



“Cimarroneándose y en bocabajos” ¿Una poesía afrocubana de la revolución? El caso de Georgina Herrera

por Bibiana Collado Cabrera

CANCIÓN DYULA

Un amante es bueno durante la noche,
es bueno durante la noche...
Pero resulta que el día ya brilla.
Poesía anónima africana

I saw it
saw black africa
down in the city
walking in Chicago y
la cuba cuba
gritando en el solar.
Achy Obejas

Las antologías y estudios que han abordado el tema de la poesía afroamericana han sido múltiples a lo largo del siglo XX. Algunas recopilaciones se han constituido en hitos historiográficos, como *Órbita de la poesía afrocubana*, *Mapa de la poesía negra americana* o *Antología de poesía negra hispanoamericana*. Ramón Guirao, en un intento reivindicador, afirma con respecto al proceso poético afrocriollo que:



Debemos hacer constar que a través de nuestra literatura y de todas las experiencias a fin de lograr de una vez y para siempre nuestro acento poético propio, la que acusa rasgos más propiamente insulares, la que contiene una esencia más auténticamente nacional, es esta modalidad poética (Guirao 1938: 23).

Este afán esencializador se ha ido diluyendo con el paso de las décadas o, al menos, se ha transformado a la que vez que ha evolucionado el debate en torno a la poesía negra o negrista. Los parámetros que guían el estudio de lo afrocubano han derivado hacia la significación de la diversidad étnica o la intervención del concepto raza en la construcción de las historias nacionales, pero desde una perspectiva cada vez más alejada de los presupuestos que alentaron algunos de los primeros estudios, basados en un ansia legitimadora y compensatoria fundamentada en el momento postcolonial.

Emilio Ballagas, ya apuntaba que “lo negro ha adquirido últimamente inusitada boga” (Ballagas 1946: 15). La existencia de una cierta *moda de lo negro* o, al menos, la popularización de una determinada retórica negrista ha afectado la recepción de gran parte de la producción relacionada con dicho tema y ha modificado su recepción. Los reduccionismos derivados de este modo de inserción de lo negro en el sistema socioliterario han provocado, en múltiples ocasiones, asociaciones erróneas o no realizables en todos los casos. Una evidente muestra de este tipo de asimilaciones que han acabado constituyéndose en paradigmas prototípicos es la identificación entre negro o negrista y folclórico. Ballagas diferenciaba tres tendencias líricas: la poesía pura, la poesía folklórica y la poesía social; al nombrar la poesía folklórica, añade de manera inmediata “la negra principalmente” (Ballagas 1946: 13) y apunta que muchos ejemplos de este tipo de poesía “están a la vista en la presente recopilación”, tratándose de una antología de poesía negra, precisamente. La asociación que subyace de este planteamiento ha sido ratificada, con mayor o menor grado de conciencia, por numerosos estudiosos en las décadas posteriores. La existencia de autores de gran relevancia que han optado por la temática folk en su escritura ha reforzado dicha tendencia, un claro ejemplo de ello, en el caso cubano, es Nicolás Guillén. No obstante, resulta evidente que esta identificación es insuficiente e inexacta: lo folclórico aparece como un matiz, que puede derivar en constituyente fundamental o no.

La mayor parte de los tópicos que han impregnado la recepción de esta poesía están vinculados al nivel temático. De acuerdo con esta visión tropológica de lo negro, hallamos textos como el siguiente:

La poesía afrocubana, como la de Puerto Rico hallará su paisaje, sin excluir la nota triste, en el colorido de ballet de las iniciaciones ñañigas, en el bullicio de las comparsas, en la magia fundida a elementos religiosos tomados del catolicismo, más como inocente irreverencia que como intencionada profanación [...] Hay dentro de toda la poesía mulata motivos de estética universal; alusiones al drama



de la esclavitud; al conflicto de sangres en el mulato; a la plasticidad formal de la mujer negra o a la sensual y sorprendente belleza de la mulata (Ballagas 1944: 11).

