

Ileana Álvarez, o la articulación efímera del dolor¹
Ileana Alvarez, or the Ephemeral Articulation of Grief
Ileana Álvarez, ou a Articulação Efêmera da Dor

Gabriela Castellanos Llanos

Resumen:

Se analizan cuatro poemas de la poeta cubana Ileana Álvarez a la luz de las teorías de Julia Kristeva sobre el fenotexto, o nivel conceptual, comunicativo, y el genotexto, o articulación pre-consciente, semiótica, pre-simbólica, haciendo énfasis en la reconstrucción del genotexto.

Palabras clave: Poesía, semiótica, Kristeva, Ileana Álvarez

Resumo:

Se analizam quatro poemas da poeta cubana Ileana Álvares à luz das teorias de Julia Kristeva sobre o fenotexto, ou nível conceitual, comunicativo, e o genotexto, ou

Abstract:

Four poems by the Cuban poet Ileana Álvarez are analyzed in light of Julia Kristeva's theories of the phenotext, or conceptual, communicative level, and the pre-symbolic genotext, or pre-conscious, semiotic articulation, stressing the reconstruction of the genotext.

Key words: Poetry, semiotic, Kristeva, Ileana Álvarez.

articulação pré-consciente, semiótica, pré-simbólica, fazendo ênfase na reconstrução do genotexto.

Palavras chave: Poesia, semiótica, Kristeva, Ileana Álvarez

¹ Este artículo es parte de las investigaciones sobre Discurso y Género, realizadas en el Grupo Género, Literatura y Discurso. Una primera versión fue presentada como ponencia en el XIV Festival Internacional de Poesía de Bogotá, en junio de 2006.

Conocer la poesía de Ileana Álvarez es adentrarse en un mundo donde la soledad vivida como dolor se transmite más por la música de las palabras, por sus fonemas, por su prosodia, por el tono y el ritmo de la combinación de los vocablos, que por el sentido de lo dicho, por las imágenes y las figuras, o por la significación conceptual de los versos. Leyendo y releendo a esta poeta cubana, he visitado un reino donde, más que haber visto, he oído cómo la poeta articula de manera efímera los diversos colores de su vivencia del dolor, del sufrimiento que Rubén Darío llamó “el dolor de ser vivo”, la “pesadumbre de la vida consciente”, en procesos que nos remiten a un dominio semiótico, casi pre-lingüístico. En el presente trabajo me propongo realizar una breve aproximación al análisis de tres de sus poemas, partiendo de algunos conceptos tomados de un ensayo de Julia Kristeva. Antes de comenzar, y puesto que poco o nada se conoce de esta poeta y ensayista en Colombia, considero importante recoger aquí algunos pocos datos sobre ella, información que he podido obtener a través de Internet.

Sobre Ileana Álvarez González

Nacida en Ciego de Ávila, Cuba, en 1967, Ileana Álvarez define a los dieciséis años su vocación literaria escribiendo su primer cuaderno de poesía, que nunca publica, titulado *En la punta y sin armas*. En una entrevista, la autora narra que dedicó su primer poema a su padre: “Sus padecimientos durante meses y su muerte cuando apenas era una adolescente me dejaron desolada, confusa, llena de ira. Entonces vino la literatura, que me salvó, me protegió de la angustia y también de la locura” (González Martínez, s. f.).

Álvarez es graduada de Filología de la Universidad Central de Las Villas (con Diploma de Oro), y Máster en Cultura Latinoamericana. Actualmente se desempeña como editora de la Editorial Ávila, de Ciego de Ávila. Además de los cuatro poemarios que se mencionan en este texto, ha publicado otros cuatro, y ha obtenido varios premios de poesía en Cuba, así como distintos premios internacionales (ver Anexo).

