

Lo demás preguntad a mi poesía: / que ella os dirá...
Lope de Vega (Epístola séptima)

Monográfico: Poesía cubana contemporánea

Introducción

Yoandy Cabrera (Editor invitado) 2-6

Aproximaciones a la poética de Virgilio Piñera a partir de algunos presupuestos
teóricos de la posmodernidad

Yumary Alfonso Entralgo 7-20

Entre el agua y el aire. Impresiones (y selección) de un lector hedonista

Jorge Luis Arcos 21-29

Poesía cubana / años ochenta / un vacío en el espejo de la crítica

Norge Espinosa 30-36

Óscar Cruz y Legna Rodríguez: poetas que perdieron la aureola

Liuvan Herrera 37-50

Salidas del coloquialismo en la década de 1970 en Cuba

Virgilio López Lemus 51-59

Decir y decir la isla: el poema extenso en la literatura cubana contemporánea

Milena Rodríguez Gutiérrez 60-77

Voces trasatlánticas: camino y vigencia de la poesía afrocubana

René Rubí Cordoví 78-95

Reseñas:

El bosque escrito de Félix Hangelini

Richard Curry 96-100

Michael H. Miranda en país cercano

Mabel Cuesta 101-102

Introducción

Yoandy Cabrera
Texas A&M University

I

Pocas veces en el caso de Cuba, en las últimas décadas, tiene sentido hablar de “nación”, de “mapa insular”. El proyecto revolucionario se ha vuelto dispersión, éxodo y abandono. Ésas son, precisamente tres características fundamentales de la lírica cubana de cambio de siglo. Algo semejante a un país no existe sino en la metáfora, en unos versos de, por ejemplo, Eduard Encina, en que se mueve el “pobre animal que bojea la isla sin encontrar una imagen donde posarse ni un cuerpo veloz que la bestia no haya marcado” (Sarría 154). La historia de la poesía cubana podría resumirse en esa búsqueda agónica de la *imago*, diversa e inclasificable hasta hoy. Pareciera que la única patria posible para los cubanos está en la palabra, en el lenguaje como habitáculo y campo de batalla. El único espacio de convivencia y franco enfrentamiento parece ser la poesía.

Este monográfico que presento en *Aula lírica* no pretende ser un bojeo total de la poesía cubana. Pero sí persigue una lectura diacrónica de lo que conocemos como lírica cubana contemporánea, que comprende los poemas publicados desde 1959 hasta el presente. Con ese fin, Yumary Alfonso Entralgo analiza la poética de Virgilio Piñera y su relación con la posmodernidad, de modo que el poeta cubano nacido en Cárdenas en 1912 queda como un referente y un visionario de la eclosión de fin de siglo; Milena Rodríguez analiza dos poemas largos de Isel Rivero y Reinaldo Arenas a partir de la relación entre proceso revolucionario y la epicidad, pero esta vez desde el reverso negativo iniciado por Piñera; Virgilio López Lemus aborda el conversacionalismo y los modos en que desde los años setenta algunos autores lograron “salirse” de esa corriente; Norge Espinosa hace un balance crítico de la poesía de los años ochenta; Jorge Luis Arcos propone una lectura personal de la lírica de Antonio José Ponte, una de las poéticas fundamentales de los años noventa; René Rubí lleva a cabo un amplio recorrido analítico por la poesía negrista en Cuba desde sus fundadores hasta las tendencias más actuales; y Liuvan Herrera estudia la relación entre la vanguardia y las poéticas de los jóvenes autores Óscar Cruz y Legna Rodríguez.

Las reseñas de Mabel Cuesta sobre el poemario *En país extraño* de Michael H. Miranda y la de Rick Curry sobre la poesía reunida de Félix Hangelini son parte de este monográfico, y dan cuenta de la poética de dos autores que comenzaron a publicar en los noventa en Cuba y cuyas obras posteriores, publicadas fuera de la isla, alcanzan el siglo XXI.

El orden que arriba propongo no coincide exactamente con el índice del número, que sigue el orden alfabético de los apellidos de los autores; con esta reorganización intento hacer ciertas conexiones entre los artículos a partir de la cronología de las obras o las promociones analizadas. Una especie de bojeo propio que sirva para presentar el conjunto.

II

El texto de Yumary Alfonso Entralgo sobre Virgilio Piñera y las marcas de posmodernidad en sus poemarios puede ser un buen punto de partida. Como se encargaría de proclamar Damaris Calderón en su texto-manifiesto sobre la poesía de los ochenta en Cuba, Piñera es un punto de referencia fundamental para la poesía finisecular en la isla. El proceso de desmitificación, la negación e inversión de los altares de la patria que inicia el autor de *La isla en peso* anuncian ya el final de siglo, la poética de los ochenta, como asegura Calderón:

Elementos de la obra de Virgilio (el nuestro, que no el de las *Églogas*) que nos permiten situarlo como un antecedente para la poética de los años ochenta: la ironía, el tratamiento (a veces levemente esbozado, otras más explícito) del tema *gay*, la subversión del mito clásico, la revisión de la épica y el empleo de la parodia (en *Electra Garrigó*, por ejemplo), el conversacionalismo, el prosaísmo, el carácter narrativo de su poesía (borrándose en ocasiones las fronteras genéricas), la vertiente metafísica y la incidencia en lo histórico inmediato, la incredulidad, la encarnación del vacío, la poética de la negación, el carácter agresivo y polémico de su obra, “la rabia amarilla” que vemos aparecer en sus versos y la desmitificación de lo cubano como emblema de lo paradisiaco. (Calderón)

Con estas características juega Alfonso Entralgo para demostrar que Piñera es preámbulo, pórtico y ascensión de la posmodernidad en Cuba y que su obra responde a los argumentos de Frederic Jameson y algunas ideas de David Harvey sobre los tiempos posmodernos. Al mismo tiempo que Piñera es el reverso origenista, rompe el orden cronológico, se adelanta para atravesar como una flecha incendiaria y parecer hoy uno de los más vivos y contemporáneos poetas cubanos.

La ensayista y profesora Milena Rodríguez aborda a dos autores que también son precursores del complejo final de siglo cubano: Isel Rivero y Reinaldo Arenas, ambos visionarios y exiliados que continuaron en los años sesenta y setenta la tradición negativa y del reverso, ese lado oscuro de la cubanidad que fundara Virgilio Piñera. Rodríguez parte de las características del poema largo y de las peculiaridades del subgénero dentro de los autores cubanos que lo han trabajado. De *La*

marcha de los hurones de Rivero pasamos a *El Central* de Arenas para constatar no solo los elementos propios del poema extenso, sino para sistematizar también las formas en que Rivero y Arenas hacen dialogar “revolución” y epicidad, pero esta vez desde el cuestionamiento, el existencialismo, a lo que se suma en Arenas lo paródico y escatológico.

El investigador, profesor y poeta Virgilio López Lemus analiza en «Salidas del coloquialismo en la década de 1970 en Cuba» una de las corrientes poéticas más fértiles y polémicas dentro de la isla. El propio López Lemus ha trabajado previamente en su libro *Palabras del trasfondo* la poética conversacional cubana. Desde la caracterización del coloquialismo, López Lemus incluye la perspectiva del exilio en dicha corriente, algo que también caracteriza en general a este *dossier*, ya que se parte de la poesía como espacio común en que la confrontación política es posible y necesaria, pero no como modo de borrar al contrario (como cierto conversacionalismo militante pretendió alguna vez) sino más bien de incluirlo. López Lemus aborda las características generales del coloquialismo y seguidamente se refiere a la saturación, el agotamiento y a los extremos que dicho discurso llegó a tener en la poesía insular de finales de los setenta. El crítico analiza los referentes fundamentales de la estética coloquial así como aquellos que, dentro de los mismos años setenta, se desvían de esa corriente predominante.

Yumary Alfonso señala ya en Piñera su tono marcadamente coloquial. Autores como Fina García Marruz, Delfín Prats, Lina de Feria y hasta el mismo José Lezama Lima tienen una impronta coloquial sin la que no podríamos entender sus estilos personales, a pesar de que fueron juzgados, silenciados y marginados en los años setenta, por alejarse, supuestamente, de la corriente poética del momento. Lo cierto es que hacer una división entre tropologismo y coloquialismo puede ser a la larga poco productiva y engañoso, pues ambas posturas suelen convivir en la mayoría de los poetas cubanos y universales de todos los tiempos, desde Arquíloco (quien escribió unos yambos incendiarios) hasta Magali Alabau, que mezcla en su obra la epicidad griega con la vida cotidiana y más pedestre del exiliado.

Sobre el coloquialismo vale la pena agregar lo que argumenta Reinaldo Arenas en un artículo de *La Gaceta de Cuba* de 1970 titulado «El reino de la imagen»; allí asegura que el único poeta conversacional que hay en Cuba por entonces es José Lezama Lima, porque es el único que realmente escribe como habla.

La dispersión y la negación anunciada por Piñera en los años cuarenta es fundamental para entender el modo en que los ochenta la emigración aumenta, principalmente con el Mariel en 1980, como apunta López Lemus. De esa dispersión innegable de los ochenta señalada por López Lemus se hace cargo, precisamente, Norge Espinosa en su texto «Poesía cubana / años ochenta / un vacío en el espejo de la crítica». Consciente de que falta un repaso crítico a fondo de la poética cubana de los años ochenta (algo en lo que repara también Liuvan Herrera en su artículo), el autor presenta su

propio análisis panorámico de esos años fundamentales para comprender el cambio entre las primeras décadas después del triunfo del 59 y la falta de meridiano y cohesión posteriores. Espinosa tiene en cuenta el entorno sociocultural y editorial de esos años y hace un balance entre ejercicio crítico y la obra de esos creadores para terminar aventurándose hacia el futuro posible de la poesía cubana.

El texto de Jorge Luis Arcos sobre la poética de Antonio José Ponte constituye una especie de antología crítica, ésa que todo poeta quisiera tener. Arcos analiza una de las voces de la poesía cubana fundamentales de las últimas décadas, que se dio a conocer en los ochenta pero cuya obra principal se publicó y circuló en los años noventa. Entre la plasticidad y la dimensión filosófica, entre lo exegético y lo biográfico, entre la epifanía y la ruina, el *daimon* y la decadencia Arcos antologa y analiza la obra lírica de Ponte en un texto altamente disfrutable por su combinación ensayística y poética.

René Rubí en «Voces trasatlánticas: caminos y vigencia de la poesía afrocubana» repite el sentido diacrónico, diaspórico y plural de este monográfico: su análisis de la poesía negra parte de sus fundadores hasta llegar a las tendencias orales más actualizadas de lo afrocubano. Por estas páginas de fino y agudo análisis desfilan autores como Pablo Armando Fernández, Miguel Barnet, Nancy Morejón, Georgina Herrera, Eloy Machado, Soleida Ríos, Pura del Prado, Martínez Furé, entre otros. Rubí actualiza al lector sobre las inquietudes, los problemas, la sensibilidad y la polifonía del sujeto de la poesía negra en la Cuba de hoy. En su estudio se puede constatar no solo la capacidad analítica del autor, sino también su sensibilidad poética en ciertos juicios y en la agudeza de la mirada, semejante a la afinidad lírica (casi anagnórisis) que leemos en el artículo de Arcos sobre Ponte.

Liuvan Herrera es uno de los jóvenes críticos que con más seriedad y constancia trabaja hoy la poesía cubana. Me atrevería a sumarlo entre los pocos nombres que menciona Norge Espinosa en su texto. En su texto «Óscar Cruz y Legna Rodríguez: poetas que perdieron la aureola», Herrera lleva a cabo un análisis de dos de los poetas más visibles del más reciente panorama poético del ámbito insular. Pero no se limita a ellos: su tarea es más amplia y ambiciosa, a la par que hace un recorrido dialéctico y fluido entre las distintas etapas de la poesía cubana y universal, también aborda varias posturas críticas (Arturo Arango, Walfrido Dorta...). Su propósito final es establecer un diálogo entre la irreverencia de estos jóvenes autores y las características vanguardistas que regresan, de acuerdo a su lectura y semejante a otras manifestaciones artísticas, de manera cíclica y actualizadas, cuando vuelven a ser necesarias.

Si Alfonso Entralgo comienza este número con un Piñera que apunta hacia el futuro y hacia la posmodernidad, Herrera demuestra que Cruz y Rodríguez repiten y actualizan (a partir de su entorno y sus vivencias) ciertos gestos vanguardistas que ya conocíamos: evidencias del eterno

reciclaje y del carácter diacrónico y dinámico del ejercicio poético.

III

He tenido el placer de editar este monográfico en el que han participado muchas de las voces críticas y ensayísticas más importantes dentro de los estudios actuales sobre poesía cubana. Por coincidencia, sin premeditación alguna de mi parte al organizar el número, también casi todos los autores de artículos son poetas.

Desde Virgilio Piñera como antecedente y precursor de la dispersión y el abandono de fin de siglo, hasta las poéticas ahora mismo en desarrollo de Legna Rodríguez y Óscar Cruz: el propósito sigue siendo, en consonancia con lo que Norge Espinosa propone, no dejar en el vacío lo que a la crítica le compete.

Siguiendo solo el limitado pero representativo número de autores analizados en estas páginas, el mapa poético insular desborda sus fronteras geográficas y políticas para abarcar y abrazar el Madrid de Isel Rivero y Antonio José Ponte, el Miami de Legna Rodríguez, el inquietante Santiago de Cuba de Óscar Cruz, el Nueva York de Reinaldo Arenas, La Habana de Virgilio Piñera... Pensar a Cuba desde la poesía es un modo menos abyecto y asfixiante que el que nos imponen la política y el espacio físico. La dispersión, entonces, parece una ganancia o al menos una salida. Si de Cuba se trata, su lírica es hoy uno de los misterios tangibles, más vivos y heterogéneos a los que nos podemos asomar para poder no solo entender, sino más bien cuestionar los límites de la identidad y lo nacional.

Obras citadas

Arenas, Reinaldo. «El reino de la imagen». *La Gaceta de Cuba* 88 (1970): 23-26.

Calderón, Damaris. «Virgilio Piñera: una poética para los años 80». *Virgilio Piñera*. 12-iv-2016.

Internet. http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/ens_calderon.html

Sarría, Leonardo, comp. *(Des)articulaciones. Premio de Poesía La Gaceta de Cuba (2000-2010)*.

La Habana: Ediciones Unión, 2012.

Aproximaciones a la poética de Virgilio Piñera a partir de algunos presupuestos teóricos de la posmodernidad

Yumary Alfonso Entralgo
Texas A&M University

Temas: Su *La isla en peso* en relación con la cubanidad o cubanía / Virgilio Piñera [VP], paradigma del escritor posmoderno cubano / su afán de experimentación en el conjunto de su obra / replanteamiento en VP de la tradición insular de Cuba / vínculos entre su poesía y su obra teatral / lo grotesco en su representación del carácter cubano / eco de las teorías de Fredric Jameson en VP / análisis de algunos poemas emblemáticos de VP y de sus aspectos posmodernos / maneras en que VP rescribe, en su poesía y en su teatro, el legado que recibe / la obra de VP como antítesis de la órbita del grupo de *Orígenes*

I. Pórtico

Según Abilio Estévez, estudioso de Virgilio Piñera, “*La isla en peso* cayó y sigue cayendo como una impetuosa pedrada en las aguas mansas e indulgentes para entender la cubanidad” (53). Cuando en 1943 Piñera saca a la luz *La isla en peso*, definía una cosmovisión insular ajena a esos preceptos apreciados para los origenistas. Enrique Saíenz por su parte intenta ubicar algunos presupuestos no compartidos por poetas cercanos a Virgilio Piñera, como lo fueron Gastón Baquero, o Cintio Vitier. Acerca de *La isla en peso*, nos dice Saíenz:

Piñera nos da la imagen de un reverso, de una frustración, de una imposibilidad en la misma medida en que intenta encontrarse y redimirse en una no-existencia de la que no puede escapar, en una isla de la que no puede salir y en la que no logra hallarse porque carece de historia. La isla de Piñera [es] una isla sin telos, sin futuridad, sin resurrección, absurda, de una primitividad irredimible. (3)

Esa sensación de angustia ontológica del ser es el centro mismo de *La isla en peso*, lo cual puede definirse como eje constituyente, como reiteración y búsqueda de la idea de la cubanidad. Ciertamente es que esta visión la continúa desarrollando en su obra posterior – en sus cuadernos: *Pero yo pasé de largo*, *Una broma colosal*, *Si muero en la carretera*, que coinciden más con el contexto posmodernista que pudo filtrarse en la isla. Este primer poema, que da título al cuaderno citado

inicialmente, se circunscribe en la primera mitad del siglo XX cubano, en el momento en que el grupo *Orígenes* encabezaba un lado de la posvanguardia como ruptura con la tradición anterior, como una especie de posvanguardia creadora, dadora y revitalizadora de nuevos alientos literarios. Hubo entonces varias voces que se alzaron desde esta perspectiva, en algunos casos desde la postura nacionalista, tradicional, clasicista (Cintio Vitier, Fina García Marruz, Gastón Baquero) y en otros, desde franca y abierta desvinculación, relacionando los criterios de negación y las propuestas importadas desde los paradigmas del exterior (en este caso pueden señalarse a Lorenzo García Vega, y al propio Virgilio Piñera).

No olvidemos que Piñera, “la eterna cabeza negadora” –como hubiera dicho su contemporáneo y contraparte, José Lezama Lima– desarrolló también su labor como ensayista y dramaturgo, siendo uno de los primeros en introducir el teatro del absurdo en los escenarios cubanos, así como uno de los primeros en negar tradiciones, romper esquemas decimonónicos, ofrecer nuevas perspectivas europeas haciendo a un lado a veces, desde el rechazo, cierta visión victimista latinoamericana y en algunos momentos encarnándola, aceptándola y asumiéndola de la forma más encarnizada posible. La posmodernidad en los textos virgilianos representa la novedad frente a la modernidad cubana y su tradición literaria que

en el siglo XX comienza marcada por dos grandes ausencias: José Martí y Julián del Casal. En el terreno propiamente literario esas ausencias producen un vacío de calidad, de plenitud expresiva, aunque a la postre sus ascendencias creadoras se dejen sentir a todo lo largo de la centuria, encarnando, a veces compleja y polémicamente, verdaderos paradigmas del creador. Sólo otro poeta cubano, José Lezama Lima, ha podido alcanzar una presencia tan profunda y fecundante en la poesía cubana como la de sus precursores finiseculares. (Arcos 20)

Presenciamos además en la obra piñeriana la disolución de la categoría de “lo nuevo” y la disolución de las ideas de progreso, lo cual abarcaría el *summum* de la intención de experimentar, constatando el tan polémico y debatido concepto del fin de la historia, visto como un histórico proceso unitario donde sólo el sujeto lírico –el ser que se expresa desde la creación– puede integrarse, recomponerse, salvarse desde la poesía, desde la literatura y la observación de esta realidad a través de un lente que no observa únicamente, sino que también la transpone en su quehacer. De esta manera, Virgilio Piñera, uno de los escritores cubanos más controvertidos, se construye un sujeto paradigma de la posmodernidad cubana, a través de diferentes historias, relatos, cuentos cortos, poemas, y se dará a la tarea de rescatar en su teatro el carácter local y particular de la realidad, enfrentándola a un espejo universal donde se transpone en reverso, deconstruida,

metamorfoseada.

En el ensayo «Extrañeza de estar», de 1945, se observa una “relación no ortodoxa con el surrealismo” (Saínz 124). Se muestra una finalidad de reescritura, de replantearse la tradición, creando una especie de tradición verdadera, esa que tiene su origen en la realidad sin interpretaciones “supratextuales ni trascendentalistas” (Saínz 124). En efecto, hay mucho de este realismo que descubrimos en él desde la experiencia de la angustia radical, que percibimos en *La isla en peso*, y que continúa manifestando luego en su obra posterior. Para Piñera, el estado espiritual de la isla es imposible de transformar, no es permisible, no son válidas las lecturas trascendentalistas de crear una interpretación redentora de la cultura.

Necesario se hace acotar que es en la obra poética donde encontramos el germen de su dramaturgia. Vemos abocetados en sus poemas caracteres como los de *Aire frío*, como los de *El Gordo y el flaco*, *Jesús*, *Electra Garrigó*, *El filántropo* entre otras. Observamos tanto en su teatro como en la poesía una declaración de principios de lo que representa para él el *topos* de la isla, donde hay un replanteamiento de la definición de cubanía, además de una negación y una deconstrucción del yo poético. Se observan patrones culturales representados con gran maestría, con un poder de observación y una plasticidad difíciles de superar, tanto como un rejuego formal que se escapa del legado de poesía cubana hasta el momento, muy diferente de lo que le antecedió y de muchos de sus contemporáneos. Pero no encontraremos personajes caricaturizados, ni definidos moralmente. Sus caracteres y sujetos líricos muestran un desgarramiento, un aspecto grotesco o una carnavalización de emociones que ridiculizan la plataforma de la vida con sus sombras, sus posibilidades infinitas y donde él se expresa, en la misma frontera de una suprema sensibilidad y fineza de sensaciones. No en balde Virgilio es, junto a García Vega, uno de los rostros del reverso de *Orígenes*. Por eso también es llamado por algunos el poeta maldito.

¿Acaso maldito por avizorar el futuro, por arrimarse al borde de lo que estaría por venir? ¿O porque al leer los poemas de los últimos años de su vida somos testigos de una reescritura de la historia patria desde su mirada otra, desde una postura diferente a lo que prescribían desde *Orígenes*, Cintio Vitier y Gastón Baquero? Su dinámica creativa es diferente también a Lezama, y a los conceptos de Rodríguez Feo. Es Piñera preámbulo, pórtico y ascensión de la posmodernidad en Cuba. Ciertamente es que en su poesía, como rasgos generales, apreciamos características que resumen elementos de la vanguardia, del romanticismo, del existencialismo y el nihilismo, pero hay sin duda una serie de rupturas y argumentos que sustentarán las próximas líneas para abordar cómo la poética virgiliana tematiza elementos que pueden corresponderse con algunas proposiciones teóricas de Frederic Jameson en su texto *Teoría de la posmodernidad*, con la finalidad de dar otro sentido para deconstruir la idea de creación que se observa desde los inicios de su obra en un poema como *La isla en peso*, en el cual pueden vislumbrarse algunos presupuestos de la posmodernidad dentro de

la tradición poética cubana. Esto convierte a su autor en epígono del período en cuestión.

II. Ascensión

Tal como apunta Jameson en su teoría de la posmodernidad, uno de los rasgos más sorprendentes de lo posmoderno es que un amplio espectro de tendencias actuales de análisis confluyen en su seno (10). Este planteamiento puede constatarse en la obra de Virgilio Piñera. Desde la experimentación, son diversas las temáticas de sus textos, las referencias enfocadas a una temporalidad que solo la riqueza de su lenguaje puede manifestar. Yoandy Cabrera, en su ensayo «Virgilio Piñera y el lenguaje de bronce», ha expresado:

Desde *La isla en peso* se muestra en Piñera el uso de latinismos que reaparece en poemas de experimentos posteriores, recogidos en el póstumo *Una broma colosal* de 1988, que Luis Marré y Antón Arrufat organizaron. El quebrantamiento del lenguaje sobrepasa en él el mero experimento. En su caso no se trata solo de jugar con el lenguaje, donde la poesía se mira a sí misma y es su materia y su fin, como el ‘purismo’ en Mariano Brull; existe una convergencia entre el problema social y la segmentación de las palabras, combina lenguaje coloquial con verbos conjugados en latín, moviéndose con un singular talento entre la parodia y la angustia. (s.p.)