Este tipo de apreciaciones han sido perpetuadas durante décadas por diferentes estudiosos, obviando especificidades formales, diferencias en la concepción de lo escritural o sensibilidades temáticas divergentes. El triunfo de la Revolución en Cuba modifica el lugar ocupado socialmente por la población negra, también modifica las políticas culturales y los paradigmas literarios, así como sus redes organizativas ¿cómo afecta este proceso a la escritura?

Nuestro ensayo pretende recalcar en la importancia de la presencia de lo afrocubano en la poesía escrita durante el periodo revolucionario en Cuba. Concretamente, nos interesa destacar el cruce de género y etnicidad y su diferenciación con respecto, por un lado, a aquello que había sido considerado hasta el momento como poesía negra; y, por el otro, a la poesía institucional, aquella coincidente con el paradigma estético establecido por el régimen. ¿Escriben Georgina Herrera, Caridad Atencio o Soleida Ríos por nombrar sólo algunas poetas negras actuales sobre la esclavitud o la sensualidad de la mujer caribeña? ¿escriben una poesía social, asimilada a la poética conversacional, del gusto de la institución revolucionaria? Entonces ¿sobre qué escriben? Aunque quizá resulta más interesante plantear ¿desde dónde escriben? y ¿cómo escriben?

El estudio en torno a cómo es ubicado el sujeto mujer-negra en el campo cultural cubano es demasiado amplio para ser afrontado en este trabajo. No obstante, pretendemos detenernos en el caso de Georgina Herrera para mostrar algunas de las estrategias textuales que emplea para insertarse en una tradición y en un circuito socioliterario como el cubano.

Georgina Herrera irrumpió en el campo literario de la mano del grupo El puente, el cual publica su primer poemario, titulado *GH*. Esta entrada es en sí misma un signo de oblicuidad, puesto que dicho grupo emerge en el panorama cubano con una voluntad de diferenciarse de las políticas estatales. El puente, tras arduas polémicas, será disuelto y sus principales miembros recibirán una penalización simbólica institucional: ellos no son representativos de la literatura nacional, no son artistas revolucionarios.¹ Georgina permanece en el país algunos de los máximos representantes del grupo marcharán al exilio tras la disolución de El puente y prosigue su carrera literaria desde una cierta marginalidad que siempre la ha acompañado. Ella nunca fue una poeta del régimen, su causa estaba en otra parte. Frente a la poesía de la acción defendida por la Revolución, Herrera se posiciona en la contemplación íntima; frente al nosotros socialista, ella escribe desde el yo; sustituye la sensibilidad mítico-guerrillera del régimen por una retórica de la vida privada. En

¹ Un proceso semejante, aunque por diversas causas, sufrirá el grupo Diáspora(s). Este grupo, junto a El puente, constituyeron dos intentos de reorganizar las redes culturales de la Cuba revolucionaria. No obstante, jamás pudieron emerger del lugar periférico al que las instituciones les relegaron y, finalmente, fueron disueltos.



definitiva, esta autora comienza a ejercitar ya en su primer poemario (1962) el giro cosmovisivo que experimentará la poesía cubana en los años ochenta.

Mirta Yáñez incluye a Georgina Herrera en su significativo *Álbum de poetisas cubanas*, una de las escasas recopilaciones de la voz femenina que se han llevado a cabo en Cuba y que, además de recoger textos, reflexiona sobre sus diferentes lugares históricos. De ella afirma:

El primer poemario de Georgina Herrera, llamado con sus propias iniciales, *GH* (1962), sorprendió por sus intuiciones y su desprejuiciada forma de abordar su universo interior. Su poesía revela aspectos hermosos o terribles de la cotidianidad, con una audacia que roza una inocencia esencial, sin abandonar la lucidez de una sensibilidad que la poetisa parece entresacar de rincones turbios y que ella aclara con la sencillez y la ternura (Yáñez 2002: 41).

