



CARILDA OLIVER LABRA: LA BIOGRAFÍA COMO DESTINO

BIBIANA COLLADO CABRERA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

1.- La consolidación del mito

*Regio ropaje a su placer me viste
vuestra exaltada y rica fantasía,
y entre tanto fulgor no sé si existe
algo real de la sustancia mía.*

Gertrudis Gómez de Avellaneda

En 2004, Urbano Martínez Carmenate nos ofrece una extensa biografía, titulada *Carilda Oliver Labra: La poesía como destino*, la cual nos sirve para realizar un rastreo de la crítica en torno a la popular y polémica autora cubana. Mediante elementos folletinescos casi canónicos —antecedentes nobles, penurias económicas, virtud defendida...— se nos presenta, de manera novelada, la construcción de Carilda como mito, tal y como deja claro en el propio prólogo.

Sin embargo, acéptese el mito sobre la base de ser una realidad poética. Realidad al fin, distinta y distante de la otra, precisamente por su otredad, mas no por su esencia, que es verdadera y real en su proyección diversa y múltiple. Léase este texto asumiendo lo mítico como categoría venturosa, que asombra, aunque no asusta, que sustrae y abstrae, que sirve y salva, que fluye y huye en medio de su propia intrepidez e inmanencia (Martínez, 2004: 11).

Aunque los capítulos toman como nombre libros de la autora, no son éstos los que articulan la narración sino sus supuestos avatares personales y su repercusión en el contexto social. El texto está escrito desde una perspectiva mucho más que cuestionable: el prejuicio sexual y el de clase emergen ya en la primera parte del libro.

Al narrar la ascensión familiar de Carilda, habla así de sus padres: “Caridad, que no había renunciado a sus clases musicales, le había dado ya dos hembras; y él, desde que afloró el siguiente embarazo, le prometió regalarle un piano si en esta oportunidad le traía un varón. No lo decepcionó” (p. 39). Lo preocupante no es el supuesto comportamiento del padre sino el del cronista que acuña ese “no lo decepcionó”. En la misma parte, al relatar la caída de Machado, menciona “un fragor humano que reunía hombres decentes junto a vulgares descamisados” (p. 45), vinculando directamente situación económica y social —e ideológica— a calidad moral. Son múltiples las manifestaciones de este sesgo discriminatorio a lo largo de la biografía pero sólo haremos referencia a un episodio más, por su clara contundencia: Carilda, durante su estancia en La Habana, vive un tiempo en casa de Adela, muy cercana a un prostíbulo que intenta captar a la joven:

Adela, puesta al tanto de los sospechosos pormenores, no concedió demasiada importancia al asunto. La tirantez en su casa se había intensificado. El esposo se presentó una mañana y amenazó con matarla. Dos días después retornó bebido a altas horas de la noche y como ella, asustada, no abrió la puerta, hizo disparos a diestra y siniestra, lo cual atrajo a la gente novelera del barrio. La Policía se ocupó del suceso, pero nada hizo por sanear el mal ambiente imperante a lo largo de toda la calle, problema más peligroso que la vulgar reyerta de una pareja litigiosa (p. 70).

Prejuicio sexual y social se aúnan en esta anécdota: la existencia de una casa de prostitución que pueda desvirtuar la pureza de Carilda es mucho más relevante que la agresión de un hombre a su esposa. Si hacemos hincapié en estos aspectos es para dejar claro cuál es la criba que va a tamizar la vida/obra de Carilda, desde qué lugar se va a llevar a cabo su narración/construcción.

Al iniciar el relato de la infancia, el escritor subraya que “ella era modelo de disciplina” (p. 47) y señala como un rasgo de extrañeza y de diferencia social el hecho de que escriba: “Era la niña que escribía...” (p. 49). El sujeto femenino que escribe provoca sorpresa y sospecha:

En el hogar, los padres no dejaban de preocuparse. Pensaban que Carilda no se comportaba en su medio del modo que lo hacía una muchacha normal. No hablaba de enamorados, de novios o de planes matrimoniales, algo tan frecuente en las jóvenes de su edad. Ni siquiera se sonreía con la gastada fábula del príncipe azul, ese eufemismo con que se alude al prototipo de galán. Su interés se centraba en las lecturas y en aquel fajo de papeles que siempre arrastraba consigo hasta un sitio de la casa donde reinara un poco de paz (p. 56).