En un texto como «Los pasos», de 1979, del cuaderno *Una broma colosal*, anteriormente citado, vemos la descripción de un hombre para el que cualquier escenario de la antigua Grecia podría ser posible, donde se (d)escribe tanto el aliento clásico declarando la inmortalidad de la escritura, el devenir de lo magnificante –el Monte Olimpo– y la naturaleza simple, como el paso del tiempo simbolizado por la clepsidra, en antagonismo a la flor que representa la fragilidad, la brevedad de la vida:

Con todo su cuerpo que resplandece, En la mano una
flor
En la izquierda una clepsidra
Cada paso repercute en su corazón: Debe a cada uno
convertirlo en mito. Justo cuando la flor se mustie
Y la clepsidra derrame su postrer arena, Se esfumará
para dar paso a la obra
–Monte Olimpo o Roca Tarpeya– Millones de

ojos ávidos leerán

Las revelaciones del escriba inmortal. (Piñera 213)

Notable contraste en el uso de estos paradigmas encontraremos si leemos atentamente otro texto como «Lunas y Soles», del mismo cuaderno, donde el autor va de lo sublime, lejano, y literario, a lo tangible, partiendo de una referencia a un verso de Rimbaud hasta un comentario de una vecina suya sobre la posibilidad de que llueva en la noche; o hace una referencia sobre la definición de la luna en el diccionario. Pero al final del texto hay una ridiculización de la confusión que puede resultar de referirse al mismo fenómeno, banalizando el transcurrir de los días en un acto satírico con esencial gesto poético e intercalado a la manera de parlamento teatral. En este caso puede apuntarse la mixtura genérica entre poesía y teatro antes mencionada, así como el uso de elementos lúdicos para encontrar sentido a un acto simple en su connotación, pero elegido por el sujeto lírico como motivo de su *poiesis*.

Rimbaud:

Cualquier luna es amarga Y cualquier sol es atroz

Mi vecina

Esa luna es de agua

O

ese sol no me tuesta

El diccionario:

Satélite de la Tierra que alumbra

cuando está de noche sobre el horizonte

Alguien dice de otro:

tiene una cara de luna

Los oradores del fuego cortesano dijeron de un hombre

Que era el Rey Sol

Un repentista

El sol alumbra de día

la luna alumbra de noche

Y un confundidor:

El sol alumbra de noche la luna alumbra de día

Si dices tú

eso del sol y la luna

Los mundos chocarían

No es para tanto... (199)

Más adelante, en su ensayo, Jameson expresa una acotación sobre los rasgos constitutivos de lo posmoderno y los define de esta manera:

Una superficialidad que se prolonga tanto en la teoría contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o del simulacro; el consecuente debilitamiento de la historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada, cuya estructura esquizofrénica (siguiendo a Lacan) determina nuevos tipos de sintaxis o de relaciones sintagmáticas en las artes más temporales; todo un nuevo subsuelo emocional, al que llamaré “intensidades”, que comprende mejor regresando a las antiguas teorías de lo sublime; las profundas relaciones constitutivas de todo esto con una nueva tecnología que a su vez refleja un nuevo sistema económico mundial; y, tras un breve repaso a los cambios postmodernos de la experiencia vivida en el espacio edificado. (28)

Esta especie de “superficialidad” con un trasfondo de “intensidad” puede verse en el caso de Piñera no solo en su escritura, sino también desde su actuar, desde su manera de proyectarse en el grupo *Orígenes* como antípoda lezamiana. Tanto el poeta Lorenzo García Vega como Virgilio encarnan el paradigma de ruptura en el grupo. En *Las palabras perdidas*, Jorge Luis Arcos expresa lo siguiente al abordar este tema y los pares de antinomias existentes:

[las antinomias:] crítica *versus* creación, ateísmo *versus* cristianismo; vanguardismo, existencialismo, freudismo, sadismo, estética del absurdo *versus* clasicismo ecuménico, literatura *versus* estética de la fijeza y de la concurrencia o integración; de la nada y la muerte *versus* trascendencia; estética del no *versus* estética del sí; o en otro plano más general, el espíritu de la modernidad triunfante, la europea y norteamericana *versus* el espíritu de nuestra otra modernidad, la que quedó en potencia en una zona del modernismo hispanoamericano (Martí y Rubén Darío) y del 98 español (Juan Ramón, Machado y Unamuno) y que encarnará posteriormente en otro vanguardismo, el de un César Vallejo, único vanguardismo al que se puede afiliar a la mayoría de los poetas de *Orígenes* dentro de las corrientes estéticas de la llamada posvanguardia. (150)

«Naturalmente en 1930» es un ejemplo de poema en el que se puede constatar tanto el planteamiento de Jameson, como lo señalado por Arcos. En este texto Piñera devela el misterio de lo que representa para él el poeta, de lo que materializa en la tradición cubana un escritor como Casal: figura que no sólo representó junto a Martí la cumbre del Modernismo en la isla, sino que en la esencia de su poética encarnaba todo lo “positivo” que este grupo quería alcanzar, una especie de “deber ser” para las letras en Cuba. Virgilio representa desde esta visión un reverso que desentraña, que busca “la obertura palatal” de la tradición hispana y con ella ansía, araña, rompe y pregunta acerca de la posición del poeta:

Como un pájaro ciego
Que vuela en la luminosidad de la imagen
Mecido por la noche del poeta,
Una cualquiera entre tantas insondables
Vi a Casal
Arañar un cuerpo liso, bruñido Arañándolo con tal
vehemencia Que sus uñas se rompían
Y a mi pregunta ansiosa respondió
Que adentro estaba el poema. (198)

Puede referirse entonces, según la visión de Jameson, que el quehacer de los artistas de este período, en el cual sin dudas pudiera circunscribirse Virgilio Piñera, sugiere una nueva fragmentación de la sensibilidad emergente que reproduce las especializaciones y divisiones de la vida capitalista, pero que al unísono intenta fundamentar una desesperada compensación utópica a estas mediante la propia fragmentación (29). Esta fragmentación es obvia en este sujeto que necesita arañar la piel, que necesita identificar la imagen perdida con el final encuentro del poeta en sus entrañas. Pero esta fragmentación en Piñera va más allá: está en sus personajes diseccionados dentro de su cuentística, en la obsesión por la carne y su laceración en su narrativa en general y en particular en su novela *La carne de René*, y tiene un mayúsculo elemento formal paralelo y convergente en las fragmentaciones morfosintácticas que encontramos en poemas como «Si muero en la carretera» o «De coditos en el tepuen».

Jameson también expresa la ausencia de profundidad como un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal como la mayor característica, quizás, que tendremos oportunidad de ver en otros contextos (31). Refiriéndose al cuadro *El grito*, de Munch, nos dice:

La alienación, la anomia, la soledad, la fragmentación social y el aislamiento, emblema programático de lo que podría llamarse época de angustia. Se leerá como encarnación no sólo de la expresión de este tipo de afecto sino, aún más como una deconstrucción virtual de la propia estética de la expresión que parece haber dominado gran parte de lo que denominamos modernismo, pero que también parece haber desaparecido –por razones tanto prácticas como teóricas– del mundo postmoderno. El propio concepto de expresión presupone una escisión en el sujeto y junto a ella toda una metafísica del interior y el exterior, del dolor sin palabras que encierra la mónada y del momento en que, a menudo de modo catártico, esa emoción, se proyecta fuera y se exterioriza como gesto o como grito, como comunicación desesperada y dramatización externa del sentimiento interno. (33)

Esos gestos de la boca abierta, esa mascarada difusa de Munch, con innegable dramaturgia entre sus tonos rojizos, grises, naranjas difuminándose en el lienzo se puede transpolar a la poesía de Virgilio; pareciera que esta figura, medio humana, medio alienígena, de ojos vacíos, pudiera mostrar los siguientes subtítulos bajo su imagen, o pudiera tener este sonido de fondo:

¿Quién dijo miedo? El miedo con los ojos desorbitados y una albóndiga atravesada en la garganta. ¿Quién dijo miedo?

¿Quién en esta hora de tiniebla, olvida alisar la raya de su pantalón? ¿Quién con sonrisa encantadora y con la yema del dedo, no desprende el grano de arroz caído en la solapa de su saco?

El miedo, que viste y calza nuestros actos, se sienta a la mesa con nosotros. Aquí estoy.

¿Saldrá expulsado, entre restos de albóndigas y frituras por cada uno de los años? Música. Luces cegadoras. Empieza a acariciarme. Dime que soy tu niño. Arrópame. Cuéntame el cuento del pie que habla y de la cabeza que camina. Recuérdame el sol que vimos juntos. Señálame el barco con tu dedo otra vez. Asegúrame que iremos esta noche a una función del ratón Mikito.

Suave, suave. Derivando

¿Cuánto nos falta para llegar al antes? Deslízame.

Suave, suave

¿A qué distancia estamos?

Ten cuidado. Vas a pisar la fritura que ha dejado caer el señor de la gardenia en la solapa. O del grano de arroz en la solapa. Suave, mi amor. Suave. No me cuentes

más. Ya no hace falta.

Ahora sácame el rabito, que me hago pipi. (Piñera 288)

Interesante sería hacer dialogar la obra piñeriana también con el concepto de posmodernismo que ofrece David Harvey en su texto *La condición de la posmodernidad*. Su tesis en alguna medida soporta y sustenta los presupuestos de Jameson aplicados a la poética piñeriana. Harvey señala que hay en este período una especie de “transformación de la sensibilidad”, que no se expresa en relación a un cambio de paradigma, sino que él percibe este momento como un fenómeno de “desplazamiento notable en la sensibilidad, en las prácticas y formaciones discursivas” (56). Así distingue un conjunto de “supuestos y experiencias posmodernos” que corresponden a un momento histórico anterior. Desde esta perspectiva pudiera verse la experiencia poética de Virgilio Piñera como un acto posmoderno en sí mismo, incluso desde sus textos que se corresponden más al período de la vanguardia, desde el referido cuaderno *La isla en peso*. Piñera en su carrera fue siempre muy honesto, provocador, tanto en el plano estético, conceptual, personal como en el ético. Supo enfrentarse al rechazo como homosexual, al “aldeanismo insular, a la falta de recursos, la escasez de dinero, la estatalización de la literatura, a la incompreensión de su obra”– acota el estudioso David Leyva en el prólogo a la edición de la *Órbita de Virgilio Piñera* realizada en Cuba en el 2011 (10).

Leyva también señala algo que se conecta con este desplazamiento de sensibilidad y cambio en el discurso que se ha relacionado antes a partir de las posturas de Harvey y Jameson:

La poesía virgiliana luego de esa angustiosa burbuja llamada *La isla en peso*, explotó en muchas vertientes, manteniendo siempre un gesto de vanguardia. Llegó incluso a declarar en su ensayo «Contra y por la palabra» la necesidad imperiosa de renovar el lenguaje poético debido al gran número de palabras muertas que estaban petrificando el pensamiento. De esta idea aparecen un grupo de poemas lleno de innovaciones, creacionismos lingüísticos y experimentaciones fonéticas entre los que se destacan «Decoditos en el tepuén» y «Solo de piano». (14)

Aunque el acercamiento teórico de Jameson sobre la posmodernidad, como él mismo ha dicho, “es histórico y no meramente estilístico”, podemos observar cómo él mismo visualiza el posmodernismo como una “pauta cultural dominante de la lógica del capitalismo tardío”. En este análisis no ha sido pertinente la cronologización histórica del capitalismo y sus coincidencias con los espacios culturales, pero debe acotarse que en Cuba, como deudora espiritual de la cultura europea, todo llega en un ritmo rezagado. Lo cual da aún más argumento innovador a las propuestas que asumen los artistas de todos los tiempos reinterpretando los cánones que han sido impostados.

Éste es el caso de Virgilio Piñera, un adelantado en asimilar este espíritu de angustia, de creación irreverente, de parodia, rupturas, síntomas del sujeto carcomido por el sistema capitalista en una isla donde hasta soñar estaba prohibido en el momento en que él escribía versos como estos, en «Alocución contra los necrófilos», de 1974:

De una vez y por todas: ¡a la mierda la muerte! Mientras más
me acerco a ella o ella a mí,
Ni yo sé quién soy, le digo,
Pero tú tampoco sabes quién ni qué eres.
El hombre te inventó o te dio nombres al menos, Tan sólo eso, que
apenas si es algo,
Una manera como tantas de infundir terror
Pero conmigo eso no va, mi hermana. Y menos hacerle
el juego a tus ritos. (167)

Esta burla a toda jerarquía humana, como lo puede representar la muerte, este coloquialismo en lo que podría ser una conversación trascendental del ser frente a su fin, también es aguzado por el poeta en un texto como «Si muero en la carretera», de 1970, donde hay una alternancia de las palabras dentro de la misma secuencia sintagmática, a manera de broma, ridiculizando el acto de morir:

Si muero en la carretera no me pongan flores Si en la
carretera muero no me pongan flores En la carretera no me
pongan flores si muero. No me pongan si muero flores en la
carretera No me pongan en la carretera flores si muero. No
flores en la carretera si muero me pongan. (149)

Una nomenclatura singular que Jameson utiliza para referirse a la posmodernidad es el “ocaso de los afectos” (32), fenómeno al que se enfrenta la cultura posmoderna, no sólo por el cambio de sensibilidad sino también desde el tratamiento de la figura humana, por la obiedad de la mercantilización de los objetos, de la repetición, de la pérdida de originalidad, de los simulacros. Pero esta vaciedad, este “desmoronamiento”, es una de las consecuencias más notables de este momento. Es una época de angustia, de nostalgia, de deconstrucción virtual de la estética (33), por lo que podría pensarse en otros conceptos que el crítico maneja en el texto, como el pastiche, la parodia, la intertextualidad, todos como consecuencia de las nuevas reinterpretaciones del mundo

clásico, de los intercambios trasatlánticos, de la superficialidad y el cambio del sentido de valor. Cuando ya el valor de uso se ha convertido en el valor de mercado y se parte de un metarrelato para construir otro.

Estas ideas en la obra de Piñera son más que constatables y evidentes; piénsese en su ya referido teatro, en obras como *Electra Garrigó* que surge de la clásica *Electra*; en *El filántropo* con su directa alusión al teatro clásico francés, entre otras de sus reescrituras poéticas ya mencionadas («Si muero en la carretera» a partir de la mística española, y «De coditos en el tepuen» a partir del poeta decimonónico cubano José Jacinto Milanés, por poner dos ejemplos). Dentro de su poesía, por tanto, también tenemos más de una muestra de este modo de retomar la temática clásica y la tradición. Piñera en más de una ocasión combina el lenguaje natural y corriente con verbos declinados en latín, en varios momentos tiene intertextualidades con referentes grecolatinos, rasgo sin duda, en toda frecuencia con lo que se ha expresado anteriormente. Un ejemplo que debe referirse es «El poeta de bronce». Desde sus primeros versos hay una alusión al león de Nemea: “Este león de Nemea, si fuera de carne y hueso ya me hubiera devorado” (205). Como señala Cabrera en el artículo citado anteriormente:

De bronce es el león, de bronce el poeta. De bronce muerto. Piñera, de carne y hueso. Pasea por el Prado y arrastra con la tradición, anquilosada, enorme, muda, inmóvil. Ese bronce sin vida, sin embargo, sabe que el sujeto lírico ha venido con el león casi arrastrándose hasta el pedestal del poeta. Y Piñera sabe que él mismo algún día será de bronce, se insertará en el eterno proceso de la tradición que él tanto cuestionó. Comienza el poema “roto, dividido, / ciego, confundido”, de carne y hueso, deambulando por el Prado, y termina vuelto león de bronce, carnicero, “arrogante, irrisorio, sobre mi pedestal”. Esta vez no en isla, ni ahorcado con su corbata antes de posar para la foto, sino que el sujeto lírico piñeriano se transforma en el animal: “me inmoviliza el bronce y la fiera se anima. Siento que Prado abajo carnicero me alejo”. Piñera está seguro de que después de muerto será león de bronce, tradición inmóvil, fiera inmortalizada en el pedestal del Prado. Felino y no poeta, esperando que se repita la historia: “que pase un poeta inquietante / que ha tenido el designio asombroso / de llevarme a morir / a los pies inmortales del poeta de bronce”. (s.p.)

III. Llegada (a manera de conclusiones)

Dentro de la temática ontológica y de búsqueda espiritual se muestra el Virgilio de «Las furias» con una escritura que enfrenta el vacío que le produce su entorno. Fernández Retamar ha clasificado la escritura de este momento como un período en que este atiende “la metafísica, donde es más cortante esa dureza de la forma y ese enfrentar con cierto regusto doloroso el vacío que adivina como fondo de realidad” (130). Si leemos con detenimiento algunos de sus poemas de este período, podemos comprobar su descreimiento profundo, una irreverencia que se expresa en el contenido y en la forma de su creación. Por ejemplo, en un poema como «Un bamboleo frenético» de 1961, el sujeto lírico comienza una conversación dando órdenes, revocando la acción de golpear, recreando un acto de impureza total, de violencia, y sacralizando su percepción del tiempo, es una respuesta del sujeto para enfrentar lo precedero; es el afán de dar lo mejor, de ir a los extremos en una búsqueda incansable sin rendirse, buscar esa esencia que está detrás de lo que los objetos muestran, explorar al hombre hasta que donde den sus fuerzas. Por eso el hincapié en la continuidad del golpe, lezamianamente podría decirse que es el disfrute en la constancia de lanzar la flecha:

No pienses
Date duro en la cabeza
Martillea, entra y sal sin descanso, Persigue el objeto
pérfido, Muévete entre sueños,
Y... golpea, siempre golpea
Sin solemnidad y sin belleza.
No hace falta en esta hora en que caes para siempre
Ajeno el pensamiento,
Cae de los pies a la cabeza
Golpeando y golpeando este momento mortal. (90)

Pudiéramos resumir todo lo dicho respecto a la posición antagónica de Virgilio con respecto a *Orígenes* si tenemos en cuenta el enfoque de su poética desde una llegada a la posmodernidad: desde una suma de adelantos y rupturas histórico-literarias que el autor experimenta. Esta posmodernidad, que para Jameson estaba vista también a través de una periodización, emplazando una perspectiva histórica, para Virgilio es inherente en la respuesta histórica que enfrenta el ser desde el amargor de su poesía. Desde la definición de su isla sin escape, desde la maldita circunstancia del agua por todas partes se vuelve profeta de un tiempo otro, anuncia el futuro cercano.

Fernández Retamar retomando esta idea apuntada al decir que:

Frente a la circunstancia histórica, Piñera es el único de estos poetas que ofrece una directa crítica en su obra. Valiéndose de esa lucidez que lo llevaría al ensayo, y ese gusto por el acaecimiento que influido por Aimé Césaire, realiza tal crítica como *La isla en peso* y también en muchos de los poemas de *Poesía y prosa*. No intenta en ellos una crítica como la de la poesía social, sino que el deseo de hallar la sustancia, el sentido de nuestra vida histórica, lleva a Piñera a creer hallarla precisamente en una ausencia de sustancia, en un intrascendentalismo esencial, y esto es lo que lo separa de los demás poetas de esta dirección. Ve como resultado de aquella frustración político-social que señalamos como la experiencia histórica de mayor importancia para esta generación, la oquedad de las formas de esta sociedad, y las traduce en su poesía, también en este orden llena de descreimiento y dureza. (130)

La obra poética de Virgilio Piñera es anuncio, pasadizo y estadio de la posmodernidad, tanto desde el punto de vista histórico, cronológico como conceptual. Los estudios sobre la posmodernidad de Fredric Jameson y algunas ideas de David Harvey soportan teóricamente estas aseveraciones. Los fragmentos de algunos de sus poemas citados confirman la sincronización de estos presupuestos y la posibilidad de aplicarlos en un artefacto cultural, como puede ser la poesía. Virgilio Piñera es, desde su posición de reverso origenista, uno de los agentes más poderosos y uno de los pilares creativos de este grupo en cuanto a innovaciones literarias y del lenguaje, tópicos y maneras de entender la poética, la cultura y la cubanidad. Tanto en sus textos poéticos, como en la dramaturgia y el ensayo, Piñera logró alcanzar la plenitud creadora, lo que permite reconocer su obra como una de las más relevantes, vigentes e influyentes estéticamente dentro de los escritores de la isla.

Obras citadas

- Arcos, Jorge Luis. *Los poetas de Orígenes*. C. de México: Fondo de Cultura Económica 2002.
— *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético*. La Habana: Ediciones Unión, 2003.
- Estévez, Abilio. «Centenario de un maldito». *Cuadernos Hispanoamericanos* 741 (2012): 49-56.
- Cabrera, Yoandy. «Virgilio Piñera y el lenguaje de bronce». *Isliada.org*.
- Fernández Retamar, Roberto. *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*. La Habana: Letras Cubanas, 2009.

Harvey, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorroutu ediciones, 1998.

Jameson, Fredric. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta, 1996.

Leyva, David. *Órbita de Virgilio Piñera*. La Habana: Ediciones Unión, 2011.

Piñera, Virgilio. *La isla en peso*. La Habana: Ediciones Unión, 1998.

Sáinz, Enrique. *Diálogos con la poesía*. La Habana: Ediciones Unión, 2003.

Entre el agua y el aire.
Impresiones (y selección) de un lector hedonista

Jorge Luis Arcos
Universidad Nacional de Río Negro

Temas: Antonio José Ponte [AJP]: ecos de otros poetas canónicos en su obra / resonancias de los temas y la intención del cubano Julián del Casal en AJP / reminiscencias personales del autor del ensayo, sobre AJP / modalidades impresionistas en su lirismo “difícil” / la sensibilidad de AJP le salva con seguridad del sentimentalismo / análisis de algunos poemas emblemáticos de AJP según enfoques sugeridos por los mismos / el descubrimiento de su poesía como epifanía o vislumbre para el lector / tamización estética de la realidad en los poemas de AJP / estrecha relación entre la poesía y la oralidad en su obra

I

Asiento en las ruinas (La Habana, 1997) es nombre de libro (y de poema) de Antonio José Ponte:

Madrugadas en vilo de mil novecientos ochenta y ocho
donde acalladas mis vísceras remotas
tomóme la memoria de lo muerto,
memoria de familia vertical creciente.
¿Adónde iba mi infancia,
dónde estaban quienes prometieron segunda corona:
lo que el deseo no persiga,
lo que apenas intenten las palabras?
Madrugadas en que escribí
“¿Es necesario que yo escriba en verso
para apartarme del resto de los hombres?”
(Lautréamont)
Soplaba el viento de los manicomios,
¿Dónde estaban quienes prometieron segunda corona:
lo que el deseo no persiga,
lo que apenas intenten las palabras?

¿Es necesario apartarme de los hombres para escribir en verso?
Madrugadas en vilo de mil novecientos ochenta y ocho
con tu cabeza en mis manos.
Olía a bosque, nos maldecía un pájaro, era el fin de la tierra.
Cuántos paseos que haríanme más sabio,
cuánta luz, árbol, agua,
lo que una voz más justa llama vida,
ardió entonces para este entendimiento:
qué triste entre las manos,
como falsa plata que no morderé,
la cabeza de quien amaba. (44-45)

Poesía de poderosa visualidad. Diríase que, en algunos textos, hay como un parnasianismo suave, sin énfasis. Otro Casal, agónico, cuya mirada atraviesa o confunde las lindes entre una belleza herida y una lenta, melancólica, huraña plenitud. Alguna vez reparé en la frecuente presencia de endecasílabos (incluso alejandrinos) en su respiración poética, que a veces sostiene la arquitectura invisible, el tono, de muchos poemas. Poesía como de ruinas líquidas, submarinas (la presencia de una poética del agua merecería una mirada como la de Gaston Bachelard), también de fuerte perspectiva aérea. Manantial y canto. Imaginad este paisaje en lontananza: el mar como un desierto cortado por la línea del horizonte, encima el cielo, como un pliegue. Sólo faltaría el rayo verde: como una *epifanía* poética –como en su poema «Aparición» (Ponte 14-15), y en otros. Podría hacerse un estudio o catálogo de esas eróticas epifanías –o “soplos”, diría Lorenzo García Vega. Paisaje pintado por Tomás Sánchez, pero con el sabor de una atmósfera pontiana. Atmósfera de dolorosa despedida, de insondable nostalgia –y de tensión entre lo que se muestra y lo que se preserva–, como me trasmite siempre el poema de Cavafis sobre Marco Antonio, o «Con Ubaldo en casa de Iván: Apuntes para el poema», acaso mi preferido:

La poesía es el halcón al aire, la flota que se hunde:
cetrería y naufragio
[...]
La poesía puede ser una provincia atroz. (Ponte 57-58)

Si tuviera que hacer una criba de este libro, escogería «Aparición», «Asiento en las ruinas», «Confesiones de San Agustín, Libro IX, Capítulo X», «Nostos», «Entre los colegiales de los Karamazov», «Con Ubaldo en casa de Iván: apuntes para el poema», «En diciembre, viendo volar».