Esta primera obra supone una declaración de intenciones, una evidente voluntad de desmarcarse de la poética puramente conversacional o coloquial catalogación en sí misma conflictiva y focalizar el sujeto lírico en un yo íntimo ansioso de reivindicar otras subjetividades y sensibilidades no correspondientes con el imaginario revolucionario. En este aspecto, Georgina supone una avanzada con respecto al cambio de paradigma que tendrá lugar en el “espacio poético de los ochenta” (Zurbano Torres 1996: 20), en el cual “comienzan a tomar cuerpo las subjetividades que parecían ocultas o dormidas en el espacio estético-ideológico del país”: “espacios y sujetos sociales marginales” tales como “el mundo del solar y las religiones negras” o el “discurso gay o de signo homosexual” (Zurbano Torres 1996: 10).

En sus siguientes poemarios, el ansia legitimadora de la subjetividad mujer y negra crecerá y se explicitará, asentando las bases de una poesía *otra* que crece dentro de la Revolución pero supone una fractura dentro de su sistemático control cultural.

Georgina Herrera fue también incluida en otra de las antologías que han constituido un hito en el reconocimiento de la voz femenina, se trata de *Breaking the silences*, en la que su autora hace hincapié en la labor de las mujeres escritoras en la conformación de la nueva poética emergente:

Women writing poetry in Cuba today are most often direct in their statement, courageous in their exploration of a new world in the making (with all the questioning the bread with old thought patterns implies), passionate but acutely intelligent, innovative in form while attaining a high level of interrelationship between form and content (Randall 1982: 21).

A la autora de esta recopilación no le pasa por alto la presencia de lo afroamericano y el posicionamiento de la escritora negra con respecto al legado cultural del esclavismo:



The reasons for this will be familiar to women who have tried to understand their "absence" in history: Cuban women inherit the oppressive Christian (Catholic) Spanish bonds altered by, and finally blending with, the strength of the African slave woman whose struggle was one of constant cultural maintenance and familial resistance (Randall 1982: 3).

Esa ausencia en la historia se perpetua con la etapa revolucionaria, puesto que no hay lugar en el proyecto revolucionario para la voz de la mujer negra, tal y como se apunta en *A place in the sun?*: "Where is woman's voice in this collective Project, this master narrative of national identity?" (Davies 1997: 167). Lo femenino se introduce en la literatura negra a través del imaginario, en forma del tópico de la mulata lúbrica, cuerpo sexualizado que es deseado pero no desea. No hay lugar para la intervención de la voz-mujer, lo femenino se constituye como objeto y no como sujeto lírico:

Yet African Cuban poetry written by women was unheard of before the 1959 Revolution. As elsewhere in the Americas, the inner conflict voiced was the prerogative of the male mulatto; the black female (especially the dancer) incarnated unbridled sexuality, emotional release and aesthetic form (Davies 1997: 170).

La poesía de Georgina Herrera se aleja de estos tópicos sobre la mulatez y la negritud. Emprende en sus versos una reivindicación del sujeto lírico mujer que activa otros campos semánticos, tradicionalmente no utilizados por la retórica de la llamada poesía negra. Los estudios sobre la obra de esta autora se han detenido en los poemas en los que se hace una clara referencia a la etnicidad, desde diversas perspectivas, así podemos encontrar varias interpretaciones de poemas como "África", "Fermina Lucumí", "Retrato oral de la Victoria" pertenecientes al poemario *Grande es el tiempo* o "Canto de amor y respeto para doña Ana de Souza", "Conclusiones sobre la reina Subad", "Preguntas que sólo ella puede responder" y "Respetos, presidente Agostinho" incluidos en *Granos de sol y luna*.