La escritura no forma parte del comportamiento de una muchacha normal. Escribir conlleva el desacato, por ello, debe darse en lo oculto y es motivo de preocupación para quienes lo descubren. El narrador encauzará todos estos indicios hacia la construcción del misterio, cubriéndola con un halo de misticismo. De hecho, a lo largo de la narración de adolescencia y primera juventud, se esforzará en remarcar lo puritano de su ser: “Sin embargo, ella ni siquiera intimaba con amigos. Su compañía más constante eran los libros y los cuadernos de clase. Apenas presumía, aunque no por ello incubaba un espíritu monjil” (p. 58), como si para legitimar la opción de la escritura en una mujer fuera necesario resaltar lo correcto de su vida moral. La caracterización de la niña mártir se desarrolla en los siguientes capítulos en un tira y afloja con lo reprochable de su actividad como escritora. A la mención de que Carilda escribe un diario íntimo se dice:

Un día José Rubén Oliver descubrió el cuaderno y se quedó petrificado por aquellas revelaciones. Se sobresaltó con el relato de los paseos y con el catálogo o relación de amistades conseguidas. La mención de Augusto y del sentimiento de ella hacia él colmó la paciencia del lector. Pero lo imperdonable fue que en aquellas páginas manuscritas la sobrina se quejaba de la rectitud del tío y de sus molestas exigencias. El diario fue pasto de las llamas y Pedro Oliver se enteró de todos los detalles (p. 68).

Después de varias pruebas de resistencia y preponderancia de su virtud ante el abuso de fuerza masculino y varias relaciones afectivo-epistolares totalmente castas —el autor se recrea en estos episodios—, Carilda recibe como premio a su actitud modélica la publicación de su primer libro, *Preludio lírico*, pagado por Pedro Oliver, su padre — Su irrupción en la vida editorial viene dada por la supervisión paterna—. Él paga y permite la publicación. Al referirse a la recepción de este primer libro, Urbano Martínez afirma:

En junio de 1943 la prensa local saludaba la salida del cuaderno. Más que para la obra, los múltiples elogios eran para la autora, cuya fotografía se mostraba en una de las páginas interiores, y descubría su llamativo rostro juvenil. Carilda contaba entonces 20 años, no estaba tan delgada como antes y exhibía ahora una belleza discreta que no tuvo a los 15. Más que valoraciones serias, los periodistas hicieron crónica social, empleando frases comunes y expresiones frívolas en las que sólo se ensalzaba a la hija inteligente y simpática del magistrado Oliver (p. 76).

Carilda es presentada —no se presenta— a través de una fotografía y una posición social —la hija del magistrado—, no como poeta. La actividad artística resulta indiferente, es tan sólo un signo de frivolidad, una vía de entrada en la esfera pública. Carilda no había querido hacer la fiesta de los quince años, así que esta publicación se

constituye en un trámite semejante al de la puesta de largo: sustituye al ritual que nunca tuvo lugar en sociedad. Su obra pasa a un segundo plano, ya desde el comienzo prevalece la autora sobre su escritura. El biógrafo destaca la “envoltura paternal” (p. 77) de la carta-prólogo que precede al texto, escrita por Fernando Lles, miembro de la Academia Nacional de Artes y Letras en aquel momento, este califica las composiciones de “ingenuas, juveniles y castas”. De nuevo, nos encontramos con los mismos adjetivos protectores y legitimadores ¿se trata de un eterno círculo de plagio crítico o de un mecanismo de encubrimiento?

En la Segunda Parte, el relato biográfico se extiende a Hugo Ania Mercier, el que será primer marido de Carilda Oliver. Si la Primera Parte está transida por el dominio del padre y el tío de Carilda sobre esta, la Segunda lo está por su cónyuge, sin embargo, la intervención de este último en la construcción del mito es mucho mayor. El padre construye desde fuera, Hugo construye desde fuera y desde dentro, desde dentro de la propia escritura: escribe poesía. El biógrafo recoge uno de sus artículos publicado en 1947¹, el cual comienza de la siguiente manera: “Carilda Oliver Labra, no es ya un nombre acreditado en las letras latino-americanas, sino una dimensión biográfica. Más que poetisa, es la Poesía en función de mujer” y finaliza con “como ella existe, existe Dios” (Ania cit. por Martínez, 2004: 105). El biógrafo se permite añadir “La frase encerraba la esencia de su lógica personal. Ella era lo supremo, máxima expresión terrenal de lo divino” (p. 107). La idea de que Carilda se ha convertido en una dimensión biográfica es clave para comprender el funcionamiento del aparato crítico que se ha desarrollado a su alrededor durante más de cincuenta años y que continúa trabajando en la misma línea en la actualidad. Ella es lo divino, es la Poesía “en función de mujer” pero, a la vez, es una dimensión biográfica, por tanto, irremisiblemente ligada a un tiempo y a un espacio ¿no resulta una auténtica paradoja?