Como “investigadora sociocultural” ha dedicado gran parte de su labor profesional a estudiar las tradiciones culturales y la idiosincrasia de la región central de Cuba, en especial de la provincia de Las Villas;

particularmente se ha especializado en fiestas populares y literatura de tradición oral. Además de sus poemarios, ha publicado muchos artículos y ensayos. Es, desde su fundación en 1998, corresponsal para Cuba de la Revista *Alhucema*, que se edita en Granada, España, donde ha publicado poemas de diversos autores cubanos y suyos propios.

En el año 2002, asistió al XVIII Encuentro Internacional de Mujeres Poetas celebrado en Roldanillo, Colombia. Una breve colección de sus poemas (probablemente la única en Colombia) fue publicada en la revista *La manzana de la discordia*, (Año 2, No. 3, junio, 2007) del Centro de Estudios de Género de la Universidad del Valle.

Lo semiótico y lo simbólico en la poesía: Julia Kristeva

Para expresar, para recrear la experiencia de la lectura de la poesía de Ileana Álvarez, he tenido que apelar a la concepción de Julia Kristeva del “chora” y del “genotexto”. En su ensayo *Revolución en el lenguaje poético*, Kristeva nos habla del “chora” (espacio, en griego) como una articulación semiótica que de alguna manera precede al lenguaje simbólico, capaz de la significación racional. Mientras que este último precisa de una subjetividad que se sitúa ya en un espacio y un tiempo determinados, y se inserta en el reino de las posiciones, de las tesis, de las doxa, el “chora”, en cambio, “denota una articulación móvil y extremadamente provisional constituida por movimientos y sus estasis efímeras” (Kristeva, 1986: 93).² Se trata de una articulación incierta, indeterminada, que no tiene aún sentido, que no procede de una constitución del sujeto separado de los objetos, sino que es más bien ruptura y articulación rítmica, y como tal “precede a la evidencia, a la verosimilitud, a la espacialidad, a la temporalidad” (Kristeva, 94).

Este terreno nebuloso del “chora” es el dominio de las pulsiones psicoanalíticas, de esos oscuros y poderosos impulsos que según Freud dominan nuestra vida psíquica. (Recordemos que Freud planteó la contradicción perenne entre la pulsión de vida o Eros, que incluye a todas las pulsiones creativas, capaces de producir vida, y la pulsión de muerte o Thanatos, que nos remite a la urgencia de todas las cosas vivas de volver a un estado de pleno sosiego, de calma total, es decir, a

² La traducción es mía.

la no-existencia.) El chora, entonces, funciona mediante esa acumulación de dispositivos fonemáticos (como la repetición de fonemas que encontramos en la rima, en la aliteración, en la consonancia) así como de elementos melódicos (tales como la entonación o el ritmo) que de alguna manera transfieren la energía pulsional al lenguaje, previamente a la organización semántica, sintáctica, conceptual y lógica. Con base en el cuerpo y su relación pre-Edípica con la madre, nuestras pulsiones nos construyen un “genotexto”, un proceso capaz de organizar un espacio pre-discursivo, pre-comunicativo, en el cual el sujeto será generado como tal mediante un proceso de facilitaciones y marcas dentro de las limitaciones de lo biológico y de la estructura social.

En otras palabras, aún cuando puede verse en el lenguaje, el genotexto no es lingüístico (en el sentido de la lingüística estructural o generativa). Es, más bien, un proceso, el cual tiende a articular estructuras que son efímeras (inestables, amenazadas por cargas pulsionales, “quanta” en vez de “marcas”) y no es significativo (sus dispositivos no tienen doble articulación) (Kristeva, 1986: 121)

El genotexto, por tanto, es “la base subyacente del lenguaje”, mientras que el fenotexto es “el lenguaje que sirve para comunicarse”, el discurso que “obedece a reglas de comunicación y que presupone un sujeto de enunciación y un destinatario” (Kristeva, 1986: 121). Ambos son necesarios y están presentes en toda significación, pero según Kristeva, sólo algunos artistas, como Joyce o Mallarmé “consiguen cubrir la infinidad del proceso, es decir, alcanzar el chora semiótico, el cual modifica las estructuras lingüísticas” (Kristeva, 1986:122).