La escritura de Herrera se sirve de grandes motivos que son reelaborados desde la creación de una intimidad prototípica, acercándolos a la individualidad, transformando la Historia en intrahistoria, por eso, en el poema "África" se permite versos como: "Amo esos dioses / con historias así, como las mías: / yendo y viniendo / de la guerra al amor o lo contrario" (Herrera 1989: 14); y apostrofa al continente personificándolo: "Puedes / cerrar tranquila en el descanso / los ojos, tenderte / un rato en paz. / Te cuido" (Herrera 1989: 15), adoptando una actitud casi maternal "the daughter is represented through Africa, and Africa through the daughter, in terms of filial love" (Davies 1997: 182). Del mismo modo sucede en "Preguntas que sólo ella puede responder", donde el sujeto lírico adquiere esa misma actitud: "Ojos de etíope, dime, / resuelve tú que puedes / este amasijo de ternura / en el que me debato" (Herrera 1978: 37). El objeto femenino sexuado convertido en tópico literario de esa tradición de escritura en torno a la mujer mulata o negra queda transgredido en esta obra, la feminización del tú al que se dirige el yo lírico se vincula al establecimiento de



unos lazos de sororidad para con el sujeto que enuncia. El cuerpo deseado se desvanece, se mantiene el rostro: "Este rostro, hecho / de tus raíces, vuélvese / espejo para que en él te veas" (Herrera 1989: 14), como símbolo de la búsqueda identitaria.

En otras composiciones, en lugar de utilizar imágenes emblemáticas como lo son la personificación de "África" o esos "ojos de etíope", emplea referentes históricos concretos que son subvertidos a través del texto. Así, poemas como "Fermina Lucumí" aluden al alzamiento de esclavos en el ingenio Triunvirato, de Matanzas, en 1843; o "Respetos, Presidente Agostinho" a las luchas revolucionarias angolanas protagonizadas por Agostinho Neto, primer presidente de Angola y secretario general del Movimiento Popular de Liberación de Angola. Estos pasajes actúan como revulsivos, como enclaves desmitificadores de los diferentes procesos antiesclavistas y de las diversas figuraciones construidas en torno a África, al Caribe afroamericano y a los personajes-tipo que han poblado la llamada literatura de tema negro. Por eso, el poema "Respetos, Presidente Agostinho" que comienza con un pasaje de descripción idílica:

Según abuelo, África
era un país bonito y grande como el cielo, desde
el que a diario, hacia
el infierno occidental, venían
reyes encadenados, santos
oscuros, dioses tristes.
(Herrera 1978: 48)

Finaliza trastocando esta imagen edénica de la África de los orígenes y no cumpliendo la expectativa creada en el lector con los primeros versos:

El que toca a la tumba de mi abuelo,
quien lo despierta, le habla
así, con su manera suave, irrevocable,
le explica de igual modo
en qué puntos estuvo equivocado.
(Herrera 1978: 48)

Este uso subversivo de la Historia en su poética pretende "crear una historia alternativa de resistencia" (Hedeen 2004: 43). Esta pretensión de elaborar e insertarse en una historia alternativa va más allá de una cuestión temática. Georgina Herrera, con este tipo de composiciones, conforma también una literatura alternativa de resistencia, opuesta al paradigma oficial, el de la poesía conversacional, alejada tanto de estos tropos como de estos modos de decir. El tono himnico de la producción revolucionaria se diluye y es sustituido por una retórica de la intimidad. Aun en el caso de ficcionalizar momentos históricos colectivos como los que acabamos de señalar la perspectiva escogida es la del individuo que prioriza la legitimación de la subjetividad



frente a la construcción nacional comunitaria por ello, el sujeto lírico del poema no es un héroe sino el nieto que recuerda el decir del abuelo.

A continuación, vamos a dar cuenta del último poemario de Herrera, el cual, por motivos cronológicos fue publicado posteriormente, no es contemplado ni en el ensayo de Davies ni en el de Hedeem. Los textos que componen *Gatos y liebres o libro de las conciliaciones* conforman la obra con mayor número de alusiones a la etnicidad. Desde el título con ese tono ritual, asemejándose a un texto sagrado y la portada en cuyo centro aparece una mujer con aparente atavío africano la obra nos conduce hacia una lectura desde o hacia la cultura afrocubana, hasta tal punto que lo poético parece quedar subyugado: "Aunque a otros sí, a este libro no hay que buscarle la poesía desde el título, sino en la majestad de sus propósitos, porque intenta ser el libro de las conciliaciones" (Herrera 2009: 5).