El personaje de Hugo Ania Mercier se presenta como un disminuido físico, a causa de una poliomielitis, y un enfermo mental, se afirma que fue diagnosticado de neurosis maniaco-depresiva. El biógrafo atribuirá su apoyo profesional a Carilda al profundo amor que éste le procesa, no obstante, la sospecha de que utilizara a la poeta para que representara el papel que él jamás podría ocupar —debido a sus problemas de

¹ El artículo recogido por Martínez Camenate se titula “Actualidad literaria” y fue publicado en *La Semana*, Matanzas, 1947.

salud— es perfectamente deducible entre líneas. Sensacionalismos aparte —es realmente difícil desbrozar en esta biografía una dimensión de la otra—, el compromiso de Hugo y Carilda es visto como un acto público, anunciado en los periódicos de Matanzas y La Habana. El narrador habla de este compromiso como un “desafío a la sociedad Matancera de 1948” (p. 120) pero lo que nos resulta interesante no es que supusiera un desafío a esa sociedad más o menos tradicional sino que es precisamente parte de esa sociedad, es anunciado en la prensa, es una rueda más dentro de ese engranaje de apropiación colectiva. En este punto de la biografía, Carilda es ya un personaje público en espera de su proceso mitificador.

Según el autor, es Hugo Ania quien le sugiere a la poeta la idea de conformar su segundo libro. Recoge las palabras que Lídice Valenzuela dedicó al tema en su artículo, “Carilda, al sur de mi garganta”, publicado por primera vez en *Gramma*: “[...] no creía demasiado en sus valores literarios. Hugo sí” (Valenzuela cit. por Martínez 2004: 130). Él es presentado como el que empuja a Carilda, en 1949, a publicar *Al sur de mi garganta*. Él sugiere la publicación, participa directamente de su elaboración y contribuye activamente en su difusión. Carilda es promocionada por su prometido como un producto y logrará ser, efectivamente, un producto exitoso:

La reacción de la prensa local y nacional resultó sorprendente. En las semanas y meses subsiguientes fueron pocas las revistas o periódicos que no dedicaron un espacio a informar o reseñar algún asunto relacionado con el volumen poético o con la autora. Al sur de mi garganta se volvió noticia sensacional en las emisoras radiales (p. 132).

La obra de Carilda se había vuelto “noticia sensacional” ¿a qué se debe esta entrada de lo poético en lo sensacionalista? ¿qué hay de Carilda en este proceso de marketing? ¿participa ella de dicho proceso?

Más adelante, se reseña la consecución de Carilda, en 1950, de la Flor Natural por su “Canto a la Bandera” —se explicita que anteriormente sólo había sido ganada en una ocasión por una mujer: Gertrudis Gómez de Avellaneda— y de una segunda mención en el Concurso de Cuentos “Hernández Catá” para autores cubanos con su texto “Nilín”. En ese mismo año, gana el Premio Nacional de Poesía por *Al sur de mi garganta* y obtiene otra segunda mención en el Concurso de Cuentos “Hernández Catá” para autores de lengua española por el relato “Deida”.

Toda esta información, supuestamente objetiva, que se nos proporciona en el texto biográfico abre varias líneas de reflexión: Por una parte, la vinculación que se establece entre Oliver Labra y Gertrudis de Avellaneda a través de esa mención explícita y que será retomada en varias ocasiones —no sólo en esta biografía sino en el total de la producción crítica generada por esta autora²—. ¿De qué rasgos han sido dotadas ambas creadoras para que pueda darse esta conexión? Nuria Girona apunta con respecto a Gómez de Avellaneda: “tanto su «anómala» feminidad, como su «extraño» origen, así como su «exceso» sentimental registrados por cierto sector crítico —y no solamente de la época— denotan un incómodo excedente que descataloga a esta autora y que, probablemente, ella cultivó” (Girona, 2008: 160). Tres de estos rasgos aparecen con claridad en el debate en torno a Carilda: la “anómala” feminidad, su “exceso” sentimental y ese “ella cultivó”. La figura de Oliver Labra se debate entre el “poeta auténtico” —recordando las palabras de Pogolotti— y la “novia que todos quisieron tener” —tal como la designó Alcides—, una mujer con rasgos masculinos en su escritura (no-mujer) o una mujer-icón del deseo (mujer-mujer), en todo caso, supone un desborde; de la misma manera, su “exceso” sentimental conlleva una cierta incomodidad entre la crítica, la cual pretende reubicar dicho exceso —hacia lo patriótico, político, etc.— y establece una polémica en torno a su adscripción al neorromanticismo —así como es problemática la adscripción de Gómez de Avellaneda al paradigma romántico—; por último, ambas autoras, que han recibido un ambiguo reconocimiento ya en vida, han sido elementos activos en su propia caracterización, contribuyendo, con grado mayor o menor de conciencia, a su lugar ex-céntrico. En segundo lugar, nos encontramos con la tremenda discreción con que han pasado los textos en prosa de Oliver Labra a pesar de los galardones conseguidos ¿por qué la crítica y la memoria colectiva cubana han escogido el material poético para análisis y recuerdo, ladeando la producción cuentística? ¿Es, pues, la poesía un elemento mitificador?