Sin en ningún momento pretender comparar a Álvarez con ningún poeta ni escritor precedente, para decirles lo que he creído captar en su poesía voy a intentar una breve aproximación a su análisis, combinando los genotextos y fenotextos que he podido reconstruir a partir de las obras que he leído de esta poeta. En rigor, debo reconocer que han llegado a mis manos (y eso, por préstamos hechos por una amiga poeta³) sólo cuatro volúmenes de su poesía: *Los ojos de Dios me están soñando* (2001), *Desprendimientos del Alba* (2001), *Oscura Cicatriz* (2002), y *Consagración de las trampas* (2004), así como un libro de ensayos

³ Agradezco aquí los buenos oficios de Martha Patricia Meza.

sobre Dulce María Loynaz escrito a cuatro manos con Francis Sánchez, y titulado *La agonía de un mito* (2001). Abordaré tres poemas de dos de estas obras, en el orden de su escritura.

Los ojos de Dios me están soñando

Aunque esta obra fue publicada en 2001, según la propia autora fue escrita entre 1989 y 1994, por lo cual se trata de la más temprana de las que he logrado leer.⁴ En este poemario encontramos dos secciones: *El horizonte nos existe*, con 14 poemas y *Los desvelos del barro*, con 23. En la primera aparece la “Elegía”, aparentemente en ocasión de la muerte de un amigo, a quien nombra en el poema: Pedro Berovides. El poema se inicia con los tres versos siguientes:

Voy a voltear la hojarasca del sueño
En los recintos impasibles de mis pasos
Signados por el odio y las ausencias.

Vemos ya aquí varios elementos conceptuales que van a aparecer reiteradamente en la poesía de Álvarez: primero, lo onírico; segundo, la tendencia andariega (a veces usando el verbo “desandar”, o mediante referencias a dar pasos); y por último “el odio y las ausencias”. La conjunción de estos dos sustantivos es, para mí, lo más impactante de estos versos: una y otra vez en la poética de Álvarez la soledad de la poeta es una ausencia de los otros, un sentido de abandono, de necesidad del otro que sin embargo se alterna con un rechazo a sus congéneres, ese sentimiento que en otro poemario llamará “las pezuñas del odio”, o también “un signo de Caín” (1999: 67-74). En este mismo nivel conceptual, comunicativo, del fenotexto, encontramos también la metáfora del sueño como una hojarasca que la hablante revuelve, y la metonimia por la cual se habla del acto de andar como de un recinto.

En cuanto al genotexto, estos tres versos, sin rimar ni obedecer a una métrica tradicional, tienen una cadencia marcada: el primero y el tercero

⁴ La anteceden por lo menos dos poemarios de los cuales tengo noticia pero que no he podido obtener: *El agua tampoco resiste los grilletes* (Ediciones Fidelia, 1990) y *Libro de lo invisible* (Editorial Capiro, 1996).

son casi perfectos endecasílabos, y el segundo, compuesto por trece sílabas, comparte con los otros dos varias características rítmicas y tonales: cada uno de estos tres versos tiene tres acentos prosódicos fundamentales, los tres terminan en palabras llanas, y en todos predominan las consonantes l y s (sonidos fluidos, deslizantes), en el marco de un ritmo pausado pero sostenido.

Inmediatamente se habla de “borrar encrucijadas, capiteles/ tender a un punto fijo sin contornos,” con lo cual se evoca, a nivel de las imágenes (estamos de nuevo en la comunicación, el fenotexto) una tendencia a desvanecer los límites, lo lineal, para llegar a un

Único desfiladero que oville los trigales del alba.
Que llene las entrañas del sediento de luz
Y deje en cada huella la densa pesadumbre.