También podría añadir «Naufragios» I, II, III y IV, «Por Félix Lizárraga», «Idea para un tapiz naïf» y «En el antiguo barrio de las putas». Comentar cada uno de estos textos, bellos y dolorosos, sería como recordar aquel verso de Lezama, “¿Pesa el conocimiento como cae el brazo?” (331). Porque detrás de ese paisaje oblomovista hay una intensidad cognitiva casi autista. Y eso es lo que mayormente diferencia a esta poesía de una sentimentalidad lírica tradicional.

Alguna crítica diaspórica(s)¹ se confundió (o literalmente se deslumbró) y se quedó sólo con la imagen de la poderosa visualidad melancólica, y no reparó en la como tantálica intensidad cognitiva que la alimenta y corroe. En esta poesía, como de aire ruso, incluso gótico a veces, hay como una mirada desde el fin, desde una ruina futura, que lo contamina todo. Y uno recuerda esa música (o imagen como despeñándose en cámara lenta), dolorosa, visual de Manrique: “Allí van los señoríos, / derechos a se acabar y consumir” (38). Si, como dijo Roberto Fernández Retamar de Raúl Hernández Novás, “él era otra vez Casal” (167), pero un Casal (ya escribí) menos enfático, mucho más ambiguo, ambivalente, hamletiano, mercurial (Arcos 2007). Como en el inicio de la película *Solaris*, el personaje, en la víspera de un viaje, mira temblar unas yerbas debajo del agua, lo que recuerda aquellos versos de Zenea: “Mirando a orillas de un río / cómo temblaban las hierbas” (5). Y esa contemplación es, a veces, más profundamente cognitiva que tanta poesía de pensamiento, o, como diría el etrusco de La Habana Vieja,² que “tanto racionalismo del inconsciente”. Sólo recuerdo un poema de semejante estirpe en la poesía de sus contemporáneos: «Jardín zen de Kyoto», de Rolando Sánchez Mejías (451). Sí, hay algo como aristocrático, como de decadente y alusivo a la imaginación de Nerval (“Je suis le ténébreux, –le veuf, –l’inconsolé, / Le Prince d’Aquitaine à la tour abolie: / Ma seule étoile est morte, –et mon luth constellé / Porte le Soleil noir de la Mélancolie”, Delay 67) en muchos de estos poemas memorables, como paisajes en sepia, como fotogramas de Tarkovski, como de desdichado personaje de Proust –“muchacho o muchacha”, como el mismo autor escribe en un verso.

Conocí a Ponte una tarde cualquiera en el teatro del Instituto de Literatura y Lingüística a mediados de la década de los años ochenta, donde, junto a otro joven que he olvidado, leyó unos poemas suyos frente a un público irreal. Recuerdo que estaba yo sentado junto a Enrique Saínez. Recuerdo que leyó (ahora creo que muy lentamente) «Confesiones de San Agustín, libro IX, capítulo X». Fue como una epifanía (tan frecuentes en su poesía). Como si nos mirara el *mare nostrum*, como si la mirada convocara al paisaje. Como un ícono medieval, también. Lo que trasmite ese texto,

¹ Jorge Luis Arcos se refiere a la crítica sobre la poética de Antonio José Ponte que se hizo dentro del grupo “Díaspóra(s)” (1993-2002), nucleado alrededor de la revista homónima [nota del editor].

² El autor se refiere a José Lezama Lima [nota del editor].

como aprobaría cualquier mago presocrático,³ es irrepresentable, inexpresable, incomunicable (por lo que no intentaré empobrecer mi primera impresión) con palabras. Es semejante a lo que me comunica un verso de Lezama en *Dador*: “Las hogueras de Ítaca, oh pordiosero” (270); una suerte de *era imaginaria*, un *paisaje gnóstico*, digo en clave lezamiana para no salirme del círculo hermético. O como dijo Cintio Vitier de Eliseo Diego: “La imaginación de un sentimiento” (357). Uno debería atesorar aunque sea la rememoración de esas impresiones primigenias. Aquí, el poema:

Largo rato hemos estado en la ventana.
A la ventana en que clarea el puerto de Ostia,
nombre de cristiandad y de molusco,
mi madre y yo asomados.
Hubiese visto quien entrase
dos figuras como de confidentes,
moraba entre nosotros la mansedumbre de la tierra
luego de la tormenta.

Nubes atravesando cielos y un estanque de aguas,
abiertos pájaros hacia otra inmensidad
apurando sus gritos:
hablamos de lo venidero.
Los pájaros que ciegos notarios de la sangre
nos hacen imaginar que somos otros,
otras vidas viviendo
lejos de la ciudad y de las playas.

Pronunciábamos algo, nos callamos adentro.
Despertamos a la inutilidad de los discursos
donde la palabra suena para ser oída,
principia y acaba. («Confesiones de San Agustín»)

Aunque acaso no le guste al propio Ponte este comentario mío: todo lo que mira este poeta se convierte en belleza (o, acaso sea mejor escribir, se *singulariza*: una belleza mental), y no es que

³ Giorgio Colli *dixit*.

lo mirado sea bello, sino que se ofrece como bañado por una luz distinta –un lirismo difícil–, por una pátina antigua que lo hace perdurar entre veloces ríos de caducidad; como si lo aislara, un instante, antes de su inexorable disolución. Algo que emerge de las aguas del sueño y nos mira –porque fijamente nos mira como un pez con unos ojos como desorbitados por un insondable estupor- antes de sumergirse de nuevo. “Las bestias silenciosas saliendo de las aguas”, escribí alguna vez.⁴

La de Ponte es una imaginación daimónica, fronteriza. Porque lo daimónico en él es su hamletiana ambigüedad, entre lo sugerido y lo que calla, entre lo mirado (ay, tan rápida, lentamente) y lo sumergido. ‘Lirismo difícil’, escribía antes, para intentar describir su compleja, por simultánea, expresión de un *pathos* o *agón* antiguos y de una mirada siempre herida por un instante (ya se sabe que imposible) presente. Preserva, corroe, rememora, profetiza (o *imagina*, *siente* –son verbos intercambiables) el legendario final. Un lirismo difícil, reitero, como rápido o brusco, como nervioso, a veces con desdeñoso gesto. Como si quedara siempre un lejano sabor amargo al fondo de lo real. O como si el poema expulsara fuera de sí mismo *un bulto*, y éste quedara como un resto enigmático, indescifrable en su inextricable materialidad, más allá del poeta, del poema, de nosotros, como “un oscuro rumor”.

No puedo, en fin, extenderme como quisiera; tampoco puedo decir *lo que no se puede decir* sin profanar la visión, el conocimiento vital, nietzscheano.

Quiero agregar aquí, como parte de mi discurso crítico y poético, un poema que escribí el 19 de febrero de 2003, «Vienen las depredaciones»⁵, y que le dediqué a Antonio José Ponte (cuando fue expulsado de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba):

Vienen, vienen las depredaciones, como un color inaudito
como un imperio que se hunde, como la saliva de lo real,
como un cansancio metafísico. Ah, qué lento el arco
que se tiende hacia esa ventana donde Alfonso Cortés asoma
su cabeza maltrecha y te mira con unos ojos turbios, aññados.
También Darío ocupó esos aposentos. Y los fantasmas
reclamarán ese espacio sagrado. Como un coro de niños.
Como los payasos del alma. Niños crueles. Ahora

⁴ Verso perteneciente al poemario de Jorge Luis Arcos titulado *El libro de las conversaciones imaginarias* (Madrid: Betania, 2014, 73) [nota del editor].

⁵ Este poema aparece en el poemario de Jorge Luis Arcos titulado *El libro de las conversaciones imaginarias* (Madrid: Betania, 2014, 70) [nota del editor].

es el tiempo de las postrimerías. Tiempos de desprecio...
Tiempos para las futuras conversiones, para que el escriba
avive las ascuas de la orfandad, una estrellita, una chispa,
una materia dura para la alquimia del alma. Dime, tú, agonista,
dónde habrá que retirarse ante el avance de ese bosque
ensangrentado y altivo, a qué cavernita, qué catacumba
qué ínsula ¿para volver a nacer? Dime, tú
inconcebible adolescente agónico. Tengo un panal,
un perro y un paisaje de nieve. Tengo un crepúsculo
interminable y los muslos de una muchacha y el gesto
del anciano y un calendario azteca esquizofrénico. Tengo más
Tengo un amigo, una comarca lejana y un fantasma
suicida y una furiosa avenida o una calle de Bagdad
Algo duro, imposible te mira fijamente y crece
como un universo deslumbrante, el imperio de Iaca,
los enanitos torpes, las promesas herméticas. Y leo:
Acorralad, tropezad, cabritos; al fin, empezad
chirimías, quedan solos Dios y el hombre. Tremenda
sequía, resolana: voy hacia mi perdón.
Y el escriba doliente en la lámina tersa, el pincel como un ave
(el Infierno y la China): ¿voy hacia mi perdón? (Inédito)

II

Si tuviera que hacer una selección de su poesía no publicada en libro o inédita, escogería «Café sin hombres», «La promesa mayor», «Carta última», «La fe son los objetos», «El bañista de sol bajo la nieve», y, sobre todo, su extraordinario poema «Clavados».

Con el tiempo he aprendido, cuando leo versos de un poeta conocido, a tratar de imaginar o recordar la voz, incluso la gestualidad, la fisonomía de su rostro, para completarlos. Habrá poetas imposibles de imaginar diciendo sus poemas. Este no es el caso, al menos para mí. Es como parte del paisaje, del espectáculo. Es una casi intolerable usurpación del espacio, una injusticia del ser, como en Anaximandro. Un nacimiento doloroso, un agónico escozor, una hermosa expectativa.

Su última poesía se ofrece como más concentrada («Clavados» es el mejor ejemplo) que la anterior; se ha hecho más aérea, o aparentemente menos líquida, aunque ambas materias primordiales o arquetípicas vuelven a convivir, a copular en una indiscernible frontera. A veces, sus

versos semejan como cápsulas, paquetes de cuantos de luz, instantáneas, visiones rápidas, intensos soplos.

En «Café sin hombres» está implícito en el texto la extrañeza del idioma ¿en el exilio? –¿del mundo?– (como en *Mefisto*). En «La promesa mayor», la Historia (así, con mayúscula) parece que ha terminado hace ya mucho, mucho tiempo (como en *Blade Runner*). Su nihilismo parece casi natural. «Carta última» es un texto confesional, hermético, donde se visualiza y se escucha una conversación submarina, con poderosas imágenes que hacen superfluas las claridades, las precisiones, las inútiles referencialidades. Tiene algo del *desdén* aludido antes. Algo recuerda al *amnios*. En «La fe son los objetos», late el ‘alma del mundo’, el *daimon* sagrado impelido por el viento (como Paolo y Francesca, como cualquier objeto):

Una muñeca de amarillo y unas flores,
poco trabajo te dará conseguirlas.
Y no hay que desvelarse
(cuando tratas con dioses tan antiguos)
por la fe que le pongas.
Más viejos que Jehová,
ellos no exigen fe, sino unas contundencias:
las flores en el vaso,
la muñeca en la sala.
Ofrendas,
y recibes a cambio.
Al modo de las tribus,
anterior al dinero.

La fe son los objetos.

Yo colgué en la ventana
un mono de peluche
(para que dejen de monearme,
me advirtieron)
y ahí lo zarandea el viento. (Pérez Olivares 92)

En «El bañista de sol bajo la nube» (acaso el texto más certero) vuelve la cópula del aire y del agua. Se debate su recepción entre dos extremos: poesía pura o simbolismo conceptista (ambas

fronteras válidas). Bastaría para negar la comentada aparente ausencia de pensamiento. De las visualidades autistas de «Clavados», como una edición alquímica (del alma), como visiones, como restos, recodos, o soplos epifánicos, sobran los comentarios, y es por ello que transcribiré ese poema caleidoscópico como colofón de estos rápidos comentarios.

Repárese en cómo esta poesía (y la anterior) elude lo obvio, la grosera referencialidad. Gusta de lo imprevisible, de lo singular. Mirada acuosa y eufonía (la eufonía puede ser silenciosa). Como el pensamiento de la medusa, diría María Zambrano (*Claros* 147).

«Clavados»⁶

“La carne humana se ve apetitosa”, dice una médico que atiende casos de amachetamiento.

Un fervor filatélico.

Momento óptimo para una aparición: de noche, cuando se esparce por el rostro, en el espejo, la máscara cosmética.

Relación entre las líneas derechas de su caligrafía y lo recto del cuerpo en una cama anchísima.

Un traje de novia, una medusa.

Alza del precio de la cerámica en las ciudades bombardeadas.

Viejas bañeras en medio del campo convertidas en abrevaderos.

El número de figuras que aparecen en sus sueños y el número de autores que cita cuando escribe.

Cierra el paréntesis, cierra la cicatriz.

El ahínco con que las hormigas trabajan unas hilachas de langosta.

Esta paideia: cuentos de hadas y, en su relevo, pornografía.

Un abanico decorado con el asesinato de Trotsky.

Sueño en el que se entra a una librería en busca de una novela de centauros, igual que existen las novelas de vaqueros o de detectives.

Falta de piedad frente al mal gusto, pero también frente a la mala suerte.

Nombre para un personaje: Abrigaviento.

La secta de quienes quedan movidos en las fotos de grupo.

No recuperado de haber descubierto el sexo.

Un jardín de dunas.

⁶ Este poema se puede consultar en la revista digital *Letras libres*: <http://www.letraslibres.com/revista/poemas/clavados>

Subir a un taxi con un libro de entrevistas con Douglas Sirk y recibir un tiro en la cabeza. El disparo venido de atrás.
Desnudos, con los pies enfundados por temor a una excitación no genital.
El incendio del barrio junto al río.
La novela antiinflamatoria.
Quien tuvo en la niñez un teatro de títeres y luego encuentra placer en las ruinas.
La nieve que cae dentro del patio de la cárcel.
Cavar una acequia, plantar unas moreras.
Reunidos en la biblioteca, acordar el divorcio. Volver allí para dividir los libros.
Voces, un gran silencio y sonido de hachas.
Cinco o seis días sin bañarse. Dos semanas sin tocar ningún dinero.

Obras citadas

- Arcos, Jorge Luis. *Desde el légamo: ensayos sobre pensamiento poético*. Madrid: Colibrí, 2007.
- Delay, Florence. *Llamado Nerval*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Fernández Retamar, Roberto. «Raúl en su Cuba y en su noche». *Casa de las Américas* 191 (1993): 167.
- Lezama Lima, José. *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.
- Manrique, Jorge. «Coplas a la muerte de su padre el maestro Don Rodrigo». En *Tesoro del parnaso español*. Manuel Josef Quintana, ed. París: Librería Europea de Baudry, 1838. 37-40.
- Pérez Olivares, José (compilador). «Dossier Poesía Cubana Actual». *Renacimiento. Revista de literatura* 51-54 (2006): 88-175.
- Ponte, Antonio José. *Asiento en las ruinas*. Sevilla: Renacimiento, 2005.
- Sánchez Mejías, Rolando. «Jardín zen de Kyoto». En *Antología de la poesía cubana: siglo XX*. Tomo IV. Ángel Esteban y Álvaro Salvador, editores. Madrid: Verbum, 2002. 451
- Solaris*. Dir. Andrei Tarkovsky, con Natalya Bondarchuk y Donatas Banionis. Mosfilm, 1972. Film.
- Vitier, Cintio. *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.
- Zambrano, María. *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Zenea, Juan Clemente. *Cantos de la tarde*. La Habana: Imprenta “La Antilla”, 1860.

Poesía cubana / años ochenta / un vacío en el espejo de la crítica

Norge Espinosa
Consejo Nacional de las Artes Escénicas, Cuba

Temas: Carencia de lecturas críticas sobre la poesía cubana de los años 80 ['p.c.a 80'] / necesidad de una apreciación responsable, valorativa y puntualizadora respecto a ese período y a sus frutos / contraste con la saturación creativa de la poesía en Cuba: demasiadas obras, escasos juicios serios / atractivo y limitaciones de las antologías / el papel de éstas en el establecimiento de un apresurado canon / el valor ambiguo del ejemplo de Cintio Vitier / trascendencia social, cultural y política de la 'p.c.a 80' / menester de un retorno a su lectura, para concebir la crítica, aún inexistente / lo logrado y lo que está por lograrse, en este panorama

A poco más de treinta años de los primeros estallidos del fenómeno que activó la poesía cubana en el panorama cultural de los años 80, sorprende el silencio crítico a su alrededor, el vacío que ocupa el lugar del repaso que esos libros, autores, hechos, debieran tener ya como aliado en pos de un lector que pueda calibrarlos en un nuevo paisaje. Los que vivimos ese momento, los que fuimos parte de una vibración que halló en la poesía cauce para una visión renovadora del país, su tradición y sus posibles futuros, nos quedamos a la espera de esa estrategia, de esa maniobra que revalidara o no los aciertos de esa década, y supiera extender sus ecos hasta el presente, derivándose desde la voluntad utópica de aquellos días hasta la línea cínica y cada vez más íntima de las voces que hoy arriban a ese mismo espacio verbal, tan saturado, para bien o mal, que sigue siendo nuestra lírica. Saturación que no siempre quiere decir aprovechamiento al máximo de lo que ella emana, sino que, por lo general, opone a la memoria de aquel instante y a los mejores replanteos de la misma, una sobreabundancia de libros y ediciones que da fe, antes bien, de la carencia de una jerarquía de estudios y compromiso en pro de lo que la propia poesía cubana debiera defender con mayor hondura. Tratando de poner a un lado la falsa nostalgia, la conmisericordia, la melancolía improductiva que tanto lastra a nuestro devenir no solo cultural, resulta obvio que eso nos falta: un repaso crítico a fondo. Una nueva página en blanco donde suscribir los mejores versos que nos acompañan desde aquellos días.

Se trata de una imagen engañosa, porque esta es una generación que comenzó allí donde otras solo imaginan su culminación: en las antologías. Si tales libros existen (o debieran existir) para poner ante el lector lo más logrado de un conjunto de autores y textos, los poetas de los 80 tuvieron que apelar a esas colecciones para darse a conocer antes de que la década terminara. Fueron

maniobras promocionales que intentaban conectar nombres de un tiempo previo con los que llegaban, acaso aspirando a una ingenua línea de enlaces, a pesar de que varios de los poetas noveles se rebelasen de modo tan obvio contra las maniobras del decir que tenían como antecedentes. En Cuba y fuera de ella, las antologías empezaron a establecer un canon que, por apresurado, puede asombrar ahora ante la apuesta que los compiladores corrían seleccionando ciertos poemas. Ha sido arduo imaginar el panorama sin esos libros, y lo peor, no pocas veces se ha recurrido a esas antologías, y no a los poemarios de donde salieron esos textos, para seguir repitiendo mansamente el perfil de aquel o este escritor. Útiles como fueron en un instante en el que las editoriales nacionales se resistían a publicar versos de esos poetas incómodos, y en el que incluso ganar un premio nacional implicaba pacientemente la espera de uno o dos años hasta que el volumen llegase a las librerías, también contienen ese peligro, ese primer error crítico que los años posteriores no han logrado subsanar, o advertir, o al menos revertir en pos de lo que más allá de ese impulso inicial, consiguieron algunos o no. A estas alturas, varios de los mejores poetas de ese período ya están editando repastos de toda su producción lírica. Reina María Rodríguez, Sigfredo Ariel, Marilyn Bobes, Damaris Calderón y Carlos Augusto Alfonso son algunos de ellos, que suman sus volúmenes a los que ya recopilaron los escritos de Ángel Escobar y Raúl Hernández Novás; ambos se suicidaron, como se sabe, y son autores de una obra más estudiada y reverenciada que la de los mencionados anteriormente.

Pero ello rara vez consigue tocar al lector más allá de la presencia misma de esos libros. Es curioso que tales volúmenes, como los que reordenan la poesía de Sigfredo Ariel o Damaris Calderón, apenas hayan sido saludados por la crítica, ni siquiera en agradecimiento al hecho de que al fin esos tomos contienen cuanto han escrito y publicado esos nombres de indudable relevancia. La estela crítica que anunciara Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* no ha logrado perdurar, como gesto ambicioso, en nuestro panorama literario. Repetir la maniobra de Vitier es, por supuesto, imposible, y más lo es tratar de calcar sus manías, sus apreciaciones a ratos caprichosas y, curiosamente, no pocas veces fundacionales. Una relectura que desmonte ese libro fundamental ha sido intentada, sobre todo desde quienes obran fuera de la Isla, pero lo cierto es que las lecciones de Vitier siguen siendo imprescindibles, y somos deudores de la lucidez y la ceguera de algunas de sus páginas. La poesía de los 80, que replanteó mucho de ese mapa lírico, no ha conseguido hilvanar una secuencia de análisis que enfrente sus aportes a los nombres que Vitier ahí acrisoló, a pesar de que muchos de ellos sean cruciales a la hora de saber, en tanto influencia, legado y debate, qué quiso ser, también, esa generación de los 80.

La poesía cubana de los 80 fue, junto a las artes plásticas de ese momento, uno de los más atrevidos acontecimientos de la década. Así como los pintores apelaron al performance y a la intervención pública para encontrar otro espectador más allá del controlado margen de las galerías

y las salas de los museos, la verbalidad ayudó a que poemas y poetas se conocieran a viva voz, encontrando en sí mismos los impulsos que activaron otra clase de lidia, y enfrentándose a criterios académicos estrechos como los que intentaron impedir que la poeta Bertha Caluff se graduara en la Universidad de Santa Clara con la primera tesis dedicada a tal movimiento, en 1988, y de la cual emanó la no siempre recordada antología *Ellos pisan el césped*, publicada luego por Ediciones Vigía en Matanzas. La célebre golpiza que propinaron agentes de la Seguridad del Estado a los participantes en una lectura, organizada en la librería *El pensamiento* de dicha ciudad, manifiesta con cuánto recelo se entendía lo que esos poemas estaban diciendo del país, de qué modo nada pasivo se analizaban esos discursos donde la duda, la metáfora, la sutileza y el sentido del humor sustituían al canto numeroso y plural que por largo tiempo se había impuesto en concursos y editoriales. Cada época arroja sus mitos, y entre ellos se cuentan las lecturas en Casa de las Américas, ante un público expectante y nutrido, que contrasta directamente con la neurosis que todavía desata el recuerdo de aquella otra anécdota represora. Lo que la poesía discutía en ese entonces era mucho más que la lírica misma: era una forma de testimoniar, incómodamente, la necesidad de otras visiones, de otras lecturas. Incluso, de otro país.