² Ejemplos de ello son la carta que Félix Peyrallo Carvajal —supuesto pretendiente de Carilda— le escribe en 1951, encabezada con “Tula II”, siendo éste el sobrenombre popular de Gómez de Avellaneda (Peyrallo cit. por Martínez 2004: 162); o el comentario de Miguel Barnet, en el prólogo a una de las diversas antologías poéticas (2000: 5), donde la señala como directa descendiente de la Avellaneda.

Para cerrar esta segunda parte de la biografía, Martínez Carmenate apunta dos visiones proyectadas sobre la poeta, ambas de gran interés. Por una parte, su conversión en oráculo sentimental:

No obstante, la gente cree que ella sabe mucho sobre el tema, y Tirry 81 es asediada por personas –principalmente jóvenes– que solicitan sus consejos. Quieren que la poetisa confiese sus trucos, sus picardías y sus artimañas exitosas. A veces no es tan fácil verla y entonces los presuntos clientes llaman o escriben, confiados en la suerte de una respuesta segura y prodigiosa. Los visos de ese consultorio nos la convierten en algo parecido a un oráculo sentimental o a una especie de Clavelito por teléfono (p. 174).

La gente cree que Carilda va a darles consejos infalibles sobre avatares amorosos porque escribe poemas de amor. La autora ha sido textualizada, convertida en el tema de su escritura a través de una convención social resultado de los diversos mecanismos de mitificación. Los que piden consejo no son lectores sino clientes y se acercan a ella como a un consultorio. Martínez Carmenate dice “nos la convierten” delatando la apropiación de la escritora por parte del imaginario³ nacional cubano. Carilda es representada no como una mujer que escribe sino como una sacerdotisa del amor tan integrada en el concepto de cubaneidad como lo puede estar un espacio, el Malecón, o un olor, el del mar Caribe.

Por otra parte, su relación con la maternidad: “siempre proyectó hacia los hombres la potencial ternura que guardaba para el hijo que nunca tuvo” (p. 175). Carilda no ha tenido hijos pero el autor obliga a su personaje femenino a mantener algún tipo de relación con la maternidad –¿acaso resulta imposible hablar de “mujer” sin hablar de “maternidad”?–. Se le adjudica una maternidad simbólica que aparece volcada hacia los hombres a los que ama o hacia los jóvenes a los que da consejos de amor y, por extensión, hacia Matanzas y, finalmente, hacia Cuba, la patria. En el caso de Carilda, al igual que el de otras autoras que no tienen hijos⁴, la maternidad no es anulada en el

³ Tomamos el concepto de imaginario de la obra *Figuras de lo pensable* de Cornelius Castoriadis, donde se afirma: “Imaginario, porque la historia de la humanidad es la historia del imaginario humano y de sus obras” (Castoriadis, 1999: 92) y, más adelante, “El lenguaje, las costumbres, las normas, la técnica no pueden «ser explicados» por referencia a factores exteriores a las colectividades humanas; ningún factor natural, biológico o lógico puede explicarlos. A lo sumo, estos factores pueden ser sus condiciones necesarias (exteriores y triviales la mayoría de las veces), pero jamás suficientes. Hemos de admitir, pues, que en las colectividades humanas hay una fuerza de creación, una *vis formandi*, a la que yo denomino lo imaginario social instituyente” (p. 94).

⁴ Dos casos paradigmáticos de la adjudicación de esa maternidad simbólica son Gabriela Mistral, como ejemplo concreto de escritora, y Eva Perón, como muestra del mismo proceso en torno a un personaje histórico. La producción en torno a ambas está atravesada por el concepto de maternidad. Su carencia física, la del hijo real, es restituida mediante un papel simbólico; su función prototípica como mujer queda así restablecida.

proceso de asimilación social y ficcionalización, sino que es trascendida: es convertida en la madre de todos aquellos que escriben versos de amor y, por último, en la madre de la patria —el biógrafo insistirá casi con fiereza durante todo el texto en la lealtad de la poeta a su patria, en que jamás pensó en marchar aun cuando toda su familia ya estaba en Estados Unidos—.