A nivel del sentido del poema, nos encontramos con la paradoja de un desfiladero capaz de producir llenura en unas entrañas ávidas de luz que se nutren de ella como de un líquido que sacia la sed, pero que al mismo tiempo deja huellas de tristeza, pesadumbre. En lo que respecta al genotexto, el ritmo que ya hemos descrito se mantiene. Además, en cada verso aparece el fonema de la doble l. Esa repetición de un sonido no muy frecuente en las palabras de nuestro idioma (y que los cubanos pronunciamos con fuerza, de manera indiferenciable de la ye, no con la liquidez con que lo hacen otros hablantes) sirve de énfasis, recalcando la palabra que lo contiene, no por su sentido, sino por su valor acústico. Así, esas tres palabras (oville, llene, huella) dejan una especie de eco mudo en la lectura.

En la estrofa siguiente, la regularidad rítmica de los versos se rompe, cuando la poeta revela la ocasión que motiva el poema:

Lloraba hoy la muerte de un amigo
Como tejas arrancadas a la ciudad de mi cuerpo.
Las veía alzarse en torbellino,
Luego iban cayendo con la infinita lentitud
de quien se sabe ausente.

Las oía romperse. Y heme aquí.
Impregnado mi verso de una sucia humedad,
Me oculto bajo un vago follaje de palabras.

Es muy fuerte esa imagen visual de un torbellino que destecha las casas de una ciudad y que luego se desacelera, manteniendo los pedazos en suspenso, como si la destrucción no quisiera terminar, como si las fuerzas que hacen el daño quisieran solazarse en su poderío. O como si la realidad, el peso de los objetos, la gravedad misma, se diluyeran sin desaparecer, quizás como testimonio de la ausencia de Dios, de su atención negligente al mundo creado. Y ese “saberse ausente”, sugiere otras dos concepciones simultáneas: primero, la indiferencia de un mundo hostil que no se perturba al hacer destrozos, y segundo, la sensibilidad anestesiada del doliente, el tiempo detenido, la distancia irreal de lo que nos rodea cuando experimentamos un dolor demasiado profundo. Pero es que además esa ciudad destejada es el cuerpo de la poeta, y el huracán la muerte del amigo.

Por eso, en este momento en que el fenotexto nos dibuja la devastación, a nivel del genotexto es apta la irregularidad de la longitud de los versos, la alternación de versos cortos y largos que culmina en dos breves oraciones contenidas en un mismo verso (“Las oía romperse. Y heme aquí”), las más cortas que contiene el poema. Así volvemos al momento presente, el de la enunciación del poema: el verso ha quedado sucio y húmedo, como quedan los campos en la quietud que sigue al temporal, como queda la ciudad después del huracán. Y las palabras son apenas un vago camuflaje, no un tributo al amigo muerto, sino un escondite, una especie de profesión de vergüenza ante la incapacidad del lenguaje para tratar el misterio de la muerte.

En la estrofa que sigue, la poeta se dirige directamente al amigo muerto, y hay numerosas sugerencias de una muerte culposa, de la culpa de quienes quedaron vivos (“las manos con que atravesaste tu corazón/... señalan a mi pecho como el rayo a la grieta./”). Se alude a “un disparo”, al “metal apretado contra tu inocencia”. Culpabilidad, inocencia, ignorancia, impotencia de quienes se torturan pensando que nada hicieron para impedir la muerte. Como si los versos trataran de

apaciguar al fantasma, y al mismo tiempo de exorcizar la culpa, abunda el sonido sibilante de la *s* junto con el crepitar de las *eres*. Hay una sintaxis más sencilla, más coloquial, y de nuevo los versos parecen retener un mismo ritmo regularizado, con tres sílabas de mayor acentuación, de fuerte énfasis, en cada verso (“No me juzgues, aciago soñador,/ hay veces que en las corolas de los gritos / los cielos se marchitan y oímos un portazo”). ... Y luego irrumpe la ira:

Cómo me sangra tu soledad, Berovides,
Y este fragor de hierba seca en mis cabellos
Lapida los senderos de tu nombre.
Se me nubla la rabia.
Se me quiebra la blancura de la página.