Hay que apelar entonces al prólogo de algunas antologías, a la discriminación que ellos evidencian, para tratar de abarcar en modo más amplio lo que fueron esos pasajes, esas memorias, que la poesía de los 80 e inicios de los 90 proyectan hasta hoy; puede que no haya otro remedio. La narrativa se convirtió, en la Cuba *postMuro*, en el género de avanzada, y el mercado buscó en ella postales del deterioro inmediato del país que se veía huérfano de utopías y garantías económicas que hasta ese instante nos hicieron vivir como en una burbuja tropical. Novelas, cuentos, hablaron de esa Habana sucia, de esa Isla desesperada, que desató el interés de academias y críticos, en una oleada que también llega como resquemor hasta el presente, como ha demostrado la negativa del Instituto del Cine a respaldar el rodaje en Cuba de *El rey de La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez. La poesía, que se difundía en ediciones artesanales (Vigía, en Matanzas, como cardinal imprescindible), y se daba a conocer en festivales nacionales y encuentros de talleres literarios, perdió muchos de esos canales de transmisión al suspenderse publicaciones, eventos, reuniones. El apagón de la Isla en los primeros 90 frenó mucho de la avalancha que se presagiaba en la década precedente, y también fue un apagón literario que no solo retardó la aparición de libros y poetas, sino que, peor aún, acabó alejándolos de la isla misma. El exilio al que se enrumbaron algunos de los líderes de la nueva arribazón de los 80 vino a ser una piedra sobre ese extremo del túnel en el que se buscaba una salida luminosa.

Recomponer el rostro grupal de la generación de los 80 parece hoy obra de arqueología. La muerte o silencio de varios de sus integrantes, la necesidad de una mirada que sobrepase lo que aquellas antologías nos dijeron para no dejar fuera a ciertas presencias también interesantes, y al

mismo tiempo, equilibrar las promesas con lo que finalmente algunos autores cumplimentaron o no más allá de sus primeras palabras y versos; son aspectos diversos que merecen una relectura en estado de alerta. La crítica debería haber sido ese aviso, pero la confusión misma que ronda a tal ejercicio entre nosotros empaña tal posibilidad. Recuerdo la intensidad con la cual varios ensayistas y poetas discutieron, por ejemplo en las páginas de *El Caimán Barbudo*, la naturaleza de la lírica en aquel momento, dialogando no siempre con diplomacia con otras voces que negaban a los nuevos poetas rango y categoría, tratando de demostrar que no eran compatibles con el uso social de ciertas palabras de la época. En un momento en el que rescatar a Lezama era una especie de hazaña, en el cual estaban más claros los posicionamientos estrechos de un pensamiento cultural al que esa nueva generación quería responder con demandas de otra altura; ello era una suerte de batalla que en sí misma, también contenía una raíz poética. Libros como los ganadores del Premio David de Poesía 1986 (*El segundo aire*, de Carlos Augusto Alfonso; y *Algunos pocos conocidos*, de Sigfredo Ariel), podían tener varias reseñas en números sucesivos de *El Caimán Barbudo*, donde se emplazaba o elogiaba lo que los autores de esas columnas advertían o no en tales volúmenes. Hoy tal cosa es poco menos que imposible. Y no porque falten polémicas de esta clase. Solo que carecen de quienes las pongan en blanco y negro, o se atrevan a abrir, desde esas apreciaciones, una discusión mayor.

No hay que culpar a la crítica o a su ausencia de todo, pero no deja de resultar evidente que esos vacíos han hecho creer a quienes llegaron al campo literario poco después que sus aportes provienen de la nada, o que han descubierto algo que ya hace mucho alguien experimentó. La relectura a conciencia, en activo, de la memoria cultural cubana, no es una carencia únicamente de nuestra poesía: ejemplos de ello pueden advertirse en muchas otras zonas de lo cubano, para dejar, eso sí, tal vez la misma impresión desasosegada: se lee poco, se discute menos, se aprehende mucho menos, y no se debate casi nada. *La Gaceta de Cuba*, que en la primera mitad de los 90 repasó (a) la isla con un conjunto de *dossiers* que informaban del estado de la poesía en varias provincias, y dedicó un número a todo esto en el ya remoto 2003, sin que luego, que yo recuerde, haya intentado otro repaso tan ambicioso. Dicho *dossier* mostraba lo que estudiosos como Enrique Saínez, Walfrido Dorta o Arturo Arango pensaban en ese instante. De entonces a acá, pocos son los nuevos investigadores que podríamos sumar a esa breve lista: Leonardo Sarría, Haydée Arango y Yoandy Cabrera, entre ellos. El prólogo de *Las palabras son islas*, la antología que Jorge Luis Arcos preparó como catálogo poético del siglo XX cubano, removió algo ese panorama. Pero recordemos que dicha antología circuló poco, tal y como ocurrió con *Mapa imaginario*, la que organizara Rolando Sánchez Mejías desde la visión radical del grupo “Diáspora(s)” en 1995.

Cuando llegó a mis manos el enorme volumen *Proyectos poéticos en Cuba (1959-2000)*, *algunos cambios formales y temáticos*, el amplio estudio del español Jorge Cabezas Miranda que editó la Universidad de Alicante en 2012, confieso que me conmoví. Las casi 600 páginas de esta

monografía trazaban un diagnóstico de nuestra memoria letrada que no tiene parangón en los estantes de nuestra bibliografía reciente. La timidez, la pereza, la moderación y la falta de riesgo de nuestra vida cultural, no han permitido a estudiosos cubanos un empeño tan ambicioso como este, que relea desde el presente, en clave polémica, la producción lírica desde el albor revolucionario hasta el inicio del nuevo milenio. Con numerosas referencias a discutir, al tiempo que armado de un denso cuerpo de señales y repasos cuidadosamente anotado, el volumen de Cabezas Miranda sienta un precedente que no aspira a complacer, sino a recordarnos que somos también esa memoria verbalizada y, sobre todo, a qué comodidades hemos recurrido para no hacer de la poesía un acto más vivo entre nosotros. Visto desde esa saludable distancia que tanto aconsejó Lydia Cabrera, el legado lírico de la nación reciente muestra sus hallazgos y sus pérdidas sin recato, animando a conversaciones y polémicas que no se deberían retardar.

El estado actual de la poesía cubana apunta a esa dispersión, a esa falta de cohesión o fraternidad que alguna vez la hizo saberse más poderosa e inocultable. No hay que pedir a los nuevos poetas que repitan los gestos de sus predecesores (aunque algunos de ellos, creyéndose en plena vanguardia, no hagan mucho más que eso). Les toca a ellos seguir alimentando el mapa, nutriéndolo con lo que el oído y la palabra de un poeta en estado, justamente, de alerta, nos diga de su tiempo. Quemando a la palabra misma, y exigiendo desde ella una independencia, una autonomía que la crítica debería reconocer. Pero la cautela con la cual los redactores de «Unas palabras», aparecidas como nota introductoria a *Retrato de grupo* en 1989, nos dejaban saber que ellos reconocían la ausencia de una ‘Obra’, aún en formación, en los poetas escogidos para ese volumen, tropieza con la arrogancia, la pedantería o la sordera de algunos de los recién llegados. El tiempo curará todo eso, me digo. El tiempo, que también es, a su modo, un estado crítico. Un lector implacable.

Que la poesía implica una dificultad, una demanda extra para su análisis, en tanto lengua sobresaturada de signos, de retos, de ambigüedades, no debiera ser un freno para entenderla desde la crítica. Todo lo contrario. Que su rareza como lenguaje, su radicalidad como interpretación de una realidad caótica y dura, nos acompañe; es evidencia que la crítica debe sustentar, y multiplicar en riesgo para sus lectores y sus autores mismos. Los textos que provienen de la década del 80 dejaron un rastro, una galería de rostros y recursos, una verbalidad que sigue dejando epígonos a su paso. Las mejores respuestas a ello está en la violencia de algunos que se enfrentan a esa maquinaria verbal afincando su palabra en su propia biografía: una actitud elemental que otros suplantán con la caza de premios, y galardones, que apenas aseguran el más rápido de los olvidos. El *currículum* ha sustituido, en varios casos, a la promesa de una ‘Obra’. Esa miseria también ocurre con la complicidad del silencio en la crítica, en este país donde, como suelo decir, se publican muchos libros de versos y muy pocos de ‘Poesía’.

Lo que debiera hacer la crítica cubana ahora es aportar texturas sobre ese campo tan superpoblado que pareciera ser el ámbito literario de la isla. Reconocer que amén de las tendencias que campean como moda, hay otras no menos, o incluso, más interesantes. Romper la línea aristotélica de una lectura en secuencia que impide enlazar neurosis, pesadillas, anhelos o empeños, de poetas tan aparentemente distintos. Proclamar desde una revisión cabal los aportes auténticos de unos y otros, desde la extrañeza de un José Manuel Poveda hasta la insolencia de una Legna Rodríguez. Hurgar en la visión política que proponen, incluso desde una levedad que es solo apariencia, muchos de esos autores que, por reconcentrados en sí, parecieran trabajar en un mundo diferido. Separar, entre las huellas del discurso de género, lo que sigue machaconamente reciclando los modelos de Ballagas y otros escritores para contraponerlo con la fuerza erosiva de otras posturas de reivindicación de lo sexual y lo erótico sin tapujos. No confundir la calidad genuina de un autor del exilio con la simple noticia de su regreso a nuestras letras. Comprender por qué es la poesía civil de Virgilio Piñera la que mejor representa a la Cuba de los 90, y evitar lecturas mansas o adocenadas de Lezama Lima, cuyo centenario terminó de celebrarse con el horror de aquella errata que se impuso en la tarja que ahora afea aún más su humilde tumba.

Con un orgullo que a otros podría parecer ingenuo, me reconozco en esa generación de los 80. Pasará el tiempo y seguiremos reconociéndonos en ciertos paisajes, en ciertas confluencias, también en varias distancias y polémicas. Hemos tenido que aprender a trabajar en solitario, procurando oficios que, en la medida en que aún nos mueve cierta fe, no nos alejen demasiado de la palabra que nos hizo reconocibles hace ya casi treinta años. La geografía no basta para distanciarnos del todo, y ha llegado ese instante en el que, en una misma antología, reconocemos nuestros nombres junto a los autores que premiaron nuestros primeros poemas, o los de quienes leíamos con una admiración que tal vez ya otros no comparten. Acaso nos toque a nosotros hacer la memoria crítica de esas estaciones, o confiar en la aparición de alguien que desde aquí mismo nos pida los ejemplares de aquellos volúmenes para leerlos como quien lee actas de una batalla, y hacer el conteo de víctimas y sobrevivientes. La literatura es también un acto de paciencia. Los libros están a la espera de ese lector, que venga a llenar en el espejo de la crítica un vacío que tal vez pueda poblarse con aquellas y nuevas palabras.

Obras citadas

Alfonso, Carlos Augusto. *El segundo aire*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1987.

—, y Armando Suárez Cobián, eds. *Retrato de grupo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989.

Arcos, Jorge Luis, ed. *Las palabras son islas: panorama de la poesía cubana siglo XX (1900-1998)*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999.

Ariel, Sigfrido. *Algunos pocos conocidos*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1987

Caluff, Bertha, ed. *Ellos pisan el césped: antología de joven poesía cubana*. Matanzas: Ediciones Vigía de la Casa del Escritor, 1988.

Miranda, Jorge Cabezas. *Proyectos poéticos en Cuba, 1959-2000: algunos cambios formales y temáticos*. San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2012.

Sánchez Mejías, Rolando, ed. *Mapa imaginario: dossier, 26 nuevos poetas cubanos*. La Habana: Embajada de Francia / Instituto Cubano del Libro, 1995.

Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del Libro, 1970.

Óscar Cruz y Legna Rodríguez: poetas que perdieron la aureola

Liuvan Herrera
Universidad Nacional de Chimborazo

Temas: Generalidades en la identidad actual de la poesía cubana: dispersión y rivalidad / persistencia del conversacionalismo / los poetas Óscar Cruz [OC] y Legna Rodríguez [LR] en ese marco, uno de distintivo, logros y fracasos plurales / OC y LR como poetas de la vanguardia / la poesía vanguardista en Cuba / relación de OC respecto a Lezama Lima / OC y LR, poetas revisionistas o actualizadores / peculiaridades de la poesía de LR / concomitancias en los temas y en la intención de ambos poetas / deconstrucción de ciertos arquetipos universales en OC y en LR / madurez alcanzada y potencia creativa en ambos poetas

Como Narciso, a riesgo de enamorarnos de nuestra propia imagen, creemos necesario, teniendo en cuenta la pluralidad de poéticas que ahora mismo engrosan el mapa literario cubano y la casi ausencia de estudios panorámicos o historiográficos que de alguna forma *sitúen* a la nueva poesía insular en su innegable decursar por la simbología cultural de la nación; acercarnos a dos voces que desde su proyección estética y discursiva, asumen auténticas posturas de vanguardia, diferenciándose en este sentido del coro actual de poetas jóvenes.

Conocido es que una de las constantes de la cultura literaria cubana es la sucesiva presencia en su desarrollo, de generaciones, promociones o individuos que han entendido su papel en esta a partir de la conformación explícita de una rivalidad, a tal punto de tomarse, por ejemplo, como momentos ‘climáticos’ del siglo XX, las polémicas entre integrantes del grupo *Orígenes* con su hijo bastardo *Ciclón*, o más tarde, la del grupo llamado por Eduardo López Morales, ‘Generación del 50’ con la promoción de los 80.

Nuestro conversacionalismo fue esencialmente heredado de la corriente latinoamericana homónima que, desgajada de la vanguardia, tuvo en autores como Mario Benedetti, Ernesto Cardenal, Jaime Sabines o Nicanor Parra, voces ejemplares de un discurso afianzado en interpretar las condiciones socio-históricas de su tiempo mayormente, y no en proclamaciones de corte estilístico.

Ante el canon que suponía la estética origenista, los poetas del conversacionalismo cubano deciden, impulsados por el cisma caótico de la revolución ideológica, plantarse como intérpretes *oficiales* de la realidad que protagonizan y que necesita, a su vez, un ritmo desbocado, a veces atropellado o nulo, unido a un discurso cada vez más populista, pues como afirma Roberto Zurbarano:

“Asumieron una posición alerta ante el lenguaje, y a través de una creciente desconfianza con respecto a la imagen, obviaron toda fe en la palabra” (14).

Ahora, la ‘dimensión comunicativa’, sintagma que este autor acuña como fenómeno inédito en la historiografía literaria nacional, fungió como hidra de dos cabezas al encauzar su preceptiva, o mejor dicho, al subordinarla a la conformación de un sujeto pluralizado, des-intimista y alejado, por ende, de la búsqueda ontológica como presupuesto esencial de sus poéticas.

Otra no podía ser su proyección, el ojo arrancado del poema ya clásico «El otro» de Roberto Fernández Retamar, debe ser superpuesto como un signo ante la mirada del ojo ileso, quizá hasta ahora inconsciente de su tarea de filmador y al mismo tiempo perpetuador de un humanismo social jamás alcanzado en nuestra literatura. En esta promoción, a pesar de que se haya erigido un eco crítico de neblinosa esencia, que se acerca al supuesto *cansancio* o *valor de uso* del conversacionalismo, sobre todo en el embiste que trataron de formular varios autores pertenecientes a la promoción del 80, entendido como *superación* o antropofagia; se sentaron, o más bien ajustaron los pilares del auténtico discurso poético de los últimos sesenta años; porque si bien este grupo proyectó a ultranza una praxis distinta y, paradójicamente, no solo develaron en ella la verdadera valía de la corriente a la cual punzaban y de la cual bebían subrepticamente, “el nacimiento que se pretendía fundar, la entrada en el campo literario cubano de una ‘nueva hornada’ que traía vitalizaciones, reformulaciones [, fue] más un deseo crítico que un hecho verificable” (Dorta 9).

Uno de los factores que suponemos atentó contra la visión de vanguardia, frustrada o al menos no entredicha en ninguno de sus textos ejemplares y que bien pudo dotar de mayor fuerza expresiva en aras de autodefinirse como disidentes, de una fuerte aún corriente tutelar, es la no preocupación por una reflexión propiamente metadiscursiva, donde fijaran sus pretensiones no solo en el campo de la lengua sino en el marasmo ideológico que encierra toda ruptura de un proceso social determinado. La preocupación es otra:

Nosotros los sobrevivientes
a nadie debemos la sobrevida
todo rencor estuvo en su lugar
[...]
estar en cuba [sic]¹ a las dos de la tarde
es un acto de fe. (Arcos 549)

¹ La aclaración es mía.

Esta reescritura, dialógica en el sentido bajtineano, suerte de himno de grupo; afirmó una postura de romántica rebeldía; pero de increíble actualización, aún en las bifurcaciones que ha tomado la poesía hecha por jóvenes en la nación, que pudieran o no reconocerse en la promoción de los 80, viendo este fenómeno en el orden de una entidad contrastante: como apoyatura magmática o como franca arqueología. La historia de la literatura ha probado, que muchas generaciones poéticas buscaron autodefinirse no en sus predecesores inmediatos, sino en el punto acrisolado donde la lengua alcanza auténtico valor moderno.

Rubén Darío insta a los más tarde integrantes de la Generación del 27 a releer a Luis de Góngora, así como Lezama re-interpretó la ontología insular a partir de la focalización barroca, explayada en las obras del autor de *Polifemo y Galatea*, las de Francisco de Quevedo y de Calderón de la Barca substancialmente.

La incuestionabilidad de la palabra (Zurbano 21) fungió como presupuesto axiomático para la promoción de los 80.

Las visiones de la crítica se complejizan. Walfrido Dorta sólo percibe en las obras de Raúl Hernández Novás y Ángel Escobar un “desplazamiento [de] algunos presupuestos de la estética coloquialista” (11) y un poco más tarde en Fernández Larrea, al tensionar este propio lenguaje, Jorge Luis Arcos decide bautizarlo como “una suerte de reverso del conversacionalismo” (xli). Es curioso que el más cercano intento de nominar el campus poético más reciente, *posconversacionalismo*, date de 1998, de la autoría de este último, y sea reafirmado en 2003 por Dorta. El primero, consciente del anfibológico término, resuelve bíblicamente nombrar lo creado en tanto los senderos emerjan en claras posiciones semantizadoras.

Arturo Arango es más sentencioso al analizar la producción finisecular recogida en las canonizantes antologías *Cuerpo sobre cuerpo* (2000) y *Los parques* (2001) y contradice lo planteado por Dorta y Zurbano al creer que la promoción de los 80 “encabezaba las rupturas formales de cada generación, o, al menos, hacía explícitos sus intentos, sus necesidades. Salvo excepciones, esa función de vanguardia parecía haberse desplazado en los 90 de la poesía al cuento” (23).

Dicha alerta no es casual, el autor clasifica como “epigonales” a un grupo que solo representa, claro está, un cambio en el entramado anecdótico del cosmos que padecen o disfrutan, pero que sigue demostrando una despreocupación por los resortes que condicionan su expresión misma.

Aunque no creemos entrever en el sintagma epigonal un matiz despectivo, lo cierto es que la promoción de los 90 explaya su madurez en el nuevo siglo donde otra promoción naciente coexistirá con esta en contrastante diálogo, sin que esto suponga una conciencia de grupo en ninguna de las partes implicadas.

Ante sus obras en activo, pudiéramos sostener por ahora, que en la poesía de Oscar Cruz (Santiago de Cuba, 1979) y en la de Legna Rodríguez (Camagüey, 1984), se *recupera* para la poesía cubana, la desplazada, según Arango, condición vanguardista.

Antes de analizar sus escrituras en particular, nos es necesario precisar algunas constantes que tuvieron su apoteosis en la lengua castellana durante nuestro prolongado periodo de vanguardia, que data desde 1914 hasta aproximadamente los primeros años de la década del 40, y que resurgen, o por lo menos se muestran con regularidad en la praxis literaria y social de los autores aquí aludidos.

A la par de la sucesiva aparición de manifiestos y proclamas que concretaron a los movimientos de vanguardia en Latinoamérica, los firmantes de estos, poetas de la talla de Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo o Manuel Maples Arce, sostuvieron una abierta actitud *performática* en su proyección social. Vale destacar solo un ejemplo: en 1914, Huidobro lee en una céntrica plaza de Santiago de Chile el manifiesto «Non serviam», médula de la preceptiva del creacionismo. Ahora, ¿cómo se inmiscuyen o conectan estos poetas del nuevo siglo con sus padrinazgos vanguardistas? Cabría cuestionarse su influjo o si en realidad sus lecturas o enfoques influyen directamente en su quehacer poético.

Los procesos de vanguardia se han entendido en nuestro mapa literario como la conjunción de apariencias que ansían derribar el supuesto anquilosamiento de la lengua;² y que la mayoría en su ejercicio literario no *cumplió* con muchos de los cánones soñados por la *nueva poesía*.³

Por supuesto que en el actual campus literario de la Isla, no existe un proceso de vanguardia propiamente dicho, ni por lo menos un grupo que como *Diáspora(s)* en la década del 90 del pasado siglo, tensara en este sentido la creación de avanzada. Quizá sea una razón posible para *entender* que los intrínquilis del metabolismo literario alcanzan una máscara distinta en el andamiaje discursivo de ambos poetas, que ni siquiera comulgan entre sí, pero que conforman un cisma a tener en cuenta, en las relaciones historia-poesía, poesía-ser y poesía-naturaleza, preocupaciones notables en las últimas hornadas de bardos cubanos.

² Decimos *supuestamente*, porque si bien la vanguardia latinoamericana conformó un sistémico proyecto en contra de los esenciales postulados del modernismo, no pudieron dejar de reconocerse modernistas en sus etapas iniciales: “La muerte se ha dormido en el cuello de un cisne” (Huidobro 42).

³ En el manifiesto «Ultraísmo» (1921), por ejemplo, Jorge Luis Borges plantea: “1° Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. 2° Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. 3° Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada”, y solo un año más tarde, sorprenderá a sus acólitos con un breve poemario: *Fervor de Buenos Aires*, donde niega casi en absoluto los presupuestos ultraístas, entendiendo la poesía en el espacio cotidiano y llano de la antigua Buenos Aires, y acercándose a un discurso tradicional, anecdótico, no tropologizante ni menos aún estridente. Cfr. Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (Madrid: Ed. Cátedra, 1991. 105).

Mientras que los del 80 se preocuparon por diseñar una reflexión-diatriba contra los del 50, a partir de la negación a ultranza de un ideal social, la promoción de 2000 mira a ochentistas y finiseculares no desde una perspectiva tajantemente ideológica, pues de alguna manera son escritores pos-derrumbe, sino en principio metadiscursiva, por lo menos en los poetas señalados: orinar el espacio, trazar límites de mapa y dejar claro su instrumental en materia lingüística, es casi una portentosa línea argumental que ambos autores persiguen como una obsesión de declaración de principios estéticos.

Ninguna promoción como la del 80 *intertextuó* o se inspiró en la figura de José Lezama Lima; baste aludir un texto de Rolando Sánchez Mejías para darnos cuenta de que el *señor barroco* constituyó más bien un faro –en algunos casos un fetiche– para servir de pie de pivote en la *recuperación* de un discurso imaginista, a ratos deconstructivo.