En la tercera parte, siguiendo con el análisis de la biografía, la construcción de Carilda como personaje se consolida, muestra de ello es la recepción en la sociedad cubana del compromiso de la poeta con Hugo Ania: “El enlace provocó expectativas, por la significación de ellos en el ámbito cultural. Se anunció con antelación en los periódicos” (p. 182). El pueblo de Matanzas aparece mucho más interesado por el desarrollo de su vida sentimental que por su obra, como si sus logros literarios fueran una más de las extravagancias de su vida. Su popularidad la lleva a ser proclamada presidenta de la Peña Literaria de Matanzas y, en 1953, se le otorga la Medalla de Matanzas y el Título de Hija Predilecta y Eminente de la Ciudad. La Publicación del *Canto a Martí* y su principal labor en la organización del Primer Festival de la Décima en Cuba, actividad reivindicativa de la forma cubana por excelencia, refuerzan la visión de la autora que apoya y, a su vez, representa lo nacional. Aunque el aparato que envuelve el proceso mitificador de la autora tiene que ver con lo neorromántico y parte de su integración en el panorama literario y social como la mujer que escribe versos de amor, la dirección final de estos mecanismos se encamina a la conversión en símbolo nacional, empezando por Matanzas. De acuerdo con esto, se establece el Premio Municipal de Poesía “Carilda Oliver Labra” en una sesión especial del Ayuntamiento que fue radiada y emitida por televisión: el relato de este episodio en la biografía es un ejemplo de esa conversión en un bien común que pasa a ser mediatizado, proceso que ya hemos señalado anteriormente pero que se percibe en este punto con especial claridad. Otra muestra de ello es la protesta llevada a cabo por diversos medios contra la rescisión de la poeta del cargo de estacionaria de la biblioteca pública, el biógrafo llega a apuntar que “la cruzada tomó elevadas proporciones” (p. 204).

Carilda retroalimenta esta construcción mediante su participación en diversos actos y la asunción de consecutivos cargos —incluyendo el de directora de cultura del

municipio, 1956⁵— e, incluso, a través de su propia obra: en 1956 se publica el *Canto a Matanzas*, considerado según el autor del texto como un “himno de la matanceridad” (217). En los siguientes años recibirá también la Medalla de la Televisión y será electa vocal de la Delegación de la Asociación Cubana de la ONU. Podríamos decir que Carilda se integra y participa de la imagen de sí misma.

Esta tercera parte se cierra con una reflexión, por parte de Martínez Carmenate, de la leyenda de Carilda:

La leyenda de la mujer hermosa, cautivante, bella en múltiples dimensiones, tiene su origen en la segunda mitad de la década del 50 (...). La popularidad creció en un sentido vertiginoso, sobre todo, en un terreno concreto: en el desbordamiento de su personalidad. En sus manifestaciones públicas, en sus cartas, en su creación poética se notaba una desnudez sincera, un desembarazo total que pulverizaba toda la mojigatería provinciana («el tedio de ser decente»), el puritanismo santificado de la cultura burguesa tradicional. Era mostrar una cara oculta, reflejo de una insatisfacción subyacente que afloró en ella al mediar las complejas circunstancias de su conflicto matrimonial, lo cual la empujaba hacia otro orden que la gente quiso identificar con el desorden. Alguna responsabilidad tuvo ella en la creación de ese mito cuando escribió el soneto «Me desordeno, amor, me desordeno». Pero, en realidad, más que un desorden había en ella un (des)borde (p. 247).

Según estas palabras, la leyenda nace de la personalidad de la autora y no de su obra, la cual se convertiría en un complemento de esta mujer que es “la viva estampa de la entrega que no se entrega” (p. 246). Los versos son entendidos como una exuberancia más de la mujer que pretende seducir, de la “hembra coqueta” (p. 246) que excede los límites pero, lejos de ser descalificada, es integrada en el circuito literario y social, pero no de la misma manera en que serán integrados otros escritores como Nicolás Guillén o Miguel Barnet sino como desordenada. Carilda es la extravagancia personal y poética que es aceptada para ser neutralizada. Legitimar su producción y convertir a la creadora en gurú amoroso y mito erótico resulta mucho menos peligroso que mantener su escritura en la periferia, desde donde podría ejercer una mayor presión, por suponer el exceso femenino que no sabe dónde colocarse y que es visto con extrañeza y temor por la mirada oficial. La gestión de ese exceso transforma el discurso alternativo en subcategorización del discurso dominante. Se trata de una falsa incorporación del Otro.

⁵ El paso siguiente a esta mediatización es la politización/despolitización, de la cual hablaremos un poco más adelante.