El otro eje fundamental del poemario viene dado por las diversas figuraciones de feminidad. Etnicidad y género están presentes de una manera u otra en todos los textos, las tradicionales apropiaciones de ambos son subvertidas a través de los versos, para ello emplea diversas estrategias textuales.

La primera de ellas, utilizada, como ya hemos visto, en los poemarios anteriores, consiste en el empleo de referentes históricos reales. Ejemplo de ello es "Crónica sobre el celoso amor que hizo múltipara a Violante", donde el personaje histórico Violante es despojado de los atributos que tradicionalmente le han sido asignados "La reina medioeval Violante, / ociosa, dulce y dicen que prudente, / estéril por demás, fue repudiada" (Herrera 2009: 8) y resignificada a través del "prodigio" de la maternidad porque "el caso es que Violante iba a ser madre". Lo interesante de Violante no es su papel como figura que interviene en la Historia, sino su propia historia, la de su subjetividad representativa, la de su feminidad manifestada a través de la concepción. El trabajo sobre la maternidad, como rasgo específico de la feminidad y como materialización de un sistema de relaciones vinculado a la oralidad de la intimidad, es recurrente en toda la obra de Georgina Herrera. La relación de la madre para con la hija "Tus manos" o de la hija para con la madre "Ruidos, colores infinitos" es un eje vertebrador de la obra, la autora recrea la constitución de un linaje de feminidades a través de las cuales desmitifica el propio fenómeno de la maternidad porque, por ejemplo, las manos de la hija son "afiladas" (Herrera 2009: 7) y la voz de la madre es la génesis de "el dolor, sus causas, la costumbre / lejana de un sollozo" (Herrera 2009: 9). La figura de la madre se desacraliza, así la mujer-madre es concebida también como ser sexuado, deseado y deseante, que es capaz de posponer a los hijos en favor de su deseo, tal y como ocurre en el poema "Supe cuando fui feliz": "A veces los dejaba para verte, / para que fueras dueño de mi cuerpo" (Herrera 2009: 19). Lejos de caer en una visión reduccionista y salvífica de las relaciones filiales, Herrera las dota de una furiosa profundidad. Este mecanismo desmitificador es otra de las estrategias recurrentes en su obra: además de la maternidad, también toma como objeto de este proceso a la muerte "Morirse es malo" o al propio cuerpo y su belleza "Segunda vez ante el espejo", donde el cuerpo envejecido es reubicado dentro de un paradigma de feminidad alternativo a los cánones estéticos preponderantes.



Otra de las estrategias que descubrimos en la obra es el manejo de la intertextualidad, de la cual son fruto poemas como "Carta inconclusa a Scheherazade" o "Las princesas de ahora son princesas distintas. ¿Qué tendrán las princesas?". Este segundo poema resulta de especial interés porque supone una conexión con Rubén Darío y el Modernismo, movimiento iniciador, en cierto sentido, de la moda del negrismo o negritud, a través de su tendencia al exotismo que derivará, desde otro punto de vista y con muy diversa intención, en una tendencia a lo exótico-aborigen. En esta composición, al igual que había sucedido en "África" se vuelve a dar la personificación del continente pero, en este caso, hallamos una notable aportación, se trata del establecimiento de un vínculo explícito entre África y América: "Era un tiempo / con dos princesas verdaderamente tristes: / África, / América." (Herrera 2009: 14). Ambas aparecen aunadas en su proceso de independencia, ambas "salieron a luchar" (Herrera 2009: 14). La correlación identitaria resuelve, hasta cierto punto, la desubicación del sujeto negro en Cuba y confecciona una historia común en la que insertarse a través de un mismo fenómeno: la explotación. A su vez, una y otra son caracterizadas como sujetos femeninos la explotación dentro de la explotación: ellas "llenaron / las universidades" (Herrera 2009: 14), "aprendieron a no ser fieles / a un status que las usaba / como inusuales joyas" (Herrera 2009: 15), "paren / en clínicas normales" (Herrera 2009: 15). Este poema, muy representativo de la obra de Herrera, constituye una fiera reivindicación de autonomía en la que género y etnicidad exigen abandonar el estadio exótico-estético que las somete: "Las princesas / ya son mujeres por sobre todo lo demás / y, al parecer, les gusta" (Herrera 2009: 15).