Nótese aquí cómo Lezama y Borges se devienen patrones estéticos, aunque a decir verdad la poesía lezamiana no fue ni tan rescrita ni tan imitada en la promoción como sí ficcionalizado su autor:

La nostalgia por los límpidos establos de
Dylan Thomas
[...]
La casa de Lezama vista desde un taxi en
la ventisca [...] María Kodama en las fatigadas pupilas de
Borges o sea en los espejos velados. (Fowler *et al* 17)⁴

Bien alterna es la postura de Oscar Cruz ante el fenómeno Lezama. Si bien reconoce con inteligencia poética el valor de esta figura en la historiografía, no lo hace desde un pedestal de admiración, tomándolo como faro guía o «poeta fuerte», término acuñado por Harold Bloom (39); sino que, utilizando el irónico cronotopo de la fábula, fraguada en nuestras letras con la obra del Infante Don Juan Manuel, construye un drama donde un pájaro moteado (de entrada el adjetivo re-semantiza a un sujeto dual, cambiante, donde el estampado designa contaminación), de alto porte y canto (la altivez y la perfección son armas del canon, imperialismo de una preceptiva por muchos años alabada), fungirá como detonante para la propugnación de un arte poética. Veamos:

⁴ No olvidemos que Lezama constituía además una especie de anatema en décadas anteriores y al volverse icónico por la intensidad y la asiduidad de la mirada, tomaban su obra y vida una nueva dimensión en el campo de la recepción lectural.

Canta bonito el desgraciado:
dijo mi amigo, parece
un sucedáneo de Lezama.
estos pájaros cabrones comen
y viven de Lezama, viajan y
engordan por Lezama.⁵

Al posarse el animal en el patio (espacio de búsqueda cosmovisiva, donde el poeta sujeto lírico *gobierna* e impone sus ‘maneras de obrar’, parcela genuinamente defendida por el arma de la palabra misma) ocurre una particular embestida: el personaje-pájaro impone su canto, su sometimiento, desde arriba; y este estar-sobre lo catapulta a una señal de auténtico liderazgo o permanencia, dicha actitud parece infalible; pero cuando conocemos su nombre, Cuá Cuá, se desacraliza en el acto su hegemonía, pues el sintagma onomatopéyico devendrá signo de cansancio discursivo.⁶ Entonces otra vuelta de tuerca tiene lugar, el trivial canto no es más que un cacofónico graznido, pues el poeta no confía ya en estas fórmulas de armonía y elegancia. Por eso la solución emergente ante la perseverancia del sucedáneo lezamiano, se convierte en un puñetazo para la tradición:

Agarramos al pájaro,
le cortamos las patas, y colgamos
en su pecho una plomada
[...]
cantaba bonito el desgraciado.
[...]
nunca más, volverá
a posarse en nuestro patio.⁷

⁵ Oscar Cruz: «La plomada», poema inédito.

⁶ En *Las posesiones* (Ed. Letras Cubanas, 2009) el autor hilvana una controversia identitaria, para definir la cubanidad, entre dos aves de corral. Se escoge entre el pato, imagen de la estulticia y el servilismo –imposibilitado de asumir un cambio que lo comprometa– y el gallo, icono de la atracción que encierra lo prohibido. Si bien al sujeto lírico lo obligan a simpatizar con el segundo, lo cierto es que un matiz descarnado persiste en esta dualidad, aunque al ser domesticado nunca se ejercerá como domesticador.

⁷ Oscar Cruz: «La plomada», poema inédito.

La levedad es vencida por el peso, la materia (ala) es sometida por una más terrestre (plomo); porque ya no seducirán al sujeto creador ni la grandilocuencia, ni el trascendentalismo, ni el gobierno de una tropología que se afinca en sí misma como tabla de salvación. Existe un presentismo en la poesía de Oscar Cruz, establecido en un tiempo y un espacio básicamente literarios, donde su pertinaz reflexión sobre lo humano se imbrica asiduamente con otra: la metaliteraria.

Esto ocurre a tal punto, que el tema sobre el fenómeno bibliográfico que en la última década se ha nucleado en torno al centenario del autor de *La fijeza*, se convierte en una variación sobre un mismo tema en su escritura más reciente. Lo que una vez fue trino engalanado, ahora, como los personajes esperpénticos de Valle Inclán, es situado en una torpeza de raíz expresionista, fuente en la cual el autor ha encontrado resortes discursivos de gran eficacia.

Tanto Cruz como Legna Rodríguez pertenecen a un suceso que Harold Bloom nombraría “revisionismo intelectual” (39). Ante la angustia que produce la influencia de un poeta *fuerte*, estos poetas se ejercitan en una “concreción creadora, la marca más particular del revisionismo moderno” (39).

Es visiblemente intencional que Legna Rodríguez haya titulado *Chicle (Ahora es cuando)*, su cuaderno ganador de una mención en el XV Premio de Poesía de *La Gaceta de Cuba*. La goma de mascar, metonimia de raigambre antropofágica, o sea, la tradición se trata de digerir y, al absorber su naturaleza, solo queda un jugo amniótico donde la poeta hará nacer su praxis literaria, y más tarde, el resto será escupido (he utilizado este verbo por su sema despectivo) para formar parte de la basura.

Bien se conoce que en la vanguardia latinoamericana se impusieron desde nuevas ortografías hasta formas de visualidad para los caracteres en la página en blanco, jamás conocidas en nuestra lengua; por lo tanto, una consciente estridencia, excentricismo o reto, acompañaban al tono de la lírica plural que se produjo en varias ciudades letradas del continente. El sintagma que sigue al título en cuestión, «[...] (Ahora es cuando)» se conecta con la necesaria autodefensa, sobre todo si la voz lírica confiesa:

Te pido
que no interpretes
los ámbitos culturales
porque sabrías
que soy la perra dócil de la poesía cubana
la perra sin hueso
ni sopa/ hay otros perros

sarnosos
pero menos resquebrajados
[...]
hay otros gatos también
te pido
que en paz me dejes
[...]
y sola
voy
a desenterrar
el hueso. (Rodríguez, *Chicle* 26)

Es preciso usar el tono imperativo para establecer un límite dentro o fuera del margen oficial. La poeta se ve cercada por tendencias duales (perros/ gatos): cósmicos, experimentales, intimistas, universalistas, historicistas, atmosféricos, minimalistas; y decide tomar el riesgoso camino de la individualidad y desenterrar –he aquí una sincera posición de la sujeto creadora al entender su pasado literario como arqueología– el hueso: este sustantivo se conecta en el campo semántico del poema con su contrario, o mejor dicho, con su disgregación: la sopa. El hueso, vale decir, la materia poética, se roe o se desintegra por el agua en vapor.

Con sarcasmo, y notemos en este momento el mismo recurso utilizado por Oscar Cruz en el texto comentado anteriormente, la persona lírica arma un *suspense*, muy consecuente con su estar ante la literatura de su tiempo. Lo que decida hacer tras exhumar los resortes de la cultura que le sean factibles para la conformación de su sistema semiótico, por ahora cabe en el reino de la duda, lo que sí podemos afirmar previamente, es que no apuesta –como Cruz– a mirar la tradición desde una focalización ancilar, sino desde la médula del problema mismo, ella no es sino otro individuo de la animalia discursiva y el uso del adjetivo dócil es solo un mecanismo textual para, mediante la conformación del tropo del contraste, definirse con más fuerza ante los que pretendan acompañarla al acto del desenterramiento.

Por lo pronto, constatemos cómo ambos poetas no se dejan seducir por una postura enciclopédica en su proyección como sujetos creadores. Varios autores de las promociones de los 80 y 90, defendieron con celo el vertimiento de sus lecturas en un aparataje paratextual: exordios de escritores disímiles, desde la literatura clásica grecolatina hasta los más populares del boom latinoamericano, o incluso de los que son no publicados en nuestro país y que por esta cuestión se convierten en llamativos; ya en la diégesis misma del poema: como reescritura, como sujetos ficcionalizados e incluso como *dictadores* de un tutelaje que a muchos les era indispensable. Esta

suerte de filologismo discursivo no atrae a los poetas bajo análisis, pues, ninguno es egresado de escuelas de letras en el país y, sobre todo, recurren a esta fingida disidencia o *laguna* lectural, como armazón, para imponer sutilmente una revisión del concepto de clásico, tema, como se sabe, de cepa vanguardista:

Ya nadie lee
a Eça de Queiroz: decía, deberías de leerlo.
varias veces lo intenté y desistí. excreé
el poderío que gastaba en descripciones vanas,
y esa devoción por los maestros que pululan
y ensombrecen.

hay libros que superan todo eso
y sin embargo no me sirven, como nunca
me sirvieron, madre mía, esas novelas perniciosas
de Eça de Queiroz. (Cruz, *Las posesiones* 30)

Dicho fragmento muestra una falsa cornada: pudiera leerse que para el autor, el naturalismo portugués carece de incidencia en el posterior desarrollo de sus estigmas en la literatura del siglo XX; pero la recensión va más allá: la sombra o el tutelaje hacen del discípulo literario un ser epigonal, umbilicado a un rasero que le impedirá hallar su verdadero papel diacrónico en la historia que debe protagonizar. Pudiera parecer un rasgo del futurismo marinettiano que resucita, lo que impulsa al poeta a ser tajante; mas lo cierto es que la pieza inicial en planos musicales que da título al poema, alcanza su completamiento en un segundo momento, donde el arte poética se explaya:

nada que suavice nos conviene.
limpiemos con cloro nuestra casa.
saquemos de adentro la basura.
estamos hincados desde siempre.
borremos nuestras marcas.
volvamos a Proust. (Cruz, *Las posesiones* 34)

Es comprensible que el autor simpatice más con la nueva novela europea, movimiento que re-dimensionó el arte de narrar para la cultura occidental en las primeras décadas del XX y que no constituyó en sí mismo escuela o grupo literarios, pues a su cauce contribuyeron sujetos creadores

de procedencias heterogéneas, en cuanto a filosofía y estética; y decide no comulgar con el realismo *manierista* que instituyó el naturalismo.

Casi a cien años de la apoteosis de las vanguardias, cada vez más se cuestiona lo imprescindible que pudieran ser los *hitos* de la escritura. Ante el ojo tradicional y canonizante se responde:

Un escritor me dijo que mi poesía era
una fórmula
algo parecido a dos más dos
[...]
pero yo tengo la seguridad
de que en todo caso
es algo parecido a
[...]
doscientos doce menos mil novecientos ochenta y
cuatro
que es un año muy famoso
porque así se llama una novela
que no he leído. (Rodríguez, *Chicle* 27)

La narrativa orwelliana alcanzó categoría totémica en los años 90 dentro de la intelectualidad insular, por el poder de analogía que suscitaron *1984* y *Rebelión en la granja* con el convulso periodo socio-político consecuente con la caída del socialismo en Europa. Como vemos, a la sujeto creadora –nacida en el mismo año que da título a la novela– no la imanta la inmersión en la resquebrajadura de un proceso histórico como temática; más bien hace representar su parecer esquivo o desinteresado en lo que fue para la promoción de los 90, tanto en narrativa como en poesía, un tema que encontró cierto agotamiento.

Quizás sea Legna Rodríguez la escritora que con más ahínco se preocupe –en comparación con la obra de Cruz– en urdir un juicio sobre el escoger de un lenguaje que primero disiente de lo anecdótico, ya que sus argumentos se adscriben en la mayoría de los casos a analogías de la creación verbal y, en segundo lugar, pugna por des-canonizar la eufonía, los fenómenos de la deficiente ritmicidad (asonancias, cacofonías, erráticas aliteraciones):

Convertí la hoja donde estaba escrito este poema
en pañuelo de nariz

lo que no sé es si lloré o si estornudé
y convertí las palabras que algunos me dirigían
en verborrea
lo que no sé es si esa verborrea
llegó a interesarme más o menos. (Rodríguez, *Chicle* 27)

Le es idónea la fragmentación gramatical para encontrar una belleza-otra, regida en su estructura por lo cíclico del viaje como autoconocimiento; el personaje, al arribar a su lugar de partida, el hogar (la nuez amniótica donde se forja el carácter poético), confiesa llegar atormentada e indefinida, pues como *ser* de vanguardia cree en una futuridad que apenas logra conceptualizar. Tanto el llanto como el estornudo forjan un par contrapuesto que alude a dos enfoques de la creadora ante la sustancia poética: el llanto (poesía de corte confesional, de largo aliento), el estornudo (la poesía que se deconstruye y se dispersa en búsqueda del lenguaje). Si en el texto anterior la autora negaba su filiación con un criticismo de corte histórico, veamos cómo Oscar Cruz, que de alguna manera, por edad, está apegado más a problemáticas ochentistas, interpreta en el cuerpo del poeta una metáfora de la represión.

En una composición llamada «Quemaduras» (Cruz, *Las posesiones* 11) se someten a la pira tanto obras de Lenin como de Bulgákov. Teniendo en cuenta sus opuestas visiones del socialismo, el sujeto lírico no repara en posibles simpatías con el segundo, sino que resuelve trazar un parteaguas a pesar del cintarazo de la tradición que lo obliga a disculparse. El fenómeno borgeano de la bifurcación, entendido aquí como ontología, devendrá pedestal para ambos poetas; distingamos cómo en «La siesta», diálogo intertextual con el cuadro de Miguel Collazo, se catapulta la bucólica mirada del sueño –que en el óleo la joven está situada en pose tropical y no en real descanso– a un drama de literal erotización, dotado de un tono aciago que frustra la voluptuosidad de la escena. ¿Cómo es posible que en medio del desnaturalizado coito, el sujeto lírico nos diga: “Me levanto. ya no soy el real misterio. / Los poetas contemporáneos han abusado / de su inteligencia. / Los políticos también”? (Cruz, «La siesta» 13). El matiz vanguardista aquí se percibe como frustración y vuelve aún más profunda la atención de este poeta hacia la cultura que lo engendra.

Varias constantes de la literatura cubana más reciente tienen que ver con un explayado ejercicio de la sexualidad y con una experimentación nunca antes vista en dicha materia, del cuerpo como poseso de una carnalidad que se ajusta y desajusta, ateniéndose a los contextos, de violencia casi siempre, donde se torna protagonista. Cruz se sumerge en el centro de este *maelström* sexual y emerge con una máscara de fatalidad, que no es sino su armadura contra los siempre *light* mecanismos de la moda literaria. No es que el acto pierda en el poema su estatus deleitable, todo lo contrario, el autor ha dedicado un cuaderno entero a disponer su sexualidad a manera de

reencarnación paveseana: lo sodomita se hermana con lo metaliterario, la preceptiva del amor carnal intuye otra no menos esencial; fijémonos cómo toma prestado el título que patentizó nuestra vanguardia: «Salutación fraterna al taller mecánico», de Regino Pedroso, donde el escritor se relaciona con presupuestos del modernismo brasileño o del estridentismo mexicano; para convertir la función de torcer en una estado ante la creación que le es concomitante: “Como aquél que tuerce alambres / con sus dedos, dura es la moldura / de mis manos, y duros son también / mis argumentos” (Cruz, «en / Paños menores» 34). No existe tibieza alguna en manifestarse como ruptura y no cree en el carácter de implícito que tiene el instrumento verbal; así también Rodríguez comulgará con una ‘escritura del desastre’ donde la meta-reflexión sobre la categoría bajtineana del cronotopo, utiliza instrumental del absurdo. El ejemplo, titulado «La página en blanco», se enlaza no solo con un sutil automatismo para declarar la no importancia de tiempo y espacio, sino sobre todo con el *ars poetica* que declara: “Los libros que escribiré en lo adelante / jamás dirán lo que pienso / primero muerta / que escribir con mis manos lo que pienso” (Rodríguez, *Ciudad* 25).

Sustrato eminentemente discursivo y no confesional, principal línea de la promoción de los 80, que tiene sus seguidores en los 90 y también en el nuevo siglo. En su obstinación por descreer las normativas del ejercicio poético que pesa sobre ella como espada de Damocles, hereda un sarcasmo cubano, presente en la poesía de Virgilio Piñera o Manuel Díaz Martínez. La impotencia ante el éxtasis programático y la praxis final donde no obtiene lo requerido, coexisten:

Quería hacer un ejercicio poético
que realmente me provocara sudar
así que decidí escribir este poema
cayendo desde una chimenea
algo desastroso
pues la palabra poema y la palabra chimenea
son parecidas en la sonoridad
y está prohibido escribirlas juntas. (Rodríguez, *Chicle* 21)

La voz lírica, consciente del padrinaje que ejecuta sobre ella el canon, confiesa su confiscada escuela, aunque aun así se regodea, porque el intento significa un rompimiento de consistente valor estético.⁸

⁸ Este intento de epatar, no al burgués, como trató de hacer la vanguardia europea a principios del siglo XX, sino al mapa lírico insular, en aras de evidenciar la amputación de un nombre que sí se ha tornado despectivo: epigonales, calificativo da varios autores de los 80 y 90 hacia los del nuevo siglo, es recurrente además en su cuentística. No es menos cierto, ya lo hemos afirmado antes, que el ser de vanguardia nunca es socialmente pasivo. Tanto Rodríguez como Cruz sostienen

Cabría detenernos, por último, en dos fragmentos de «Demoliciones», de Oscar Cruz, en el cual el conocido pasaje de Martí a su llegada a Caracas, se compara paralelamente con otro sujeto que en condición distinta de inmediata actualidad –las misiones culturales a Venezuela– recorre, o finalmente no se atreve, a transitar-mimetizar la misma senda, o sea, a reverenciar una mitología literaria que empaña lo genuino de la obra escritural martiana. Desde el título mismo se enuncia su interpretación. Ni siquiera se deben *restaurar* las voces tutelares del discurso lírico nacional, ellas son lo suficientemente icónicas para que se re-semanticen mediante la penetración que designa una nueva norma. La búsqueda de lo *convinciente* ocupa al autor, esta veracidad se conectará rápidamente con la condición del poema como ‘expediente de dolor’⁹ y no perseguirá rasgos de un realismo raso, sino que ejercerá a partir de mostrarse en el texto como *tabula rasa*, es decir, lo contado, por conocido o común que sea, adquirirá otra belleza, descarnada y desconocida, en cierto sentido, naif: “Las cosas parecen más cosas bajo esa luz, me dijo, y sin embargo agobian” (Cruz, «Demoliciones» 44).

La poesía toda insta al ojo a descubrir el centro irradiador del ser o la cosa y a deslindar/desechar lo considerado apoyatura o cáscara. No son para él, o para ellos, atrayentes las atmósferas que ralentizan la médula argumental del poema, donde la violencia cosechada de la cubanidad reciente, impulsa tanto la historia como la disposición gramatical, porque asumen con dignidad la conformación de una visión antiheroica y a su vez antiépica de la cosmogonía insular que ambos cuestionan, afincados en el soporte de la vena más ejemplar del conversacionalismo.

Hemos tenido en cuenta que estos autores caminan hacia la madurez escritural, donde, alcanzado este sitio, quizás nieguen con ahínco lo perseguido por sus búsquedas poéticas en este momento; pero hemos decidido correr ese riesgo, porque si así sucediera, entonces no se alejarían sus puntos de giro de la condición de vanguardia a la cual ambos tributan.

Existe un texto incluido en *Pequeños poemas en prosa* (1868), de Charles Baudelaire, cuyo título, «Extravío de aureola», alcanzó a definir con exactitud y explicitéz increíble el verdadero rostro del simbolismo francés. Un poeta de aureola, acostumbrado a beber quintas esencias, en un descuido, tratando de esquivar el fango del bulevar, deja caer al suelo su condición de elegido: “He

una proyección en lecturas públicas y cónclaves literarios, donde asumen su condición vanguardista, si se tiene en cuenta su des-tabuización del lenguaje y sus francos disentimientos con la adulación o complacencia en o hacia el canon literario imperante (esto incluye, tanto a obras como a autores). En el fragmento que sigue, se establece una auto-reflexividad narrativa de alto valor referencial, donde la marca de lo incisivo distingue a los protagonistas: “Hoy el escritor y yo compartimos la amistad más auténtica del mundo. [...] Él me cuenta lo que dicen de mí en La Habana y yo le cuento lo que dicen de él aquí. De los 2 dicen horrores. / No hay que asombrarse. / El horror se ha convertido en la principal fuente de energía” (Rodríguez, «La mujer»).

⁹ Definición de Roberto Manzano, expresada durante una conferencia en Ciego de Ávila.

creído menos desagradable perder mis insignias que romperme los huesos [...]. Ahora puedo pasearme de incógnito, llevar a cabo acciones bajas y entregarme a la crápula como los simples mortales” (Baudelaire 69). La condición cíclica de los procesos culturales es innegable, sobre todo en el accionar de estos dos poetas jóvenes, que no solo han perdido la aureola, sino que *la dignidad les aburre*, a tal punto que como el sujeto baudelaireano esperan con aire grotesco que un mal poeta recoja la aureola y se la corone, pues “¡qué gozo hacer a un hombre feliz! ¡Y, sobre todo, feliz al que me dé risa! ¡Pensad en X o en Z! ¡Vaya! ¡Sí que va a ser gracioso!” (Baudelaire 69).

Obras citadas

- Arango, Arturo. «Existir por más que no te lo permitan. Lectura de una poesía dispersa». *La Gaceta de Cuba* 6 (2003): 23.
- Arcos, Jorge Luis, comp. *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo XX*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1999.
- Baudelaire, Charles. *Pequeños poemas en prosa/Críticas de arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- Cruz, Oscar. «Demoliciones». *Dédalo* 7 (2007): 44.
- . *Las posesiones*. La Habana: Letras Cubanas, 2009.
- . «La siesta». *La Noria* 1 (2010): 13.
- . «en / Paños Menores». *La Gaceta de Cuba* 3 (2010): 34.
- Dorta, Walfrido. «Algunos estados, estaciones, documentos. Poesía cubana de los 80 y los 90». *La Gaceta de Cuba* 6 (2003): 9.
- Fowler, Víctor *et al.* *Retrato de grupo*. La Habana: Letras Cubanas, 1989.
- Huidobro, Vicente. *Altazor o el viaje en paracaídas. Poema en VII cantos*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931.
- Rodríguez, Legna. *Chicle (Ahora es cuando)*. *La Gaceta de Cuba* 5 (2010): 26.
- . «La mujer que compró el mundo». *La Letra del Escriba* 80 (2009): 11.
- . *Ciudad de pobres corazones*. Camagüey: Ácana, 2008.
- Zurbano Torres, Roberto. *Poética de los noventa. ¿Ganancias de la expresión?* La Habana: Abril, 1996.

Salidas del coloquialismo en la década de 1970 en Cuba

Virgilio López Lemus
Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana

Temas: Rasgos distintivos del coloquialismo en la poesía cubana / reacción de la crítica oficial ante este fenómeno / ocaso y ‘degeneración’ de esta modalidad hacia finales de la década / permanencia del género hasta fin del siglo / variantes en su evolución (retorno parcial a las formas clásicas y experimentación) / avenencia en la forma entre los poetas radicados en el extranjero y los que viven en la isla; diferencias en cuanto al contenido / valor estético, cultural y artístico del coloquialismo / repaso de poemarios notables publicados durante la década del 70 / influencia del ‘caso Padilla’ / progresión a partir de los inicios de los años 80 / valoración desde la perspectiva actual

Para plantear con mejor claridad cómo comienza a salir la poesía de Cuba del coloquialismo, hay que partir de los rasgos distintivos que desarrolló, en la década de 1960 y que de algunas maneras concluyó “su definición mejor” (Lezama Lima 70) en la de 1970. Llegó a ser la más importante corriente surgida en la poesía cubana en la segunda mitad del siglo XX. Para ello, creo que no hay mejor fuente que un libro de mi autoría, *Palabras del trasfondo* (74-124), desde donde resumo las siguientes características *in situ* de la que considero una poética colectiva:

Estilísticas: tono conversacional, verso libre, versículo, líneas versales, prosa poética. Influidos del surrealismo, del realismo narrativo, intertextualidad. Lenguaje cercano al periodismo, al tono épico de los discursos políticos, modos epistolares. Casi destierro de la métrica tradicional hispánica.

Prosaísmo. Estructuras gramaticales sencillas, propias de una poesía discursiva, cercana a la objetividad. Reducción de la tropología, sobre todo de la metáfora y mayor empleo de las llamadas elegancias del lenguaje.