2.- De personas y personajes

*Un hocico de sombra pegado noche a noche a la ventana, no sé, podría ser,
¿quién me asegura acaso que no juegas a estar, a que te atrapen?*

Olga Orozco

La biografía de Martínez Carmentate, que tantos datos aporta sobre la recepción de Carilda Oliver, está autorizada por ésta, por ello es de especial relevancia que el autor señale la responsabilidad de la misma en la construcción del mito: ella acepta ser integrada con condiciones, acepta que su escritura sea entendida como desorden en lugar de “(des)borde”. Ella, que escribe más allá de los bordes señalados por una sociedad, primero burguesa y luego revolucionaria, entra en el canon cubano como la desordenada.

Muestra de esa aceptación es la publicación de *Memoria de la fiebre*, selección antológica —parcialmente inédita— llevada a cabo por la ONEAP (Organización Nacional de Bibliotecas Ambulantes y Populares) a la que el biógrafo califica de “producto precipitado” y añade “el propósito de los patrocinadores era presentar una obra que gustase, que satisficiera el gusto popular” (p. 253). Este proyecto fue dirigido por José Ángel Buesa, poeta de grandísima influencia en Cuba, que pretendió hacer de Carilda un fenómeno de masas, incluyéndola bajo las alas de su neorromanticismo populista. A partir de este momento “la fama de poetisa erótica la acompañaría (...) recargándola de una popularidad a veces apabullante y molesta que en ocasiones limitó la divulgación de otras facetas de su obra y la mejor apreciación de su producción en general” (p. 255). También durante estos años crece su producción sociopolítica, la cual dará como fruto, bastante tiempo después, *Los huesos alumbrados* pero esta vertiente jamás eclipsará la etiqueta de poesía erótica con la que se la categorizó.

En la cuarta parte del libro biográfico se hace un relato de las ambiguas relaciones de la poeta con la Revolución y se insiste en su carácter de producto al hablar de la *Antología de todas sus obras*, obra mucho más cuidada que *Memoria de la fiebre*

pero con idénticas intenciones, fue publicada en un número extraordinario de *Colecciones*, revista patrocinada por la Editorial Guerrero, en La Habana, que se dedicaba a difundir poesía amorosa, de corte neorromántico, con fines comerciales. Martínez Carmenate afirma que “Buesa insistió en que lo importante del asunto era obtener bastante dinero y acrecentar la fama del autor” (p. 325). Carilda se ha convertido ya en un fenómeno editorial, entre otras cosas gracias a su insistente inclusión en la corriente neorromántica, inclusión intencionada y forzada, puesto que sí es verdad que el comienzo de su escritura se sirve de muchos elementos propios de dicha tendencia —tales como la concreción de la persona amada en el “tú”, la fusión de amor y muerte o la exposición de la historia amorosa a modo de Cancionero—, pero también es cierto que esos elementos son prontamente trascendidos. La etiqueta de neorromántica y su tratamiento editorial son también mecanismos del proceso de construcción que venimos describiendo, sistemas para hacer entrar a Carilda dentro del paradigma de literatura de masas. Ella fue consciente del criterio populista que guió la antología y se mostró insatisfecha en varias ocasiones posteriores, pero la autorizó.

Sus peculiares relaciones con el régimen ocasionaron, años más tarde, su proscripción literaria. El detonante fue la escritura de “Una mujer escribe este poema” (1968), composición que fue interpretada como un ataque al gobierno. La poeta se había popularizado antes del triunfo de la Revolución y sus líneas de creación apenas habían variado desde entonces, no se había producido una adhesión clara y contundente a través de su producción, por tanto, debía ser incluida en la categoría de sospechosa. Su influencia en la población era demasiado fuerte como para permitírsele la tibieza ideológica. Su escritura regresa a la marginalidad pero la leyenda no decrece sino que alcanza su consolidación definitiva. Como apunta Martín-Barbero en *De los medios a las mediaciones*:

A la mayoría de las organizaciones de izquierda lo que verdaderamente les interesó de la vida de las clases populares es lo que tenía que ver con las acciones de reivindicación y las asociaciones que organizan esta lucha. Todo el resto, las prácticas de que está hecho el vivir cotidiano, con las que enfrentan la subsistencia y llenan de sentido su vida, fueron consideradas más bien obstáculos a la toma de conciencia y a una acción políticamente consecuente (Martín-Barbero, 1993: 230).

Es decir “la cotidianidad que no está inscrita inmediata, directamente en la estructura productiva es de ese modo despolitizada, considerada irrelevante, insignificante” (p. 230) porque “el espacio doméstico representa y posibilita un mínimo

de libertad y de iniciativa” (p. 230). Carilda, a la cual se había posicionado en esa cotidianidad del espacio doméstico fue invisibilizada por no escribir desde y para el régimen —espacio público— sino desde y para la vida diaria —espacio privado—, pero este proceso de invisibilización no surtió efecto porque sus obras se continuaron vendiendo y alcanzando a grandes sectores de la población, demostrando que “la cultura masiva no ocupa una sola y la misma posición en el sistema de las clases sociales, sino que en el interior mismo de esa cultura coexisten productos heterogéneos, unos que corresponden a la lógica cultural dominante y otros a demandas simbólicas que vienen del espacio cultural dominado” (p. 249). Por tanto, dicha invisibilización sólo se produjo en el nivel crítico, en el nivel oficial.