Siguiendo con el repaso de estrategias textuales, cabe destacar la plasmación de un sincretismo religioso, fenómeno arraigado en la cultura cubana y en sus escritores. Por una parte, podemos encontrar reelaboraciones de pasajes y costumbres cristianas, tal como sucede en "Aviso a los que viven en Caná" o "Sobreviviente del desastre nuclear escribe carta a los reyes magos"; por otra parte, la mitología orisha, de origen africano, emerge en diversas composiciones: "Dios de mi casa y de mi sangre: Oloff", "Cuatro razones para ser como soy", "Oyendo hablar al viejo Owení" o "Oshún". Este empleo de elementos de la religión yoruba entronca con la figuración de África, referente remoto pero, a la vez, continuamente actualizado en el texto. Los personajes líricos de Herrera nos ubican en una cartografía concreta, estableciendo un anclaje directo con el continente africano. De esta manera, diluye la idea férrea de cubanidad defendida por el régimen y aboga por la defensa de la hibridez y la transculturación. El proyecto de construcción nacional de la Revolución no ha sido capaz de absorber plenamente este tipo de manifestaciones, por ello, los textos de Georgina suponen un desborde y una toma de partido al margen de lo institucional. El sujeto negro cubano es representado desde su descendencia directa africana "familia negra en la que no hubo / mezcla alguna" (Herrera 2009: 41) porque este reconocimiento del origen supone un rasgo específico que se convierte en pertinente en los versos. África y América aunadas en su no-historia, en su alteridad, en su construcción marginal; de ahí los versos de "La dama de Nigeria": "Tienes historia dice aunque sin fecha / de llegada ni partida de bautismo ni de nacimiento" (Herrera 2009: 46).



Entre ambos continentes se establece un continuum, ambos emergen de un proceso de invisibilización y estigmatización. La obra de Georgina Herrera pretende sacar la figura de *la negra* de ese "silencio peculiar" (Herrera 2009: 47):

Desde el aparente olvido
donde yaces, tú y yo
pondremos en juego todos
los ardides de la memoria.
(Herrera 2009: 47)

Podríamos calificar la obra de esta autora, precisamente, como un conjunto de "ardides de la memoria", un intento de legitimar otra estirpe, otro linaje, a través de un juego de espejos que recoge diferentes planos temporales desde la realidad histórica medieval al momento de actualidad del proceso de escritura, pasando por las diferentes etapas de luchas antiesclavistas e independencias nacionales y diferentes planos espaciales desde Nigeria o Angola hasta Cuba. El sujeto lírico construye una memoria para sustituir aquella perdida o negada, aquella que la palabra escrita no recogió. En esta línea, resulta de especial interés el poema "Oriki para las negras viejas de antes". El oriki es "un canto de alabanza con acompañamiento de tambores, que los yorubas entonan a sus dioses y reyes" (Arcos 2008: 147), la elección de esta forma poética ya supone un tomar partido, una declaración de intenciones. Esta alabanza a la memoria oral, encarnada en la figura femenina de las "negras viejas", supone también una reflexión acerca de su desaparición y un reclamo para recuperarla a través de la escritura:

Éramos, sin saberlo, dueñas
de toda la verdad oculta
en lo más profundo de la tierra.
Pero nosotras, las que ahora
debíamos ser ellas, fuimos
contestonas,
no supimos oír, tomamos
cursos de Filosofía,
no creímos.
(Herrera 2009: 48)

La producción de Georgina Herrera se propone, en su totalidad, como un intento de recuperación de la memoria oral a través de la palabra escrita.