Lexicales: lenguaje propio del tono conversacional y del diálogo común. Desenfadado en el uso de vocabularios tenidos como «palabrotas», si bien menos frecuente de lo que se suponía.

Ideoestéticas: poesía política de compromiso y de militancia con la Revolución (o lo contrario en el exilio), ideologización de izquierda, en algunos casos marxista, poesía de la circunstancia “exteriorista” y “antipoética”. Testimonio colectivo por encima de la confesión personal. El ‘nosotros’ sobre el ‘yo’. Eticidad y presencia de los valores del hombre revolucionario.

Temáticas: historia reciente, héroes y mártires de la Revolución, la vida en la ciudad, infancia, recuentos (o historias) de vida que incluyen a la familia y a la presencia de los llamados temas eternos: el amor, la muerte, con menores subjetividades que en otras corrientes líricas. Presencia de las lecturas y de los viajes realizados.

Otras características: conciencia de grupo generacional, rechazo al neorromanticismo, a la poesía pura o intimista y a la del orbe de la revista *Orígenes*. Características narrativas o épicas, sin abandono de ciertas dosis de efusión sentimental. Cierta sentido de la violencia expresiva.

Ya en 1979 Salvador Arias ofrecía una conclusión que caracteriza bien a la evolución epocal de la poesía cubana: “No puede estrictamente hablarse de coloquialismo o antipoesía como tendencias permanentes, pues las influencias y las búsquedas son muchas e incluso en no pocos casos se advierte ya la reacción al estilo predominante en los años anteriores” (14-26). Pocos críticos se opusieron al exceso de coloquialismo (a sus rasgos más prosaístas, politizados, versolibristas casi versiculares o de rompimiento con el concepto tradicional de *verso*, para mejor ser clasificable como “línea versal”), pero ninguno con mejores definiciones que Juan Marinello, quien en 1973 escribió: “Cabe a nuestros críticos de hoy [señalar] la irrelevancia de cierta poesía coloquial, que no es coloquio ni poesía; así como negar beligerancia al torrente de malas palabras –que bien suenan en la boca de Cambronne o en la brava mujer de *Fuenteovejuna*–, pero que son como piedras tiradas al lector desde muchas páginas de ahora” (165).

La opinión de Marinello de 1973 y el juicio de Arias de 1979 advirtieron sin dudas los cambios que se fueron produciendo hacia un gradual alejamiento del coloquialismo, que entonces era todavía muy fuerte entre una mayoría de poetas, en esencia de la <Generación de los años cincuenta>, algunos de los cuales mantendrían su fidelidad a los presupuestos coloquiales de contenidos, formales y estilísticos, hasta el propio fin del siglo XX y hasta la consumación general

de sus orbes poéticos.¹ Se evidenciaba en esta corriente un deseo manifiesto de expresar lo histórico como cotidiano y de referirse a las circunstancias a través de un lenguaje en apariencia efímero, desde el diálogo estéticamente reelaborado.

La poesía coloquialista cubana había comenzado a ofrecer muestras de agotamiento, reiteraciones de modos expresivos, estereotipos léxico-sintácticos y de recursos tropológicos; el prosaísmo alcanzó un tope tal que el poema comenzó a ser más narrativo, más próximo a la prosa de contenido “realista” (¿incluso “realista socialista”?) y más distante de la musicalidad versal de la métrica tradicional hispánica, todo lo cual se presentaba en los inicios evolutivos de esta corriente, pero llevado entonces, en algunos casos, hasta índices de saturación. Como reacción a ello, el coloquialismo perdió de modo gradual la hegemonía, sin que fuese sustituido por ninguna otra corriente o línea de manera predominante.

La corriente no se habría de disolver por completo durante lo que restaba de siglo, gracias a la constante presencia del tono conversacional como factor constructivo del poema. Es muy difícil marcar fechas de extinción de corrientes tan fuertes como el modernismo en su tiempo, o el coloquialismo. Al final de los años setenta es indudable que grupos cada vez más numerosos de poetas intergeneracionales readoptaron un intimismo subrayado por el aludido tono conversacional, pero con un retorno a las formas clásicas de la lengua, en especial al soneto y a la décima. Esta reacción se advirtió sobre todo en las promociones anteriores y posteriores a la «Generación de los años cincuenta» (desde Félix Pita Rodríguez hasta Jesús Orta Ruiz, quienes en un momento de los sesenta habían adoptado modos típicos de la corriente coloquial), y sobre todo en las promociones entonces emergentes, formada por poetas nacidos entre 1946 y 1959, entre las cuales se distinguían dos vertientes esenciales: la inclinación no absoluta hacia las formas clásicas y los elementos de experimentalismo desde la palabra, para escapar del tono conversacional. Por lo general, estos últimos iban a ofrecer el rumbo decisivo de sus obras en la década siguiente, de modo que los setenta fueron para ellos, en su mayoría, la génesis creativa. Sería poco acertado obviar el movimiento objetivo del surgimiento y entrecruzamiento de las promociones literarias y sus consustanciales y sucesivas génesis, floración y rezagados en el surgimiento de los poetas que las constituyen. Que alguien pertenezca o no a una determinada promoción (y de hecho a una generación), podría ser artículo de arduo bizantinismo de discusiones, pero el fiel de la balanza lo daría su poesía, portadora o no de un cierto ‘espíritu de época’ que dona en ella asuntos estilísticos, formales y de contenidos capaces de reunir tales producciones literarias en un inevitable testimonio

¹ Ya más fuera del tono polémico de las décadas anteriores y con carácter de estudio, véase Eduardo López Morales: «Contribución crítica al estudio de la primera generación poética de la Revolución». En *La generación de los años cincuenta. Antología* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984). También puede consultarse en Teresa de Jesús Fernández: *Revolución: poesía del ser* (La Habana: Ediciones Unión, 1987).

(siquiera considerando solo el estético) de época.

A partir de los años setenta, y sobre todo al arribo de 1980, ya no podía decirse, sin incurrir en injusticia, que una *exigua minoría* de poetas fijaron su residencia fuera del territorio nacional. Si bien en los años sesenta pocos de ellos se fueron de Cuba en las horas de mayor colectivización de la vida nacional, en la década siguiente y tras el ‘caso Padilla’ o en el momento del éxodo del Mariel, la cifra aumentó incluso con muchos que ni siquiera habían publicado sus primeros textos en la isla; todos, dentro o fuera del país, pasaron años duros en los que el referente identitario fue tratado de muy diversas maneras, acentuándose la nostalgia² entre los que tuvieron o no otros tipos de fidelidades sociales o estéticas en relación con los que siguieron residiendo en Cuba, con mayor o menor grado de integración y compromiso social.

Desde el punto de vista estético y de la evolución inmanente del género literario, las diferencias fueron, en algunos casos, sólo de contenidos o de enfoques divergentes de esos contenidos, en tanto que las formas, los estilos, los tonos expresivos, resultaron semejantes a los que presionaban a la escritura epocal dentro del país. La selección de Ana Rosa Núñez, *Poesía en éxodo* (Miami, 1970), representó muy bien la dispersión del exilio de los años sesenta. Hay en ella un material de síntesis muy útil para los investigadores. Allí pueden subrayarse varias características esenciales: 1) poesía tanto neorromántica o conversacional de franca oposición a la transformación revolucionaria; 2) presencia de los temas íntimos a veces asociados al desarraigo de la salida del país y con componentes intimistas emotivos neorrománticos o próximos a tal corriente lírica; 3) continuidad formal con la poesía de la década de 1950; 4) alejamiento considerable de los orbes creativos de *Orígenes*, 6) indudable presencia del tono conversacional pero sin que la mayoría de los poemas integrasen por entero los credos coloquialistas. La poesía de la emigración fue adoptando en los 70, temas más universales o de cubanía implícita y hasta explícita, signada por la nostalgia, con menos énfasis en el referente político “anticastrista”, que en lo sucesivo comenzaría a darse más bien en poetas aislados o en poemas propios de circunstancias. Las salidas del coloquialismo fueron en ella más rápidas, dada la dispersión territorial en que estos poetas se asentaron.

Desde 1971 hubo auges inusitados de la décima y de la poesía para niños, ellos fueron fenómenos esenciales y distintivos de la década de 1970, en los que también alcanzó un buen momento el post coloquialismo métrico, la reasunción de temas nacionales relativos a la flora y la fauna y cierto reconocimiento de la oralidad. Dentro de la poesía de temas infantiles, resultó natural y necesario el retorno a las formas clásicas para lograr una mejor comunicación con el lector ideal de las obras creadas. Los dos libros de tales líneas creativas que dejaron las mejores zagas fueron

² Merece ensayo aparte la discusión sobre si la nostalgia es un tono típico de la poesía de las emigraciones, con carácter casi elegíaco hacia el ayer perdido, o si es incluso tema de consideración.

el decimario *Alrededor del punto*, de Adolfo Martí Fuentes, de 1971, y *Juegos y otros poemas*, de Mirta Aguirre, poesía para la infancia editado en 1973. La reivindicación de los metros clásicos del idioma que realizaron estos dos poetas, iba a dejar huellas muy visibles incluso hasta nuestros días.

De ninguna manera este momento de la poesía editada en libros durante la década de 1970, puede considerarse de estancamiento, lapso ‘gris’ o de poco mérito, si bien se advierten las ausencias de voces singulares, silenciadas en las ediciones, pero no en sus respectivas creaciones, como se habría de evidenciar en los años subsiguientes.

Creo necesario ofrecer un breve panorama de lo que aconteció en líneas generales en materia de publicaciones de libros³ en la referida década, muestra de manera más objetiva del desarrollo post coloquialista de la poesía cubana. A continuación, cito solo algunos títulos y autores como referencia.

La corriente coloquialista tenía sus fieles continuadores, lo que se muestra en el siguiente esquema de ejemplos por años: En 1971, César López publicó (en España) su *Segundo libro de la ciudad*, y Pedro de Oráa (en Cuba) *Apuntes para una mitología de La Habana*. En 1972, si bien con textos de las décadas de 1950 y 1960, apareció *La pedrada* de Fayad Jamís, quien al año siguiente publicó *Abrió la verja de hierro*; quizás Fayad fue uno de los coloquialistas más dados a la metaforización, que le donó su inaugural surrealismo de los años cincuenta; en ese 1973, Roberto Fernández Retamar dio a conocer *Cuaderno paralelo*, ya situado como uno de los poetas paradigmáticos de esta corriente lírica, mientras Jesús Orta Ruiz ofrecía su único libro conversacional: *Entre y perdone usted*. En 1974 tuvo alguna repercusión *Juracán*, de Manuel Martínez Matos. Luis Marré publicó en 1975 *Voy a hablar de la dicha*, y al año siguiente Alberto Rocasolano *Es de humanos*. Fernández Retamar volvió con *Circunstancia de poesía* en 1977 y Domingo Alfonso dio a la luz el *Libro del buen humor* en 1978. Con estas y varias otras obras de diferentes autores, la corriente coloquialista mostraba vigencia plena y vivo desarrollo. Había una franca poesía testimonial visible en el cuaderno de evocación vietnamita de Retamar, en el libro de Martínez Matos sobre el ciclón Flora, y en *Queriéndolos, nombrándolos*, de David Chericían, edición de 1971, sobre la llamada ‘Zafra de los Diez Millones’, entre otros. Algunos poetas más jóvenes en edad que los referidos (pongo los años de nacimiento de 1938 a 1945 para mi referencia), publicaron por entonces un coloquialismo mucho más politizado, acentuaron el “realismo” y el prosaísmo y se identificaron con los presupuestos estilísticos, formales y de contenidos de la corriente coloquialista.

³ Una discusión acerca de qué fija el devenir literario de una época pudiera conducir a la presencia de publicaciones en revistas y periódicos, o incluso en el material que se escribe y luego se publica en años posteriores a los que resulten de corte diacrónico de estudio. Prefiero atenerme a la secuencia de libros editados, porque me parece más objetivo considerar el otro flujo de publicación dispersa y de inéditos, parte *sine qua non* de la génesis.

El llamado ‘caso Padilla’ trajo consigo una penosa etapa de silencio editorial para un grupo de poetas no todos de ortodoxia coloquial. Predominaron entonces matices de desconfianza y cierto temor ante las circunstancias no estéticas, sino políticas, que dañaron el mejor desarrollo de la poesía *in situ*. El propio Heberto Padilla, desde su polemizado *Fuera de juego* de 1971 (en verdad de 1968, cuando ganó el Premio de la UNEAC), no volvió a publicar nuevo poemario hasta hallarse en Barcelona, con *El hombre frente al mar*, de 1981. Antón Arrufat extendió el plazo de silenciamiento desde *Escrito en las puertas*, de 1968, hasta *La huella en la arena*, de 1987. Manuel Díaz Martínez saltó de su exitoso *Vivir es eso*, de 1968, a *Mientras traza su curva el pez de fuego*, de 1983. Pablo Armando Fernández no se apartó de ningún sitio, pero no vio ediciones de poemarios desde *Un sitio permanente* de 1969, hasta *Aprendiendo a morir*, de 1983. Rafael Alcides Pérez hizo extensivo el silencio editorial desde *La pata de palo* de 1967 hasta *Agradecido como un perro*, en 1983, y repetirá tal separación de las ediciones dentro de Cuba desde la mitad de la década de 1990. Raúl Luis pasó de su coloquial *Las pequeñas historias* de 1967 al muy post coloquial *El resplandor de la panadería*, de 1982. En Cuba, César López vibró en silencio tras publicar en 1967 *Primer libro de la ciudad* y volver sobre las ediciones con *Quiebra de la perfección*, de 1982, y sobre todo con *Ceremonias y ceremoniales* de 1989, muy importante para comprender los años setenta. Pareciera que el deshielo llegó para todos estos y otros poetas durante la década de 1980, ya para entonces con rasgos post coloquiales bastante definidos, pero sus silencios de publicaciones en la isla pueden ser tenidos como rasgo no positivo de la década. Francisco de Oráa pasó de *Con figura de gente y en uso de razón* de 1968 a un coloquialismo mucho más atenuado en *Ciudad, ciudad*, de 1979. Diferente en cuanto a Rolando López del Amo, quien de un libro inicial de 1971 fuera del orbe coloquialista, *Antiguas comuniones*, se incluyó en esa corriente con *Los nombres y los días*, de 1977.

Asimismo un grupo de autores se saltaron la década, poetas que usaban el tono conversacional pero no fueron ortodoxos con la poética colectiva coloquialista y a veces se alejaron bastante de ella. Carilda Oliver Labra solo volvió a editar desde sus *Versos de amor* de 1963, *Las sílabas y el tiempo* en 1984, con su personal mezcla neorromántica, surrealista y coloquial. Carlos Galindo Lena dio otro gran salto desde el muy lírico *Hablo de tierra conocida* de 1964 hasta *Mortal como una paloma en pleno vuelo* de 1988, de muy bello post coloquialismo. Roberto Friol estuvo veintiséis años sin publicar y voló de *Alción al fuego* de 1962, no bien recibido por los coloquialistas más intensos, a *Turbión*, de 1988, como Cleve Solís, quien editó dos libros en 1961: *A nadie espera el tiempo* y *Las mágicas distancias*, y ninguno más hasta *Los sabios días*, de 1984. Friol y Solís recibieron injustos tratos de “épigonos” de *Orígenes*, siendo ambos poetas notables en la superación del más testimonial coloquialismo, con un uso muy mesurado y lírico del tono conversacional, que puede ser mejor tenido como un elemento distintivo de la poesía de los años ochenta. Rafaela Chacón Nardi, sentimental y subjetiva, no podía ser bien entendida como una coloquialista a menos

que usase, como lo hizo, dosis de tono conversacional, pero ella cruzó desde *De rocío y de humo* de 1968 a *Del barro y las voces*, de 1978, con abierto sentido post coloquial.

En la década de 1970 se publicaron libros capitales de grandes poetas cubanos, cuyos orbes creativos pudieron tener estaciones conversacionales, pero no fueron coloquialistas. Resultaron de hondas influencias para el surgimiento de una nueva poesía la *Obra poética* de Nicolás Guillén, en 1972, y de Regino Pedroso en 1975, y la *Poesía completa* de José Lezama Lima, en 1976, cuyo gran orbe de resonancia creció en la década siguiente al de su deceso. La Editorial Letras Cubanas y Ediciones Unión desempeñaron papeles decisivos en estas ediciones, con influencia para que el coloquialismo no continuara siendo la única corriente cubana del final de siglo. Como se advierte, sigo el *tractus* esencial de los libros publicados, pero en las revistas literarias de aquellos tiempos hay muestrarios de diferentes voces y diversos enfoques de la escritura lírica.

Baste recordar tres obras de Félix Pita Rodríguez: *Historia tan natural*, de 1971, *Tarot de la poesía*, de 1976 y *Cantigas*, de 1978. Los dos primeros fueron una escuela bien recibida para las nuevas promociones de poetas nacidos en Cuba tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Eliseo Diego dio a conocer otros dos libros vibrantes para los más jóvenes poetas de la época: *Nombrar las cosas*, de 1973 y *La casa del pan*, de 1978. Muchos creadores jóvenes, nacidos sobre todo desde 1946, observaron las obras de estos dos poetas con subido interés, sin imitarlos, pero conscientes de los aportes que ellos hacían para las búsquedas de nuevos cotos poéticos.

Con menor intensidad de influjos pero no poca significación para la superación del coloquialismo, aparecieron *Copa de sol* en 1978, de Ángel Augier, *Ayer de hoy* en 1980, de Mirta Aguirre, o cuatro obras de Nicolás Guillén: *La rueda dentada* y *Diario que a diario*, de 1972, *El corazón con que vivo* y *Poemas manuales*, de 1973. La *Poesía de amor* de Guillén habría luego de tener repercusiones, como su *El Libro de las décimas* de 1980 y *El libro de los sonetos*, de 1984. Décimas y sonetos siguen siendo muy cultivados hasta hoy.

En tanto, en particular la promoción nacida alrededor de 1940 a 1945 tuvo en José Z. Tallet un buen maestro, sobre todo cuando en 1978 apareció su *Vivo aún*. Muchos de estos autores mantuvieron sus obras dentro de los parámetros coloquiales, buena parte de ellos no se parecen en sus tan coloquiales obras ni estilística, ni formal ni en los contenidos a los poetas que les siguen de inmediato en edad. Algunos de ellos hicieron circular en los ochenta con carácter despectivo el término “tojosista”, para referirse a asuntos temáticos agrestes de los más jóvenes, si bien ese apelativo solo contemplaría a un grupo de las dos siguientes promociones de creadores, cuya caracterización general contempla otros muchos aspectos post coloquiales, y que pueden entenderse mejor en las reales proyecciones editoriales de la mayoría en la década de 1980.

El estudio de cada una de estas promociones (de los coloquiales nacidos entre 1940-1945 y las dos post coloquiales, una de 1946 a 1950, y la otra desde ese mismo año hasta 1959, en apretado

esquema de nacimientos biológicos), ofrecería una mejor huella desde un coloquialismo militante hacia un tono conversacional menos comprometido con la poesía política anterior. En todo caso, lo que importa no es el asunto generacional tan discutible, sino las familiaridades o diferencias estéticas entre poetas o grupos más o menos grandes de ellos y sus aportes de novedad. Ese estudio permanece virgen y debe ser hecho. Solo de ese modo comprenderemos con fidelidad cuál fue el camino que la poesía cubana emprendió en la renovadora década de 1980 y sus implicaciones hasta hoy.

Muchos poetas nacientes u otros con espacios ganados en la historización literaria, comenzaron a transgredir ya en la década de 1970 las características estilísticas, lexicales, temáticas, ideoestéticas y de otras índoles de la corriente coloquialista, de manera que el conjunto de la poesía cubana epocal puede ser valorado como el impulso inicial de la que pudiéramos llamar etapa post coloquial, cuyas caracterización en sentido global puede ser la vuelta a la métrica tradicional hispánica y a un verso libre menos prosaísta, la atenuación del tono conversacional mucho más íntimo, cierto despertar hacia influencias de los poetas del orbe de *Orígenes*, sobre todo hacia José Lezama Lima y Eliseo Diego, de lo que se derivaron grados de hermetismo o no, grave barroquismo del lenguaje; mayor subjetividad, más interés confesional que testimonial, retorno de preferencia del sujeto lírico ‘yo’ sobre el ‘nosotros’, regreso a temas de la naturaleza y de la vida cotidiana familiar e íntima en la ciudad; menores politización y acercamientos a la historia de Cuba, reciente o no, con agudo rechazo de las formas ‘realistas’ de la expresión; miradas hacia otras artes como la pintura y el cine, más otros factores que condujeron a muchos de los por entonces jóvenes poetas a apartarse del orbe de la llamada ‘Generación de los años cincuenta’, hegemónica hasta ese momento dentro de la corriente coloquial. Pero dentro de esa propia hornada de creadores ‘de los cincuenta’ (que en verdad hallaron su esplendor en los sesenta), se advirtieron en varias de sus obras algunas de tales características post coloquiales, que quebraban la integridad de una corriente fuerte por entonces, pero en superación gradual.

Quizás el regreso a asuntos que luego han sido llamados “del medio ambiente”, en especial campestre, ofreció una peculiaridad puntual en la génesis de nuevos grupos de poetas, aun no incorporados con fuerza por la publicación de libros al *tractus* decisivo del desarrollo de la poesía cubana en los años setenta. La década clave para la mayoría de ellos fue la de 1980, inicio de una nueva etapa de la poesía cubana dentro y fuera de la Isla, y que abrió espacios extraordinarios para las diversidades creativas.

Obras citadas

Arias, Salvador. «Literatura cubana (1949-1975)». *Casa 12* (1979): 14-26.

Lezama Lima, José. «Ah, que tú escapes». En *Antología de la poesía cubana: siglo XX*. Tomo IV. Ángel Esteban y Álvaro Salvador, editores. Madrid: Verbum, 2002. 70.

López Lemus, Virgilio. *Palabras del trasfondo. Estudio sobre el coloquialismo cubano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.

Marinello, Juan. «Sobre nuestra crítica literaria». En *Creación y Revolución*. La Habana: Ediciones Unión, 1973.

Decir y decir la isla: el poema extenso en la literatura cubana contemporánea¹

Milena Rodríguez Gutiérrez
Universidad de Granada

Temas: El poema extenso en la literatura hispanoamericana / características de esta variante según otros lectores / peculiaridades en el caso de Cuba / el paradigma de «La isla en peso» y su influencia / análisis a fondo de *La marcha de los hurones* [MH] (Isel Rivero) y *El Central* [EC] (Reinaldo Arenas), poemas-libros / estructura de MH / carácter épico y lírico de este poema / multiplicidad de voces en MH / calidad ‘negativa’ o de reacción del poema ante la realidad cubana / estructura de EC / su dimensión narrativa / coincidencias entre MH y EC (polifonía y vocación contra-sistema) / puntos de encuentro de EC con «La isla en peso» (la ponderación de lo escatológico)

El poema extenso es una forma poética escasamente estudiada, pero que ha tenido una presencia muy significativa en la literatura latinoamericana del siglo XX. Esta variante poética insiste a lo largo de ese siglo. Poemas como «Altazor» o «El viaje en paracaídas» (1931), de Vicente Huidobro, del que ha dicho Octavio Paz que abre las puertas de la modernidad en América Latina, y al que califica como el experimento más radical de la poesía contemporánea hispanoamericana (*La casa* 717); o «Muerte sin fin» (1939), de José Gorostiza; o «Alturas de Machu Picchu» (1946), de Pablo Neruda; o «Piedra de sol» (1957), de Octavio Paz, por mencionar algunos de los más célebres, constituyen textos esenciales dentro de las letras del continente.