La tertulia que se celebra en la casa de la poeta (Tirry 81) se convierte, pues, en subversiva. Carilda-personaje y su producción poética pasan a estar fuera de la ley y su leyenda sexual toma fuerza. Oliver Labra, divorciada, se había vuelto a casar con un hombre veinte años menor, lo cual contribuyó a acrecentar su imagen de devorahombres. En torno a aquellas reuniones se tejió toda una leyenda que incluía orgías escandalosas y todo tipo de “inmoralidades”. La popularísima poeta se vio obligada a años de encierro: había sido apartada de los círculos oficiales pero la sociedad seguía alimentando el mito, con todavía más fuerza si cabe. Ahora era una mujer prohibida que escribe poemas sexuales. Martínez Carmenate se hace eco de ello:

Entraba, pero también salía... sobre todo, el vago recelo de que allí sucedían cosas extrañas. La camaradería jubilosa se convertía en sospecha, en presunción maliciosa, en barrunto temerario. En los círculos oficiales se consideraba que la tertulia de Tirry 81 era subversiva, políticamente sediciosa, al margen de la ley. Gente puritana del barrio creía que al cerrarse el portón de la casa se daba paso a orgías escandalosas, bacanales modernas donde alternaban la lujuria y la inmoralidad más perversa. Como nadie ajeno entraba, no se podía atestiguar con certeza lo contrario. Se echaban a volar leyendas venenosas, cuentos aberrantes, anécdotas raras; en fin, toda una habladuría chabacana en la que el chisme maldiciente ocupaba ilimitada preeminencia (p.352).

En 1976 se aprueba la nueva Constitución, se instaura la Asamblea Nacional del Poder Popular y se crea el Ministerio de Cultura, lo cual es causa y efecto de cambios estructurales realizados por el gobierno de la Revolución. Estos reajustes permiten la recuperación de diversas figuras intelectuales y populares, como es el caso de Carilda Oliver. Gracias a esta nueva situación, puede componer “La ceiba me dijo tú” y ganó la Primera Mención en Décima con un volumen titulado *Tú eres mañana*. El veto había acabado: Carilda es rehabilitada nacionalmente.

La recuperación de la poeta conllevó su proyección internacional: su obra se publicará y popularizará en Estados Unidos y, en España, se funda la tertulia “Carilda Oliver Labra” y se celebra un concurso internacional de poesía con el mismo nombre. La poeta vuelve a los medios: el biógrafo se hace eco de la preparación de un disco del actor francés Yves Montand con poemas de Carilda y de Gabriela Mistral, de la elaboración de un serial titulado *Una mujer para la historia de las letras* bajo la dirección de Jack Willard y de una serie de recitales que Katherine Hepburn se propuso ofrecer con poemas de Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y ella misma. No fueron los únicos proyectos mediáticos que se planearon y que se llevaron a cabo. Documentales, discos y entrevistas se sucedían: la mercantilización de la poeta cubana parece llegar a su máximo exponente⁶.

En 1984 se editó *Las sílabas y el tiempo* y, seguidamente, *Desaparece el polvo*, acerca del cual Martínez Carmenate apunta: “Con este cuaderno de apenas veinticinco poemas y cincuenta y nueve páginas desaparecerían muchas cosas: concepciones maniqueas, voluntad de encasillamiento forzoso, criterios valorativos unidireccionales y la achatada opinión del verso rosa como eslabón central de su obra” (p. 441). Pero esta opinión resulta excesivamente optimista: Carilda no ha podido, ni siquiera en nuestros días, desprenderse completamente de la imagen de escritora de literatura rosa de masas.

Después de *Catorce poemas de amor*, le fue concedida la Medalla de la Federación de Mujeres Cubanas, tomó contacto con esferas culturales que antes tenía restringidas y, en 1987, publicó *Calzada de Tirry 81*, cuyo interesante prólogo reseña el biógrafo y del cual ya hemos hablado anteriormente. Le seguirán *Los huesos alumbrados*, *Sonetos* –“según encuestas oficiales, estuvo durante varias semanas a la cabeza de los títulos más vendidos” (p. 470)–, *Ver la paloma abriendo el día*, *Se me ha perdido un hombre* y *Dust Dissappears* (antología poética bilingüe). En definitiva, las publicaciones y el reconocimiento se suceden.