Como vemos, la ira se nubla, pero no se desvanece. Se contraponen, a nivel del genotexto, la energía de los fonemas de las *eres* con la liquidez de las *eles* (ambas consonantes son alveolares sonoras, aunque la *ere* es vibrante, mientras que la *ele* es lateral, pero su cercanía fonemática acentúa la distancia acústica entre ellas). Y finalmente no vence ninguna sobre la otra. El penúltimo verso de este pasaje, por ser más corto, rompe la regularidad rítmica relativa que venía imperando.

En los dos versos inmediatamente siguientes, en cambio, el fenotexto da cuenta de una violencia consuetudinaria, pero la imagen acústica del poema es líquida, casi lánguida, con profusión de *eles* y *des* en el primer verso, de *eses* y de *enes* y *emes* en el segundo:

Ya fui violada. Estoy siendo violada cada día
En las mismas colinas, con las mismas decencias.

En el resto del poema, se expresa el deseo de descreimiento, cuando la poeta anhela un ateísmo apático (“Si al menos no creyera en lo que vivo”):

Si pudiera yacer indiferente
en la cresta de una ola,
profesar: qué importa el Cordero,

en tres versos donde la profusión de sonidos crujientes de las *eres* contradice el deseo de inactividad, de abulia. Por ello, el genotexto aquí nuevamente se opone con fuerza al fenotexto. Viene luego la enumeración de los amigos (Manuel Sosa, Ileana Álvarez, José Rolando (¿Rivero?)), entre los cuales se incluye a Borges y a Rimbaud, y a cada uno se le describe y a cada uno se le incluye en el alzamiento de hombros del “qué importa”. Y a continuación se ensaya la falsa profesión de impiedad, la indiferencia aparente ante los deseos frustrados:

Qué importa esa calle de París
donde alguien me espera inútilmente.
Qué importan estas alas impedidas
y su extraña manía de escalar los vacíos.
Si sólo somos sombras líquidas
Qué importan los espejos al pie de la muralla.

Por último, el poema se resuelve en un nuevo apóstrofe al amigo muerto, al que se reprocha por preferir la muerte. Se le pide misericordia a su recuerdo, pero se le acoge al narrarle la cotidianidad de los que han quedado atrás:

Y preferiste el hedor de los finales.
Luego, a qué acusarnos.
Ya vamos para viejos, Berovides.

Hay una resignación malediciente en los versos que cierran el poema:

Ya no me asiste la fuerza en el convite
y ganar o perder no es mi dilema.
Así entre viejas redes sajándome los pasos
Existir es suficiente como el mayor prodigio.

Oscura cicatriz

Este es el segundo de los libros, que recibió el premio Emilio Ballagas en 1996, y que fue editado (¿o reeditado?) en 2002. Tiene dos secciones:

“Como un fuego sin luz”, compuesto por 10 poemas, y “Corazón de cortezas”, 14 poemas. Vale la pena señalar que el pequeño volumen está enmarcado por tres imágenes y una dedicatoria, que le dan una especie de guarnición religiosa. Cada una de las dos secciones va precedida de una ilustración: la primera, por “La Pequeña Piedad Redonda”, de maestro francés desconocido, que representa el dolor ante el cuerpo sin vida de Jesucristo, cuerpo sostenido en posición casi erguida por un anciano venerable con una gran aureola, que podría representar al Padre, y flanqueado al lado derecho por la madre y el discípulo. La segunda reproduce “La Gran Piedad Redonda”, de Jean Malouel, con el mismo tema, aunque en este caso es la madre quien sostiene en su regazo el cuerpo exánime; los discípulos la rodean. La carátula del libro presenta las cicatrices dejadas por los clavos en las manos de Jesucristo, detalle de “La Piedad” de Giovanni Bellini. El libro está dedicado “Al padre Rafael Batalla, brizna de luz errante en mi noche”.