Si hablamos específicamente de la literatura cubana, podríamos decir que, en el siglo XX, se va configurando una especie de tradición del poema extenso, como si la isla intentara acaso prolongarse a través de los versos. Gran parte de los poemas extensos cubanos se encuentran entre los textos poéticos más relevantes de la literatura de la isla; tal es el caso de «West Indies Ltd.» (1934), de Nicolás Guillén; «Noche insular, jardines invisibles», de José Lezama Lima (1941); «Palabras escritas en la arena por un inocente» (1941), de Gastón Baquero; «La isla en peso» (1943), de Virgilio Piñera; o «Últimos días de una casa» (1958), de Dulce María Loynaz.

¹ Este trabajo constituye lo que podría llamarse un ‘ensayo en marcha’ sobre el poema extenso en la literatura cubana contemporánea. Toma, asimismo, como referencia, dos trabajos míos publicados: «Partir / marchar(se): el no femenino en la poesía cubana del XIX y del XX. Gertrudis Gómez de Avellaneda e Isel Rivero», *La Habana Elegante* 53 (2013), y «Levantar la tapa del excusado: visiones caribeñas de la patria en la poesía de Reinaldo Arenas», en *Paisajes sumergidos. Paisajes invisibles. Formas y normas de convivencia en las literaturas y culturas del Caribe*. Ed. de Ottmar Ette y Gesine Müller (Berlín: Tranvia Verlag Walter Frey, 2015. 89-108).

Pero tendríamos que precisar qué es el poema extenso, acercarnos a sus principales características. Uno de los pocos estudiosos latinoamericanos que se ha ocupado de esta forma poética es Octavio Paz, quien intentó ofrecer una definición:

¿Qué es un poema extenso? El diccionario dice que extender es hacer que una cosa aumente su superficie y ocupe así más espacio. Extender también significa esparcir, desenvolver, desplegar y ocupar cierta extensión de terreno. En su sentido original y primario extender es un concepto espacial. Así, un poema extenso es un poema largo. Como en el lenguaje las palabras van unas detrás de otras, en hilera, un poema extenso es un poema que tiene muchas líneas y cuya lectura es prolongada. Espacio es tiempo. Pero qué tan largo tiene que ser un poema para ser considerado un poema extenso? ¿Cuántas líneas? («Contar y cantar» 11)

Las palabras de Paz nos permiten observar que, paradójicamente, la cualidad que definiría al poema extenso, su extensión, constituye un rasgo impreciso. Y es que no hay una respuesta exacta sobre cuál debe ser dicha extensión. Así, Paz se refiere a la desigual y diversa extensión que poseen poemas extensos de la literatura universal y en lengua española: el *Mahabarata* (más de doscientos mil versos), las *Soledades* (más de dos mil), *Primero sueño* (cerca de mil), *The Waste Land* (cuatrocientos treinta y cuatro), concluyendo que “extenso o corto son términos relativos, variables” («Contar y cantar» 11). La extensión sería así un dato variable en el poema extenso, imposible de establecer a priori. Además de esta primera característica, problemática, aunque esencial, existen otras que distinguen al poema extenso, destacadas también por Paz, como la dimensión narrativa, unida a su dimensión lírica; es decir, lo épico junto a lo lírico, o, dicho por Paz de otra manera, el canto que a la vez se cuenta; también, cómo en este tipo de textos se conjugan variedad y unidad (“la variedad alcanza su plenitud sin romper la unidad”, «Contar y cantar» 12).

En fechas más recientes, la estudiosa María Cecilia Graña, en su introducción al excelente volumen de estudios de diversos autores en torno al poema extenso, *La suma que es el todo y que no cesa* (2006), ha apuntado otros rasgos presentes en estos textos; menciono algunos: su “reflexionar poéticamente” (11); o que “el poema largo deviene el lugar de la desaparición del yo”, un yo que, sin embargo, mientras continúa enunciando, “sigue existiendo en el discurso” (12); o también una especie de movimiento que se sucede en el interior de estos poemas (13); o la capacidad de “multiplicar las voces, las perspectivas, los contextos emotivos” (15) y de producir “una excedencia de sentido” que “nunca se agota” (16). Graña recupera además las ideas de otros poetas, como T. S. Eliot, sobre esta forma poética en la modernidad, destacando, por ejemplo, su mención del “tratamiento particular de las categorías espacio-temporales, que hacen nacer técnicas peculiares

de composición como el collage y el montaje” (15). La estudiosa se refiere asimismo a cómo pueden aparecer en estos textos “diferentes registros de lenguaje” (19) o utilizarse “diversas personas gramaticales” (19). Graña insiste también en destacar “las dos columnas del canon del poema extenso en la modernidad” (16), que la estudiosa formula, siguiendo a Paz, como “recuperar la diégesis de la épica (el cuento) por medio de la exaltación emocional de la lírica (el canto)” (16).

También Nicanor Vélez, en un trabajo recogido por Graña en su recopilación, reflexiona sobre este tema. Entre las más valiosas ideas apuntadas por Vélez estarían, a mi entender, dos características significativas de este tipo de textos; la primera viene a matizar el concepto mismo de extensión; dice Vélez: “Lo esencial no está en la extensión sino en la manera como se articulan sus partes” (62). Por otro lado, Vélez apunta a la fragmentación, tan presente en la poesía contemporánea, y señala que el poema extenso podría ser, en ciertas ocasiones, “un archipiélago de fragmentos” (64).

Vuelvo a la literatura cubana. Desde mi punto de vista, en la literatura contemporánea cubana, el poema extenso es inagotable o incesante por partida doble: no sólo es el lenguaje con su excedencia de sentido el que no cesa en estos textos, en los que se van sumando palabras, signos, versos; también la isla parece no dejar o no acabar nunca de decirse. El lenguaje y la isla se anudan así en los poemas extensos cubanos, que no sólo suponen entonces, como plantea Graña, la presencia del “reflexionar poéticamente” (11), sino también, en muchas ocasiones, una reflexión más específica sobre la identidad cubana, la historia y/o el ser de la isla y de los cubanos. Habría acaso que precisar que gran parte de estos poemas se inscriben dentro de la que se ha llamado tradición negativa o del reverso de la literatura cubana. Es decir, son poemas que indagan, insisten, se adentran en el lado oscuro de la cubanidad; poemas, podríamos decir, contra-colombinos,² porque en ellos la isla no es “la más hermosa tierra” que dijera Colón, sino un sitio extraño, inquietante, oscuro o acaso vulgar que se intenta expresar a través de numerosos sintagmas. Estos poemas toman también como modelo, más o menos directo, más o menos explícito, «La isla en peso», de Piñera donde, como señalaba Cintio Vitier con alarma y espanto, Cuba queda convertida en una “caótica” o “atroz antilla cualquiera” (Vitier 406).

Propongo en este artículo un breve recorrido por dos poemas extensos que se encuentran entre los más significativos de la literatura cubana de la segunda mitad del siglo XX, inscritos, también, dentro de la llamada tradición negativa, y en los cuales puede advertirse ese anudamiento entre lenguaje e identidad cubana. Mi propuesta es el acercamiento a estos poemas explorando su

² En mi artículo «Contra Colón: la distopía en la poesía cubana del XIX y del XX», utilizo el término ‘contra-colombino’, en referencia a la tradición negativa cubana y a determinados textos en los que la isla se convierte en una cualquiera, en una isla frustrante para el individuo o, incluso, en la isla de los infiernos (v. Milena Rodríguez Gutiérrez).

pertenencia al subgénero del poema largo a partir de la presencia de algunos de los rasgos antes señalados, y también indagando cómo aparece en estos textos la tradición negativa o del reverso, o dicho de otro modo, cómo nos cuentan (y nos cantan) el lado oscuro de la cubanidad.

Los poemas en los que voy a detenerme son *La marcha de los hurones* (1960), de Isel Rivero y *El Central* (1970-1981), de Reinaldo Arenas. Se trata, en ambos casos, de poemas-libros; situados en dos momentos históricos diferentes y muy significativos de la historia de la isla: el triunfo de la Revolución y sus primerísimos años (*La marcha de los hurones*) y la llamada zafra de los 10 millones en el 70 (*El Central*). Hay que decir que en estos dos poemas la isla y/o la Revolución se convierten en tema o asunto; en paisaje o contexto; o incluso, en cierto modo, en un personaje más del texto.

Comencemos acercándonos a *La marcha de los hurones*. Veamos, primero, cómo aparecen algunas de las características correspondientes al poema extenso.

La marcha de los hurones (1960) es el primer poema largo de Isel Rivero (La Habana, 1941), quien posteriormente publicará otros dos textos pertenecientes también a esta forma poética: *Tundra (poema a dos voces)* (1963) y *El banquete* (1981). El poema se estructura en tres cantos y nueve partes (tres partes en cada uno de los cantos) y lo conforman aproximadamente 352 versos.³ Diferentes rasgos que se han mencionado como característicos del poema extenso pueden encontrarse en el texto de Rivero. Así, por ejemplo, en este poema, lo épico y lo lírico se funden. Habría que precisar, además, que el carácter épico del poema funciona en dos sentidos. Por un lado, podemos decir que el poema es épico en el sentido al que se refiere Octavio Paz; es decir, en la medida en que supone una narración, un relato, cierta historia que se cuenta: el texto narra el transcurrir de un único día en una ciudad, y cada uno de sus tres cantos se corresponden con los distintos momentos del día (el amanecer: Canto I; el mediodía: Canto II; la noche: Canto III); pero el texto tiene además una dimensión épica en el sentido genérico (me refiero al género épico), asociado a lo histórico y legendario, porque ese único día que transcurre en los tres cantos es también la narración de hechos, de acontecimientos, que es posible identificar con la historia, con las hazañas y batallas de un determinado pueblo;⁴ esta dimensión épico-histórica, legendaria, mítica, se ve reforzada por las distintas citas del profeta Jeremías, que encabezan cada uno de los tres cantos y varias de las partes del poema. No cabe duda, sin embargo, de que estamos en presencia de un

³ Pregunté a la autora del libro cuántos versos conforman el poema; me respondió que nunca se había tomado la molestia de contarlos. La extensión que se ofrece del poema es, así, tentativa y establecida a partir de la primera edición de 1960.

⁴ La dimensión épica de *La marcha de los hurones*, en este segundo sentido, la vieron, en 1962, los autores de la *Novísima poesía cubana*, Reinaldo García Ramos y Ana María Simo, quienes destacaron en el poema “una gran unidad, un tono despojado y escueto, un aliento casi épico” (v. Barquet 450).

poema; no cabe duda de la dimensión lírica del texto; es decir, la historia contada, la de la ciudad y la del pueblo, es, también, cantada; valgan unos pocos versos como muestra: “¿Qué busca el hombre tras el hombre? / ¿Qué sombra sigue su sombra? / ¿Qué horadar de tiempo persigue en la muerte?” (Rivero 20).⁵ La variedad en la unidad está presente asimismo en *La marcha de los hurones*: cada canto representa, como antes decíamos, un momento del día, y dentro de cada uno, las diferentes partes consiguen funcionar, en cierta medida –algunas más que otras–, de modo independiente; a modo de ejemplo, podría mencionarse la parte V, dentro del Canto II, que lleva (sólo algunas lo tienen) incluso, un título: «Estigma»; toda esta parte se construye a modo de preguntas sin respuestas; preguntas enumeradas en ocho flagelos (el término utilizado para denominar las preguntas resulta polisémico en el texto; podemos percibir en él dos de los sentidos que nos ofrece el diccionario de la RAE: el de “aflicción, calamidad”, pero también el de “instrumento para azotar”). Veamos un fragmento: “IV. ¿Quién ha tendido una mano ante el derrumbe de una sonrisa? / V. ¿Quién no ha ejecutado con inflexible mano las flores silvestres? / VI. ¿Quién no ha derramado la sospecha sobre el agua?” (19). Pero esta diversidad de cada canto y aún de cada parte se conjuga con la unidad que tiene el poema como totalidad: cada canto y cada parte son, fundamentalmente, los eslabones de un todo mayor, que es el que propicia que el poema adquiera su más alto sentido; o, como diría Nicanor Vélez: “La verdadera dimensión y significación de la obra sólo [se] encontrará si [se] tiene en cuenta el conjunto” (67). Se advierte, además (algunos de los versos que hemos reproducido pueden servir como ejemplos) que el poema es de principio a fin, una reflexión poética.

Pero quizás dos de los rasgos que definen más nítidamente a *La marcha de los hurones* y que lo ubican, asimismo, como poema extenso *modélico*, sean, por un lado, el funcionamiento del *yo* del poema, y en estrecha relación con éste, la dimensión polifónica del texto, es decir, la existencia –o coexistencia– de múltiples voces en el texto. En *La marcha de los hurones* encontramos así una peculiar y muy compleja voz hablante, una voz polifónica, que se va desdoblado en varias personas: la primera persona del plural, predominante en el texto y que encontramos en varios Cantos; por ejemplo: “Pero estamos aquí / sintiendo como el tiempo corre sin remedio” (Canto Primero, II, 12); o “Vamos hacia una cotidiana cita con otros rostros semejantes / donde en cada párpado hay trazada una cruz” (Canto Segundo, IV, 17), o “¿Por qué somos insuficientes para contestarnos nuestras propias preguntas?” (Canto Tercero, VII, 25). Pero también hallamos la tercera persona del plural: “Sin embargo hay algunos aún que laten apesadumbrados y sufren / y ruedan y se despedazan” (Canto Primero, III, 13). Y la tercera del singular: “¿Qué es lo que muere en el

⁵ Salvo cuando se indique lo contrario, todas las citas de *La marcha de los hurones* corresponden a la primera edición (1960).

hombre, / qué es lo que se desvanece?” (Canto IV, 18), o “el hombre pide clemencia al sueño” (Canto Tercero, IX, 28). O, a veces, como ráfagas instantáneas, la primera persona del singular: “¿Es que acaso tengo aún vestigio de hombre frente a mis percepciones / o sólo retengo de la arcaica concepción humana algún canon perdido?” (Canto Segundo, V, 21). O la segunda persona del singular, en modo imperativo: “gire / corra en diagonal” (Canto Tercero, VIII, 26); incluso, un infinitivo despersonalizado: “Levantar un pie con toda la potencia acumulada / seguir una secuencia de pasos / mantener erecto el cuerpo para evitar un desplome” (Canto Tercero, VIII, 26). En *La marcha de los hurones* el *yo* del poema es, desde su comienzo, podríamos decir, siguiendo a Graña, un *yo* “desaparecido” o en desaparición; en el Canto I, desde su primera parte, el *yo* aparece ya diluido dentro de un *yo* colectivo, dentro de un *nosotros*: “Comenzamos con el ascendente giro de sol” (Canto I, 11); voz individual que no sólo se pierde en un *nosotros*, sino que puede sonar todavía más borrosa e insegura: “Nos puede parecer todo esto que vemos / un débil escorzo a creyón” (11). Como antes se ha dicho, la primera persona del singular aparece sólo de modo intermitente en el poema, como a ráfagas, como asomando instantáneamente para volver a desaparecer.

Si hablamos de la tradición *otra*, negativa o contra-colombina, habría que decir que nos encontramos frente a uno de los primeros textos que, dentro del período histórico de la Revolución cubana, se ubica del lado de esta tradición del reverso. En el temprano 1960, apenas un año después del triunfo de la Revolución cubana, en un momento de enorme y desbordante optimismo y de entusiasmo revolucionario en la isla, el poema se coloca de parte de la crítica, de los cuestionamientos y del malestar (“Pero estamos aquí / sintiendo cómo el tiempo corre sin remedio / cómo volcamos energía sobre panfletos, sobre cartas, sobre archivos, / agobiados en pequeñas tareas en un juego de tortura” (12), de la incertidumbre. El poema denuncia ya en esta fecha esa sociedad colectiva “revolucionaria” que se está construyendo como una máscara falsa donde el individuo encuentra su soledad más absoluta:

Es como una marcha donde vamos separados
acentuando nuestra absoluta soledad
porque a una sola flexión de nuestra mente
a una sola palabra
proclamamos las enormes diferencias que nos envuelven. (13)

Y es que en *La marcha de los hurones*, la voz, o más bien las distintas voces, hablan, enuncian tanto desde la universalidad como desde lo local; es decir, en el poema, el espacio también se desdobra, como mismo lo hacen las distintas voces (este es otro rasgo que define *La marcha de los hurones* como poema extenso). Así, desde la universalidad, leemos la impotencia del hombre,

del ser humano,⁶ inmersa en la modernidad y la mecanización de la ciudad, con sus veloces automóviles, grandes edificios, panfletos, archivos, máquinas calculadoras, oficinas, avenidas, letreros, anuncios lumínicos; gran urbe moderna y automatizada, en la que los individuos tienden a despersonalizarse. Pero ese espacio abstracto, universal es, también, en el poema, espacio específico, concreto, local, nacional. Se advierte en la parte VIII, titulada «Ditirambo» (otra de las secciones con título), que no muestra ya la gran urbe abstracta, sino esa que debió haber sido, que fue, La Habana de finales de los 50 y principios de los 60; aquí, las grandes calles universales adquieren nombre y pasan a llamarse L y 23; los letreros y los anuncios lumínicos se hacen también cubanos y aparecen en el centro de la capital: “Habana Libre”, “Cinerama”, “Saúl Díaz efectos médicos”. De pronto, la prisa, la velocidad, el automatismo de la gran ciudad, se confunde con el de la ciudad concreta. Un automatismo que, podemos leer, está también impuesto por la gran marcha revolucionaria mecánica y caótica:

L y 23
los letreros verdes se encienden y se apagan
no se puede pasar
pase
urge
pase
cruce
el timbre
un semáforo ciego
el timbre
apresúrese
el silbato
gire
corra en diagonal
todo lo circundan fieros vehículos. (VIII, 26)

Lo local, la Cuba revolucionaria de los 60, aparece también en otros momentos del poema, aunque sea por alusión, como en el Canto II, que quizás es uno de los momentos más piñerianos del libro, en el que se observa más claramente la huella de «La isla en peso»; se trata de ese Canto en

⁶ Para los autores de la *Novísima poesía cubana*, García Ramos y Simo, una de la tesis centrales del poema de Rivero es que “el hombre está condenado inevitablemente a la impotencia, esté o no, consciente de ello” (v. Barquet 450).

que la voz hablante compadece a ese país, o a esa ciudad (no nombrados) que piensa, con candidez y a la vez con absoluto convencimiento, haber encontrado la solución definitiva a los problemas universales y a sus problemas nacionales:

Pobre ciudad junto al mar
sus hijos nuevos alzarán los brazos para caer.
Pobre ciudad
[...]
junto a su miseria elabora soluciones pasajeras
y se acerca un poco más a su ineludible destino. (II, 12)

Versos los anteriores tan cercanos a algunos de Piñera: “¡País mío tan joven, no sabes definir!” (Piñera 34), o “Confusamente un pueblo escapa de su propia piel / adormeciéndose con la claridad” (40), o “¡Pueblo mío, tan joven, no sabes ordenar!” (41), como si Rivero trasladara la “terrible” y *eterna* circunstancia isleña piñeriana a un momento histórico concreto.⁷ Lo local aparece, entonces, dentro de lo global, marcado por éste, conectado a éste; lo revolucionario cubano del momento tan impotente como el universo. La Revolución, sugiere el poema, es una idea pasajera, que no ofrecerá a la isla ni a sus ciudadanos soluciones permanentes:

Y esta ciudad es la imagen de muchas ciudades
–porque todos somos reflejos unos de otros–
apilando conceptos, nuevas perspectivas para acercarse a lo nunca definitivo
uniendo generaciones
sacrificándolas al progreso
[...]
nos mantenemos a punto de desfallecer. (II, 12)⁸

⁷ Otra de las huellas piñerianas en el texto es el transcurrir del tiempo en una única jornada, y la división del poema coincidiendo con tres partes del día: amanecer, mediodía y anochecer. «La isla en peso» también transcurre a lo largo de una jornada, y está marcada –y en cierto modo dividida aunque las divisiones no son explícitas ni se perciben tan nítidamente–, por las distintas partes del día; sólo que en ese caso no son tres, sino cuatro, los momentos: “Madrugada, mediodía, crepúsculo y noche” (Piñera 39).

⁸ Un análisis más amplio del poema puede hallarse en mi artículo «Partir / marcharse. El no femenino en la poesía cubana del XIX y del XX. Gertrudis Gómez de Avellaneda e Isel Rivero».

Detengámonos ahora en el segundo poema extenso, *El Central (Poema)*, de Reinaldo Arenas, publicado en 1981 en España, en la editorial Seix Barral, aunque fechado por su autor en mayo de 1970 y datado en el Central Manuel Sanguily, de Consolación del Norte, provincia de Pinar del Río (Arenas, *El Central* 104), en la isla de Cuba; un central azucarero al que Arenas fue enviado a cortar caña cuando trabajaba en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Así cuenta Arenas este episodio de su vida en sus memorias: “Desde luego, en el setenta yo también fui a parar a una plantación cañera. Los oficiales de la Seguridad del Estado que ya controlaban la UNEAC, [me] enviaron a cortar caña y a que escribiera un libro laudatorio sobre esta odisea y sobre la Zafra de los Diez Millones” (Arenas, *Antes que anochezca* 154).⁹

El Central es un poema extenso dividido en 11 partes,¹⁰ todas ellas con un subtítulo.¹¹ Bastante más largo que *La marcha de los hurones*, no tiene sentido, sin embargo, en este caso, contar versos, porque en numerosas ocasiones, el texto se convierte en poema en prosa. Habría que añadir que en 1990 Arenas integró *El Central* en un todo mayor, el libro que tituló *Leprosorio*, editado en Madrid en la Editorial Betania y que quedó conformado por tres poemas extensos: «El Central», que subtituló «Fundación»; «Morir en junio y con la lengua afuera», que subtituló «Ciudad», y «Leprosorio», con el subtítulo de «Éxodo». A estos tres poemarios integrados los denominó “trilogía poética”; “de alguna forma hay que llamarla”, acotó (Arenas, *Leprosorio* 131).

Voy a detenerme, como ya he dicho, exclusivamente en *El Central*, poema unitario, que posee total autonomía, con un ritmo y unos mecanismos de construcción particulares y diferentes, en mi opinión, a los que constituyen los otros dos poemas de la trilogía. *El Central* es, también, a mi juicio un poema notablemente superior a los otros dos textos de *Leprosorio*; de una riqueza mayor y de una elaboración mucho más compleja; es, probablemente, el mejor poema de Arenas, un poema escalofriante y espléndido, “espeluznante, emotivo poema límite”, al decir del poeta colombiano Darío Jaramillo.¹² Escribe Roberto Valero, sin duda el mejor estudioso de la poesía de

⁹ Un análisis más extenso de este poema puede encontrarse en mi artículo «Levantar la tapa del excusado: visiones caribeñas de la patria en la poesía de Reinaldo Arenas».

¹⁰ El poema incluye además, al final, unas notas aclaratorias de Arenas, donde explica la dedicatoria del texto, “A mi querido R. que me regaló 87 hojas en blanco”, y que “significa para Reinaldo García-Ramos, quien residía en Cuba cuando se escribió el poema” (105), y donde apunta algunas de las fuentes históricas y literarias del texto.

¹¹ Menciono a continuación cada uno de estos subtítulos: 1. Manos esclavas; 2. Las buenas conciencias; 3. Una cacería tropical; 4. Peripecias de un viaje; 5. La noche de los negros; 6. Las relaciones humanas; 7. Únicamente, única mente; 8. Pequeño pretexto para una monótona descarga; 9. La monótona descarga; 10. “Grandioso” finale; 11. Introducción del símbolo de la fe.

¹² Agradezco al poeta Darío Jaramillo su gentileza al enviarme una copia de su reseña, de muy difícil acceso; en dicha fotocopia, sin embargo, no aparece la página del diario, por lo que no me es posible recogerla en este trabajo.