Como cierre al comentario que hemos realizado sobre la biografía-novela de Martínez Carmenate, cabe resaltar, una vez más, que constituye un testimonio del mito

⁶ Martínez Carmenate realiza un interesante y completo seguimiento de la productividad mediática de Carilda. Para un listado completo de documentales, películas, series, recitales, obras de teatro, etc. véase la biografía citada, especialmente el capítulo XXIII.

y, a la vez, contribuye a él, dotándolo de elementos supuestamente legitimadores, como lo son los mecanismos objetivadores del género biográfico. Resguardado en las estrategias de dicho género se permite afirmar:

Por la fogosidad de sus versos la poesía ha vuelto a ser espectáculo, delirio y escándalo en salones, calles y plazas como en la época de los rapsodas homéricos. Su forma de decir el poema tiene defensores y detractores. Su manera de encarar la vida siempre ha suscitado asombro y más tarde admiración, rechazo o envidia. ¿Quién la ignora? ¿quién la olvida? Ella pertenece a este mundo, pero también vive en otro: el de su mito. Solo ella puede descorrer los misterios, desbocar los alfileres de la ilusión, salvar los pedañes que conducen a la escalera de su fama. Como las constelaciones, está en lo alto, concitando la luz y la sorpresa de una muchedumbre que la observa desde abajo (p. 18).

Carilda, convertida en personaje propio del imaginario cubano, aparece en multitud de textos, siempre relacionada con el escándalo. Muy significativa resulta su aparición, ya completamente integrada como personaje de novela, en *Antes que anochezca* (2008) del polémico escritor cubano Reinaldo Arenas. Martínez Carmenate califica la novela de “relato farandulero” (p. 352) y afirma que:

“Las escenas que cuenta son falsas, quizás versiones amplificadas de las leyendas que circulaban entre los corrillos literarios de disidentes, pero están muy a tono con el espíritu de su libro, más obra de invención sensacionalista —con las miras puestas en la propaganda estruendosa— que testimonio verdadero” (p. 352).

En la novela, Arenas relata su visita a una de las “tertulias clandestinas” (Arenas, 2008: 288) que Carilda daba en su casa y refiere:

Uno de aquellos poemas tenía un acento marcadamente pornográfico, y el marido de Carilda irrumpió de pronto con el sable de Martínez Campos en la mano y gritó: «Te dije, puta, que no leyeras ese poema». Carilda no perdió su ecuanimidad y siguió leyendo; él tiró varios sablazos al aire y después golpeó a una de las gatas; fue en ese momento cuando Carilda perdió la paciencia y le dijo: «Todo te lo permito, menos que atropelles a mis gatas; ésta es mi casa y yo hago lo que me dé la gana». Y, para demostrarlo, se quitó la bata y se quedó en blúmers. El marido tiraba los sablazos cada vez más cerca de Carilda, hasta que le dio en la espalda; ella dio un grito y salió corriendo en blúmers por las calles de Matanzas, mientras su marido detrás de ella le gritaba: «Párate, puta». Carilda le suplicaba: «Por favor, mátame; pero no des este escándalo en mi ciudad». Pero marido y mujer se perdieron por las calles de Matanzas en medio de aquel espectáculo (p. 289).

Independientemente de que el episodio narrado se sustente en un acontecimiento verídico o no, resulta profundamente significativo: Carilda actúa como personaje literario, no como creadora. Aunque en la novela de Reinaldo Arenas sea más evidente, es el mismo tratamiento que le otorgaba Martínez Carmenate o González Castro. Ha habido un desplazamiento de roles: tanto el sector literario como el conjunto del público han asimilado a Carilda Oliver como personaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENAS, Reinaldo (2008): *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 7ª ed.

OLIVER LABRA, Carilda (1979): *Tú eres mañana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

— (1983): *Las sílabas y el tiempo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

— (1984): *Desaparece el polvo*, La Habana, Ediciones Unión.

— (1987): *Calzada de Tirry 81*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

— (1990): *Al sur de mi garganta*, Matanzas, Ediciones Matanzas, 2ª ed.

— (1997): *Con tinta de ayer*, Santa Clara, Ediciones Capiro.

CASTORIADIS, Cornelius (1999): *Figuras de lo pensable*, Madrid, Ediciones Cátedra.

GIRONA FIBLA, Nuria (2008): *Rituales de la verdad. Mujeres y discursos en América Latina*, París, RILMA 2/ADEHL.

GONZÁLEZ CASTRO, Vicente (1997): *Cinco noches con Carilda*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

MARTÍN BARBERO, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones: Comunicaciones, cultura y hegemonía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

MARTÍNEZ CARMENATE, Urbano (2004): *Carilda Oliver Labra: La poesía como destino*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.