“Trazado con ceniza”, el primer poema de la primera sección del libro, alude de maneras indirectas al ideario cristiano mediante las menciones de la sed del sacrificio, del cáliz, de la herida, del fuego que arde “en el centro del agua”. Se trata de un poema oscuro, dirigido a un hijo (“había trampa, hijo, sí, había trampa”) que tal vez ha muerto, ante quien la poeta reconoce su impotencia:

Desde el borde filoso de esta roca
me hundo en el silencio, se fuga
todo esplendor violado para gritar tu nombre.
No me tocó a mí brindarte la respuesta.
Yo no podía cortar esos alambres,
evadir todas las trampas,
con el mar de mis ojos
comer la tierra sucia,
tatuaje en tu inocencia.

A lo largo del poema se instaura una especie de caos rítmico, la alternación de versos cortos y largos, como si la imagen acústica del poema reflejara un dolor sin nombre, sin sentido:

Y duele este vacío de estallado corazón,
porque también como tu pregunta,
podría ser mentira.
No siempre con la muerte se alcanza la verdad.

Álvarez nos lleva de inmediato al reino de la paradoja, de lo que podríamos llamar una especie de aporía lírica, un dominio donde alguien “vuelve del polvo/ con una sed pura”, pero no busca el líquido regenerador, sino que “se sacia de polvo”. Desde este poema que abre el libro, la poeta reniega de su propio oficio, de la luz, de la razón, y nos avisa:

Sobre la piedra aciaga donde hablo
Lo confieso: la palabra es mentira mayor,
un mar sin horizontes,
como un tiro en la espalda.

La contundencia de estos dos últimos versos al nivel comunicativo del fenotexto está reforzado por esos dos acentos prosódicos en cada verso, enfatizando en el nivel semiótico la finalidad de las dos palabras graves que los cierran (“horizontes” que no existen, “espalda” herida alevosamente). Y ante la imposibilidad de dejar atrás la palabra, de anularla, el poema concluye con la inconclusa cadencia de las interrogaciones:

¿Cómo huir de la ceniza trazada en el pavor
sin antes dejar un pedazo de mí,
el corazón maloliente atravesado,
una pregunta nueva,
cómo?

Esa misma constante mudanza rítmica entre versos largos y cortos aparece de nuevo en el “Árbol invertido”, que es el primer poema de la segunda sección de este libro (“Corazón de cortezas”). Allí se expresa por primera vez (pues se volverá a este tema en otros poemas) el anhelo

de invertir el cuerpo y el mundo, extrañarlos, extranjerizarlos radicalmente, a fin de “verlo todo distinto”:

Volverme pies arriba
Ramas adentro, raíz al cielo
Como un árbol invertido.

Y ese deseo de que las raíces se fijen en la levedad del aire y las ramas se escondan en la tierra, para que sean las piernas las que abracen primero la lluvia, que de allí baje luego a los ojos, a los cabellos, se manifiesta en la regularidad de dos cuartetos heptasílabos de tono profundamente fúnebre, cada uno precedido por versos de métrica libre:

Volverme, sí, confundiendo los pájaros,
que torpes anidaban mi pequeñez.
Confundir a los vientos,
el envés de la noche,
los arcos indomables,
la tarde su jauría.
Las profundas gargantas de los cuervos sosegar,
las sucias transparencias,
el salto no escuchado
del suicida, los nudos,
las vacías ofrendas.

Hay una profunda enemistad con el mundo, con los “otros” que lo pueblan, un rechazo de todo lo existente, que conduce al deseo de que “todos” se confundan, se pierdan en “un laberinto de espejos, infinito”, para que no alcancen jamás “la estrella que en el centro/ muere y renace, infinita también,/ que no toquen sus gíatorias espadas,/ el fuego líquido en los labios”.

