. La Habana: Abril, 1999. Impreso.
- Luciak, Ilja A. *Gender and Democracy in Cuba*. Gainesville: University of Florida Press, 2007. Impreso.
- Marinello, Juan. “Veinticinco años de poesía cubana”. *Ensayo cubano del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 113-39. Impreso.
- Memorias del 3er Congreso de la Federación de Mujeres Cubanas*. La Habana, Cuba: Ciencias Sociales, 1984. Impreso.

- Moore, Carlos. *Castro, the Blacks, and Africa*. Los Angeles: Center of Afro-American Studies - University of California, 1988. Impreso.
- Morales Domínguez, Esteban. "Cuba: algunos desafíos del color". *La Jiribilla. Revista Digital de Cultura Cubana* (2006). Web. Febrero 15, 2012. <[http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n231\\_10/231\\_03.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n231_10/231_03.html)>.
- . *Desafíos de la problemática racial en Cuba*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2007. Impreso.
- Morejón, Nancy. *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 2005. Impreso
- . *Fundación de la imagen*. La Habana: Letras Cubanas, 1988. Impreso.
- . *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana: Unión, 1982. Impreso.
- Mujeres*. Año 1.1-2 (1961). Impreso.
- . Año 2.1-12 (1962). Impreso.
- . Año 3.1-12 (1963). Impreso.
- . Año 10.1-12 (1970). Impreso.
- Navarro, Desiderio. "Introducción al ciclo: 'La política cultural del periodo revolucionario: Memoria y reflexión'". *Criterios*. Web. Junio 15, 2011. <<http://www.criterios.es/pdf/navarrointrociclo.pdf>>.
- Nuez, Iván de la. "El cóndor pasa". *La Gaceta de Cuba: Periódico mensual de arte y literatura*. La Habana: UNEAC, 1989. 10-11. Impreso.
- Núñez Sarmiento, Marta. "Los estudios de género en Cuba y sus aproximaciones metodológicas, multidisciplinarias y transculturales (1974-2001)". Ponencia presentada en la Reunión de la Asociación de Estudios Latinoamericanos LASA 2001, Washington D.C., 6 al 8 de septiembre de 2001. *Gender and Society* 17 (2003): 7-31. Impreso.
- Partido Comunista de Cuba. *Resoluciones aprobadas por el III Congreso del Partido Comunista de Cuba*. La Habana: Editora Política, 1986. Impreso.
- Pérez Simón, Luis. "Subalternidad y fragmentación: consecuencias del protagonismo histórico del negro para el mulato en la literatura cubana post-revolucionaria". *Otro Lunes: Revista Hispanoamericana de Cultura* 2.5 (diciembre 2008). Web. Julio 01 2012. <<http://otrolunes.com/archivos/05/html/este-lunes/este-lunes-no5-a01-p01-2008.html>>.
- Plasencia, Arianne. "Sex Tourism in Modern Cuba: An Outgrowth of The Tourism Industry's Focus on Free-Market Capitalism". *The Georgetown Journal of Gender and the Law* 3 (2009): 999-1015. Impreso.
- "Propósitos". *Mujeres* 15 noviembre 1961: 50. Impreso.



- Randall, Margaret. *Women in Cuba: Twenty Years Later*. New York: Smyrna Press, 1981. Impreso.
- . ed. *Breaking the Silences: 20th Century Poetry by Cuban Women*. Canada: Pulp Press Book Publishers, 1982. Impreso.
- . *Gathering Rage: The Failure of Twentieth Century Revolutions to Develop a Feminist Agenda*. New York: Monthly Review Press, 1992. Impreso.
- Ríos, Soleida. *Antes del mediodía. Memoria del sueño*. La Habana: Unión, 2011. Impreso.
- . *Aquí pongamos un silencio. Antología breve*. Colombia: San Librario, 2010. Impreso.
- . selec. *El retrato ovalado*. Brasilia: Thesaurus, 2012. Impreso.
- . *Estrías*. Archivo modificado por última vez el 12 de enero 2014. Archivo de *Microsoft Word*. Matanzas: Vigía, 2010. Impreso.
- Rivera Pérez, Aymée. “El imaginario femenino negro en Cuba”. *Afrocubanas: historia, pensamiento y prácticas culturales*. Selec. Daisy Rubiera Castillo e Inés María Martiatu Terry. La Habana: Ciencias Sociales, 2011. Impreso.
- Scott, Joan W. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. Web. Diciembre 20 2011. <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/scott.pdf>>.
- Segundo Congreso del Partido Comunista de Cuba: Informe Central*. La Habana: Editora Política, 1980. Impreso.
- Sklodowska, Elzbieta. *Espectros y espejismos: Haití en el imaginario cubano*. Madrid: Iberoamericana, 2009. Impreso.
- Smith, Lois M. y Alfred Padula. *Sex and Revolution: Women in Socialist Cuba*. New York: Oxford University Press, 1996. Impreso.
- Tesis y resoluciones: Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba*. La Habana: Departamento de Orientación Revolucionaria del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, 1976. Impreso.
- Uxó González, Carlos. *Representación del personaje del negro en la narrativa cubana: una perspectiva desde los estudios subalternos*. Madrid: Verbum, 2010. Impreso.
- Vasallo Barrueto, Norma. “El género: un análisis de la ‘naturalización’ de las desigualdades”. Archivo modificado por última vez el 16 de marzo 2005. Archivo de *Microsoft Word*.
- . “Identidades en tránsito: cubanas de tres generaciones”. Archivo modificado por última vez el 14 de febrero 2005. Archivo PDF

- Wasmer Miguel, Guillermo, ed. *La mujer en la Cuba socialista*. La Habana: Orbe, 1977. Impreso.
- Žižek, Slavoj. “Kafka, crítico de Althusser”. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI, 2001. 73-77. Impreso.
- Zurbano, Roberto. “El triángulo invisible del siglo xx cubano”. *Temas* 46 (2006): 111-123. Impreso.
- . “For Blacks in Cuba, the Revolution Hasn’t Begun”. *The New York Times* 24. Marzo 2013. Impreso.
- . *Poética de los noventa: ¿ganancias de la expresión?* La Habana: Abril, 1996. Impreso.

### **Sobre la autora**

Lídice Alemán terminó su doctorado en Literatura Latinoamericana Contemporánea en la Universidad de Washington en Saint Louis, Missouri, con un certificado en Estudios de Género, Raza y Sexualidad. Ha publicado los libros de poesía *Entrar descalza* (2002) e *Indecisiones del arquero* (2004), así como artículos de crítica literaria sobre poesía y cine en revistas académicas estadounidenses. Su tesis doctoral, “Representación de raza y género en la poesía de las poetas negras y mulatas cubanas (1960-1980)”, se encuentra en proceso editorial. Actualmente ejerce como Profesora Visitante en Truman State University, enseñando Español y Literatura Latinoamericana Contemporánea mientras continúa desarrollando trabajos de investigación.