Una palabra que fabula, resemantiza, desplaza o deconstruye los tópicos literarios en torno a feminidad y negritud para reelaborarlos y construirse una historia propia a partir de la intimidad prototípica, frente al lenguaje de la epicidad propio de la Revolución. Lo lírico se constituye en un modo de legitimación de la subjetividad femenina negra, tal y como explicita en el poema "Gritos":



Estas palabras, aparentemente
suaves y tranquilas,
palabras transparentes, sí, pero
tenaces.
Llegan, entran, se quedan para
siempre.
Son mi manera.
Así es que grito,
y sé que me hago oír
(Herrera 2009: 40)

La voluntad de hacerse oír prevalece en el texto, con fiereza e ironía, desde lo íntimo, para legitimar una subjetividad distinta, no prototípica en el complejo marco de la Revolución cubana: la mujer negra. Como muestra de la ironía, del empleo de la intimidad y el juego de la oralidad a la hora de confeccionar una memoria colectiva, finalizamos este trabajo con un poema profundamente significativo, a pesar de su brevedad, lo encontramos en *Grande es el tiempo* pero su espíritu atraviesa toda la producción de Georgina Herrera hasta llegar a su último poemario. En él hallamos la esencia de su reivindicación:

RETRATO ORAL DE LA VICTORIA
Qué bisabuela mía esa Victoria.
Cimarroneándose y en bocabajos
pasó la vida.
Dicen
que me parezco a ella.
(Herrera 1989: 22)

BIBLIOGRAFÍA

- Arcos J. L., "Nuevas promociones", en *Historia de la Literatura Cubana*, t. III, Letras Cubanas, pp. 140-149.
- Ballagas E., 1944, *Antología de poesía negra hispanoamericana*, M. Aguilar – Editor, Madrid.
- Ballagas E., 1946, *Mapa de la poesía negra americana*, Editorial Pleamar, Buenos Aires.
- Davies C., 1997, *A place in the sun? Women writers in twentieth-century Cuba*, Zed Books, London.
- Guirao R., 1938, *Órbita de la poesía afrocubana 1928 – 37 (Antología)*, Ucar, García y Cia., La Habana.
- Hedeen K. M., 2004, "Georgina Herrera, género y etnicidad", *La Gaceta de Cuba* ener-feb, pp. 42-46.



Herrera G., 1962, *GH*, Ediciones El Puente, La Habana.

Herrera G., 1978, *Granos de sol y luna*, Ediciones Unión, La Habana.

Herrera G., 1989, *Grande es el tiempo*, Ediciones Unión, La Habana.

Herrera G., 2009, *Gatos y liebres o Libro de las conciliaciones*, Ediciones Unión, La Habana.

Randall M., 1982, *Breaking the silences. An anthology of 20th-century poetry by Cuban women*, Pulp Press Book Publishers, Vancouver.

Yáñez M., 2002, *Álbum de poetisas cubanas*, Letras Cubanas, La Habana.

Zurbano Torres Z., 1996. *Poética de los noventa ¿Ganancias de la expresión?*, Ediciones Abril, La Habana.

Bibiana Collado Cabrera Titulada en Filología Hispánica por la Universitat de València.

Máster Oficial de Estudios Hispánicos Avanzados. Trabajo de Máster: "Una mujer escribe este poema" Escrituras y figuraciones en torno a Carilda Oliver Labra.

Actualmente, matriculada en el Programa de Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados de la Universitat de València. Además, es personal docente investigador en el Departamento de Lengua y Literatura Española de la Universitat de València, mediante una Beca de Formación de Profesorado Universitario concedida por el Ministerio de Educación y Ciencia de España.

Intereses de investigación: poesía escrita por mujeres en la Cuba revolucionaria.

amaterasu_85@hotmail.com