En suma, Ileana Álvarez es una poeta que consigue extraer los ecos y las cadencias de las profundidades del inconsciente, los ritmos de la oscuridad del “chora” semiótico, la sabiduría de sus articulaciones efímeras, para poblar y transformar con ellos el sentido de las palabras.

Su voz poética es tan segura y contundente como profundamente adolorida. Sean estas páginas una invitación a que se conozca su poesía en este país.

Bibliografía

- Álvarez González, Ileana (2001). *Los ojos de Dios me están soñando*. Cuba, Letras Cubanas, Colección Pinos Nuevos.
- _____. (1999). *Oscura cicatriz*. Cuba, Editorial Ácana.
- González Martínez, Ortelio. "A ras de tierra, a flor de piel". Entrevista. http://granma.co.cu/eventos/16feria/prog/22ci_avila.html (Recuperado el 29 de Julio de 2008).
- Kristeva, Julia (1986). "Revolution in Poetic Language", En: *The Kristeva Reader*, Ed. Toril Moi. New York: Columbia University Press.

ANEXO:**OBRAS Y PREMIOS DE ILEANA ÁLVAREZ GONZÁLEZ**

Otros poemarios publicados:

- El agua tampoco resiste los grilletes* (Ediciones Fidelia, 1990)
- Libro de lo inasible* (Editorial Capiro, 1996)
- Desprendimientos del alba* (Ediciones Ávila, 2001).
- Consagración de las trampas* (Ediciones Ávila, 2004).
- Los inciertos umbrales* (Ediciones Sed de Belleza, 2004).
- Trazado con cenizas* (Ediciones Unión, 2007)

Ha sido incluida en varias antologías en Cuba y en el extranjero. Realizó la antología de poesía femenina *Cuarto creciente* (Ediciones Ávila, 2007).

Ha obtenido los siguientes premios:

- Premio de Poesía Ávila, por *Los ojos de Dios me están soñando*, 1994
- Premio de Poesía Manuel Navarro Luna, por *Los ojos de Dios me están soñando*, 1994
- Premio Nacional Fundación de la Ciudad de Santa Clara, 1995 (Poesía)
- Premio de Poesía Emilio Ballagas, por *Oscura Cicatriz*, 1996
- Premio Nacional Félix Varela de periodismo católico, 1998.
- Premio Internacional del Frente de Afirmación Hispanista, por *El horizonte nos existe*, 1998, México.
- Premio de Poesía Raúl Doblado, por *Desprendimientos del Alba*, 1999.
- Premio Nacional Pinos Nuevos, 2000 (Poesía).
- Premio Nacional América Bobia, 2000 (Poesía)

Premio Nacional Juan Marinello, 2000 (Ensayo), por el libro de ensayos *Dulce María Loynaz: la agonía de un mito*.

Beca de Ensayo Sociocultural Juan Marinello, 2000, por la investigación cultural "Análisis histórico-crítico de la literatura avileña"

Premio de Poesía Eliseo Diego, por *Consagración de las trampas*, 2003.

Premio Sed de Belleza, por *Los inciertos umbrales*, 2004.

Premio Nosside Caribe, otorgado durante la Feria del Libro de la Habana, 2005.

Premio UNEAC, por *Trazado con cenizas*, 2008.

Gabriela Castellanos

Gabriela Castellanos es profesora del Doctorado en Humanidades de la Universidad del Valle e investigadora del Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad de la misma universidad. Recibió su Ph. D. en Análisis del Discurso en 1990 de la Universidad de la Florida en Gainesville. Su libro más reciente es *Sexo, género y feminismo. Tres categorías en pugna*, Cali: Universidad del Valle, 2006.

gabicastellanos@cable.net.co

Recibido: 30 de agosto de 2008

Aprobado: 26 de septiembre de 2008