Arenas, poco estudiada, por otra parte, que en el poema:

se enlazan los horrores de los campos de caña durante la colonia con los trabajos actuales en la Cuba de Fidel. [La] poesía está dada a través del ritmo, de la prosa poética, de repeticiones, de momentos de extraordinaria belleza, aunque en ocasiones aparezcan párrafos vulgares [...] domina un sentimiento de avalancha. [Es] el sentimiento de estafa histórica el que recorre y marca el texto como obra desoladora [El] autor incursiona también en la antipoesía y el extrañamiento. [Como] tantas obras de Arenas es una atrocidad festiva o una festividad atroz, un frío carnaval como diría Umberto Eco. (Valero 149)

Las palabras de Valero nos permiten, a la vez que atisbar el tema del poema, percibir algunos de sus rasgos. Podemos añadir que estamos en presencia de un cuento cantado; o de un canto narrado; en este caso, la dimensión narrativa del poema está más acentuada que en *La marcha de los hurones*; Arenas es un gran novelista y esta circunstancia se percibe en *El Central*, aunque no cabe duda de que se trata de un poema, marcado, como señala Valero, por la poesía y, también, pues ambos registros aparecen en el texto, por la antipoesía:

Los adolescentes no habitan en ningún sitio. No aman, sólo saben enfurecerse o cantar. Un adolescente puede darse el lujo de despreciar la muerte o el crepúsculo (términos equivalentes). [...] Un hombre es un conjunto de antiguos y nuevos resabios que ni él mismo puede clasificar. Un hombre es el trapo con el que otro se restriega el culo luego de haber expulsado los residuos de sus familiares más allegados –los más alimenticios. (Arenas, *El Central* 23-24)¹³

Como sucede en *La marcha de los hurones*, lo épico en *El Central* no sólo se hace patente por el carácter narrativo, sino también por la dimensión épico-histórica, y en este caso de un modo más evidente; y es que este poema es un recorrido explícito por la historia de Cuba, o por algunas de las etapas más significativas y violentas de esta historia: el descubrimiento y la conquista de los indios, la esclavitud de los negros, la Revolución y, dentro de esta última, los duros años 70.

La polifonía es también un rasgo distintivo de *El Central*, donde se mezclan numerosas voces y prácticamente todas las personas verbales. En el texto van cambiando y alternándose las personas desde las que enuncia la voz poética, como la tercera del singular y del plural, desde la voz

¹³ Salvo cuando se indique lo contrario, todas las citas del poema corresponden a la primera edición, la de 1981.

de un narrador que relata; o la segunda del singular y, a menudo, desde la primera persona del plural, un nosotros que confiere al texto una gran intensidad y una dimensión de narración y drama colectivos, como vemos en estos versos de la parte 5: “Llegamos. / Y ya todo estaba previsto, / los grandes planes futuros, / los grandes terrores presentes” (54). El yo, la primera persona, asoma también en el texto, apareciendo también como a ráfagas; por ejemplo, en la parte 1, se relata desde la tercera persona: “Los indios cubanos, muchas veces, andaban desnudos, menos en la guerra” (26) y a continuación, leemos: “Oh Dios, ¿tendré siempre que oír las mismas sandeces y salir huyendo de mi propia tierra?” (26). Pero además, y aquí apreciamos ese intenso carácter narrativo del texto, en el poema aparecen también diversos personajes de distintas épocas históricas, siempre relacionados con la historia de Cuba, desde la reina Isabel la Católica hasta el padre Las Casas; desde los negreros y sus mujeres hasta los dirigentes de los campamentos militares de la Cuba de los 70; desde los esclavos hasta los reclutas; desde el mayoral negrero hasta Carlos Marx o Fidel Castro.

Pienso que uno de los recursos fundamentales de *El Central* es el montaje, rasgo que coloca plenamente al poema (recordemos a Eliot) como poema extenso de la modernidad; así, ese recurso básico dentro del cine es uno de los mecanismos fundamentales que sostiene el texto: escenas o secuencias que se mezclan produciendo sentido. A menudo, ese montaje supone una condensación temporal; es decir, la conversión de la historia o de las distintas etapas históricas que aparecen en el poema, en un tiempo que es una especie de palimpsesto, a la vez real y ficcional, donde ya no podemos distinguir de qué tiempo se trata; un montaje quizás a la manera en que Bergman hacía confluir en una las dos caras de los personajes de Ullman y Anderson en *Persona*. Esa condensación es la que aparece, por ejemplo, en la parte 2, titulada «Las buenas conciencias»: “Los indios Lucayos gustaban llevar / el cabello hasta los tobillos. Ayer / racionaron los cigarros” (26); o también, en la parte 5, titulada «De noche los negros», quizás una de las partes en que esta condensación alcanza sus resultados más altos. En 5, negros y reclutas se confunden, y se confunden también los tiempos históricos en los que ambos habitan; así los reclutas pueden pronunciar palabras que aparentemente deberían corresponder a los negros esclavos; dicen los reclutas: “Llegamos, y un fraile mientras se masturba con el arpón de una cruz, nos convierte al cristianismo gracias a una bula pontifical” (46), o también “Vamos caminando hasta el barracón donde esta noche estudiaremos la biografía de Lenin” (64). Si en *La marcha de los hurones* se desdobra el espacio, en *El Central* lo que se desdobra es el tiempo, tiempo que es cada momento histórico aludido pero también un tiempo *otro*, hecho de fragmentos o pedazos de cada tiempo, y que transmite la idea de repetición, de circularidad.

Como *La marcha de los hurones*, *El Central* se sitúa del lado de la tradición del reverso. Como *La marcha de los hurones*, *El Central* relata y canta la “terrible” y eterna circunstancia isleña

piñeriana, llevándola a un momento histórico concreto de la isla. Mucho más que el de Rivero, el poema de Arenas puede ser leído como una reescritura de «La isla en peso»; reescritura que toma el texto de Piñera como modelo, que desarrolla ideas que están contenidas en él, y que excede e hiperboliza el original; una reescritura iracunda y furiosa, a la que podría darse el mismo título que el propio Arenas dio a su lectura del poema de Piñera: «La isla en peso con todas sus cucarachas».¹⁴ Algunos elementos que Arenas toma y desarrolla de «La isla en peso» son, por ejemplo, la figura del europeo, mencionada varias veces en el poema de Piñera, “el inevitable personaje de paso que deja su cagada ilustre” (Piñera 43), personaje que cobra vida y aparece a lo largo del poema de Arenas, presentado desde la tercera persona al comienzo:

Manos esclavas
han revuelto esa tierra
han sembrado esa tierra
[...]
para que el ilustre extranjero, acorazado con
el vocabulario y los andariveles de su época,
lance al fondo el delicioso terrón, agite la
esbelta cucharilla
y beba. (Arenas 11)

El europeo, que es el turista, el que recibe las ganancias de la isla, el que no sabe o no quiere saber, el que está de paso, el responsable por su ignorancia; personaje al que la voz poética se dirigirá después en segunda persona del singular, y del que a menudo se burla o caricaturiza: “¿No sabe usted, por ejemplo, señor arribado de tierras distantes, simpático mariconzuelo acompañado de su esposa bilingüe y humanista, no conoce usted el verbo *reenganchar*, el verbo *recaptar* o el efecto de *hacer conciencia*?” (51; el subrayado en el original). Otras confluencias con «La isla en peso» son la presencia de la historia y en particular de indígenas y negros en el poema; o la idea de circularidad; o el protagonismo y exaltación del placer, la libido y el sexo en su carácter primario (los cuerpos que se encuentran en el platanal de Piñera), o la dimensión escatológica.

Pero *El Central* no sólo es una reescritura furiosa de «La isla en peso»; es uno de esos poemas escritos en Cuba que gira en torno a uno de los rasgos esenciales de la isla y del Caribe, la plantación, cuya llegada y multiplicación es “el de mayor importancia histórica que ha ocurrido en el Caribe” (Benítez 56), elemento fundamental que da unidad y coherencia a la zona, convirtiendo

¹⁴ Véase Arenas, «La isla en peso con todas sus cucarachas», *Mariel* 2 (1983): 20-24.

a sus distintas regiones en una especie de “isla que se repite” (Benítez v). Benítez Rojo considera que *El Central* es un texto “que se inserta de lleno en el discurso de resistencia al azúcar” (177), colocándolo en la serie que conforman otros poemas cubanos, entre los que destacan *La zafra* (1926), de Agustín Acosta, o varios de Nicolás Guillén, como «West Indies Ltd.» (en *West Indies Ltd.*, 1934) y la *Elegía a Jesús Menéndez* (1951). Como *La zafra* de Acosta, *El Central* viene a mostrar que “una isla plantación, Cuba si se quiere, jamás puede dejar de producir azúcar sin lágrimas” (Benítez 161). *El Central* es así, también, el relato de la historia de la isla-plantación. Una historia que Arenas deconstruye y escande, es decir, puntúa, para hacer aparecer en ella, en el transcurrir de todos sus tiempos lineales, incluido (o más bien sobre todo) el presente revolucionario, el horror, la violencia, la siniestra repetición de la plantación:

Pero

yo

Veo un continente de indios esclavizados y hambrientos,
reventando en las minas o en el fondo del mar.

(Afuera estalla el aguacero y los invasores cruzan el río
aferrados a bamboleantes criznejas.)

Pero

yo

Veo tres millones de negros esclavizados y hambrientos,
extendiendo el cañaveral a los pies del amo.

(Afuera llueve y una gran nave pirata recalca en el puerto.)

[...]

Pero

yo

Veo un ejército de adolescentes esclavizados y hambrientos,
arañando la tierra.

(Lluvias. Y la flota soviética que arriba en “visita amistosa”). (Arenas 95)

Quiero, para terminar, referirme a la dimensión escatológica del poema, que hace que *El Central* confluya con «La isla en peso», pero hiperbolizando ese rasgo del poema de Piñera. Así, en Arenas no se trata, como en Piñera, de que determinados elementos que remiten a lo excrementicio formen parte, junto a otros, de la historia de la isla. En *El Central*, la orinada del mediodía, el excremento, las postas de abono de «La isla en peso», se multiplican, y toda la historia queda transformada y es convertida en excremento, en residuo, en mierda. Veamos la parte 8 del

poema, titulada «Pequeño pretexto para una monótona descarga», donde se percibe rotundamente esta dimensión escatológica del poema:

Oh, sí, cómo me revienta hablar de la historia.
Cómo me revienta y precisa.
Cómo me encojona y fatiga.
–“Cómo trabajosamente compongo”: patada sobre
el culo sobre patada sobre el culo.
Ah, cómo chisporrotea la mierda cuando se revuelve.
Ah, con qué paciencia todo dictador condena a
muerte a quien ose manejar la espumadera.
Ah, cómo asquerosamente me apasiona revolver.
Ah, cuánto apestan los héroes.
Oh, cuánto apestas. (87)

Esta parte pone en evidencia el gesto que constituye este poema, que es el de hacer aparecer la basura, o la mierda (mantenemos los términos de Arenas) que constituye la historia de Cuba; y fijémonos en que no se trata sólo de hacerla aparecer, sino también de revolver entre “la mierda”; y todavía más, se trata también de subrayar, de que no quede ninguna duda de lo que se está haciendo, y (hay aún más) que se está disfrutando cuando se hace. Ese gesto de hacer aparecer “la mierda”, de revolver en ella, no resulta excepcional en *El Central* frente a otros textos de Arenas; al contrario, es uno de los rasgos distintivos en la escritura de Arenas; en este sentido, escribe Juan Abreu: “[Arenas] hallaba, escarbando en el horror, una profunda y amoral felicidad: fruto de su desesperado amor por la vida” (17). Sin embargo, al menos en la poesía de Arenas, *El Central* constituye, desde mi punto de vista, el mejor ejemplo, el momento más intenso y logrado de este escarbar.

El protagonismo de “la mierda” en *El Central* nos hace recordar a Milán Kundera. En *La insoportable levedad del ser*, Kundera llama la atención sobre cómo en los sistemas totalitarios comunistas “la mierda” era ocultada; no querer ver “la mierda”, comportarse como si no existiera, negarla desde un discurso estético edulcorado y *kitsch* era, para Kundera, uno de los rasgos esenciales del comunismo totalitario. Pero Kundera extiende también el *kitsch* como discurso a toda la humanidad:

El kitsch provoca dos lágrimas de emoción, una inmediatamente después de la otra.
La primera lágrima dice: ¡Qué hermoso, los niños corren por el césped!

La segunda lágrima dice: ¡Qué hermoso es estar emocionado con toda la humanidad al ver a los niños corriendo por el césped!

Es la segunda lágrima la que convierte al kitsch en kitsch. (Kundera 256-257)

En las novelas de Kundera se muestra, sin duda, “la mierda” de los sistemas totalitarios comunistas, pero “la mierda”, aunque aparezca literalmente, como de hecho ocurre, adquiere en sus libros un carácter metafórico o figurado. En *El Central*, sin embargo, “la mierda” que se muestra no es metáfora, “la mierda” tiene aquí un carácter literal, radicalmente literal: *El Central* de Arenas es una máquina que muele y tritura sin cesar la caña histórica de la plantación cubana, pero lo que sale de sus molinos y turbinas no es azúcar, sino inmundicia, desperdicio, mierda. El gesto de Arenas es también una especie de gesto anti-*kitsch*, que sería posible pensar como un antónimo del *kitsch* conceptualizado por Kundera: a Arenas no le basta con revolver y hacer aflorar “la mierda”; debe quedar también claro que “le apasiona revolver”, utilizar la espumadera, y que, además, es consciente de esa pasión; la autoconciencia de esa pasión es equivalente (por oposición) a la emoción que saben que sienten los practicantes del *kitsch* kunderiano que niegan “la mierda”; una pasión que, también, al contrario de los practicantes del *kitsch* (unidos en su autoconciencia a toda la humanidad), vale porque es intrínsecamente individual y solitaria.

No es posible, sin embargo, referirse a esa pasión por revolver en y la mierda (¿revolver no tiene también una dimensión violenta? ¿revolver no es también revólver?) sin vincularla a la condición homosexual de Arenas, o más bien, a la estrategia homosexual que condiciona la escritura del poema, estrategia que supone también una hipérbole de «La isla en peso» (recordemos, por ejemplo, los “once mulatos fálicos” disputándose el fruto en el poema – Piñera 34). Hay numerosos momentos puntuales a lo largo del texto donde hallamos esa estrategia, que tiene el propósito de desacralizar lo mitificado, o, simplemente de chotear lo que ha sido sacralizado, de burlarse de lo demasiado serio o lo excesivamente respetado; se trata de una estrategia que resulta corrosiva y también desmitificadora, y que está presente a lo largo del texto, no sólo en aquellos momentos referidos a la Cuba del régimen castrista, sino también en etapas anteriores de la historia. Así, por ejemplo, en la parte 1, al referirse a la exhibición de indios americanos ante la corte de los Reyes Católicos, donde el narrador, esta vez en tercera persona, se recrea en describir el bello cuerpo de los indígenas, y en llamar la atención sobre “la pieza del antípoda que, cilíndrica y reluciente, cuelga” (Arenas 13). Pieza que observa la reina Isabel, que aparece inquieta, incómoda, al no saber si su marido, el rey, se fijó también en esa pieza de los indios, preguntándose: “¿Miró Fernando? ¿Miró el muy maricón? ¿Miró ese nieto de judío? ¿Ese pedazo de cabrón converso?” (13). Isabel, Fernando, los indios y de paso la historia, se transforman; la historia puede ser rescrita y vuelta a contar; y cabe fijarse ahora en aquello que entonces a nadie importaba, en aquello en lo que

aparentemente nadie se fijó, o, por el contrario, importó y se fijaron bien pero nunca lo contaron, nunca apareció en los textos oficiales. La pieza del “antípoda” que cuelga y que ahora todo el mundo ve, es como el brillo del sudor que de pronto aparece en la imagen aparentemente serena en su completa perfección, el brillo castrador que la desmitifica. La mierda, en *El Central*, puede identificarse con *lo real* psicoanalítico, ese resto que no es posible significar; ese resto que insiste y que el significante no consigue atrapar; ese, que, como dice Lacan, no cesa nunca de no inscribirse. Sólo que en *El Central*, *lo real* parece haber crecido desmesuradamente y ocuparlo todo.

Creo que *El Central* puede ser leído como la defecación de y en la historia de Cuba de un sujeto homosexual: podría pensarse que *El Central* es el resto, lo que queda después de que un sujeto homosexual defecara en y la historia de Cuba. Es como si la historia hubiera estado penetrando a ese sujeto homosexual de manera violenta durante mucho tiempo y ese sujeto consiguiera por fin sacársela de encima, defecándola y defecándose en ella, colérica, furiosamente. Ese sujeto homosexual que escribe *El Central* no sólo se defeca en la Revolución cubana, se defeca en toda la historia de Cuba, señala *la mierda* que la constituye: “¡Ah, cómo apestan los héroes!”, y lo hace, incluso, aunque esa mierda pueda salpicarlo, lo salpique, también a él: “Ah, cómo apestan”, dice Arenas al final de 8, señalando, simultánea, ambigüamente, a la historia y a sí mismo.

El gesto de Arenas es de un extraordinario poder transgresor; es un gesto, también, liberador. Arenas parece sacudirse los epítetos que ha recibido a lo largo de su vida como homosexual y también como “escoria” política anticastrista; epítetos asociados a la asquerosidad, la inmundicia, la mierda;¹⁵ y los devuelve, los defeca, los coloca en otro sitio: la Revolución, la historia, la isla de Cuba.

¹⁵ No podemos olvidar que Arenas vive y sufre en Cuba la violencia contra los homosexuales, que fueron cuestionados, marginados y estigmatizados ya desde los primeros años de la Revolución, siendo animalizados y considerados “lacras, gusanos, piltrafas” (Marqués de Armas 192), hasta ser enviados, muchos de ellos y junto a otras “lacras” sociales, a las llamadas Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), verdaderos campos de trabajos forzados existentes en la isla entre 1965 y 1968. Asimismo, Arenas es un marielito, o sea, una de esas “escorias” (así fueron insultados en los discursos políticos e innumerables mítines de repudio) que escapó por el puerto del Mariel hacia Estados Unidos en 1980, en la que se ha considerado la salida del país “más traumática en la historia de la revolución” cubana (Nuez 108). Es decir, Arenas vive y sufre los momentos de mayor virulencia en Cuba tanto por su homosexualidad como por su disidencia ante el castrismo; posiciones por las que fue considerado, y nombrado, “escoria”, “inmundicia”; fue, así, “escoria” por partida doble, por su orientación sexual y por su posición política. Sería interesante, en este sentido, conocer si el poema pudo ser revisado por Arenas después de su salida de Cuba en 1980. Y aunque no hemos encontrado datos exactos, nos inclinamos a pensar que sí, pues a pesar de que el poema está fechado en 1970, éste no se publica hasta junio de 1981, un año después de la salida de Arenas de Cuba; y el propio escritor dejó anotado en sus memorias que, poco después de salir de Cuba, pudo recuperar “todos” sus papeles enviados al extranjero y revisarlos antes de publicarlos (*Antes que anochezca* 307). En el caso de *El Central*, el manuscrito parece haber sido enviado al extranjero, a los amigos de Arenas, Margarita y Jorge Camacho, en 1972. (V. carta dirigida a Margarita Camacho, fechada el 31 de diciembre de 1971, en *Necesidad de libertad*, 216-217).

Es hora de ir concluyendo. Tanto *La marcha de los hurones* como *El Central* son, cada uno a su modo, un relato y un canto de la historia de Cuba; relato y canto contra-colombinos, desmitificadores: simbólico y centrado en un período concreto (la Revolución) en el caso del poema de Rivero, donde sólo un único día, una única jornada, sirve para contar y cantar la terrible historia del período revolucionario de la isla, con su hermoso amanecer, su mediodía y su trágico anochecer. Escatológico en el caso de *El Central*, sin duda uno de los poemas más desacralizadores de la Revolución cubana y también del mito colombino y luminoso de la isla. Como en «La isla en peso», también en *El Central* el olfato se despierta; pero ese “olor único que nuestra noche sabe provocar” (Piñera 43), más que el de los pétalos, de la piña, del jazmín, incluso del copular de los cuerpos (Piñera 43-44), es el olor de la inmundicia, de la mierda. La excrecencia del europeo no consigue ser vencida por el olor de la noche antillana, como ocurre en «La isla en peso», porque el olor de la noche antillana es, también, excrementicio; el olor de la noche antillana se mezcla así con el que produce la cagada del europeo, y lo potencia. Toda la historia de Cuba, todos sus tiempos históricos, y especialmente el tiempo de la Revolución, son, nos dice Arenas, mierda que chisporrotea; mierda que apesta y que nos hace también, al acercarnos para contemplarla, apestar: “Oh, la poesía está aquí, en el torbellino de moscas que ascienden a tu rostro cuando levantas la tapa del excusado” (Arenas 46).

Obras citadas

- Abreu, Juan. «Prólogo». En *Inferno (poesía completa)* de Reinaldo Arenas. Barcelona: Lumen, 2001: 9-20.
- Arenas, Reinaldo. *El Central (Poema)*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- . *Leprosorio*. Madrid: Betania, 1990.
- . *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1998 [1992].
- . *Necesidad de libertad*. Sevilla: Point de Lunettes, 2012.
- Barquet, Jesús J., ed. *Ediciones El Puente en La Habana de años 60: lecturas críticas y libros de poesía*. Chihuahua: Ediciones del Azar, 2011.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea, 1998.
- Graña, María Cecilia, ed. *La suma que es el todo y que no cesa: el poema largo en la modernidad hispanoamericana*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006.
- Jaramillo Agudelo, Diego [Darío]. «El central». *El Tiempo* 18.11 (1981): s.p.
- Kundera, Milán. *La insoportable levedad del ser*. Traducción de Fernando Valenzuela. Barcelona: Tusquets, 1997 [1985].
- Marqués de Armas, Pedro. *Ciencia y poder en Cuba. Racismo, homofobia, nación (1790-1970)*.

- Madrid: Verbum, 2014.
- Nuez, Iván de la. «Mariel en el extremo de la cultura». *Encuentro de la cultura cubana* 8-9 (1998): 105-109.
- Paz, Octavio. «Contar y cantar. (Sobre el poema extenso)». En *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1990: 11-30.
- . *La casa de la presencia. Poesía e historia*. En *Obras completas*. Volumen I. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- Piñera, Virgilio. «La isla en peso». *La isla en peso. Obra poética*. Compilación y prólogo de Antón Arrufat. La Habana: Unión, 1998.
- Rivero, Isel. *La marcha de los hurones*. La Habana: Imprenta C. T. C. Revolucionaria, 1960.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena. «Contra Colón: la distopía en la poesía cubana del XIX y del XX». En *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino. VII Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Sonia Mattalía y Pilar Celma, eds. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2008. 329-340.
- . «Partir / Marchar(se). El No femenino en la poesía cubana del XIX y del XX. Gertrudis Gómez de Avellaneda e Isel Rivero». *La Habana Elegante* 53 (2013): s.p.
http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/Dossier_Poetas_RodriguezGutierrez.html
- . «Levantar la tapa del excusado: visiones caribeñas de la patria en la poesía de Reinaldo Arenas». En *Paisajes sumergidos. Paisajes invisibles. Formas y normas de convivencia en las literaturas y culturas del Caribe*. Ottmar Ette y Gesine Müller, eds. Berlín: Tranvia Verlag Walter Frey, 2015. 89-108.
- Valero, Roberto. «Viviendo el Leprosorio de Reinaldo Arenas». En *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Ottmar Ette, ed. 2ª edición, Zweite Auflage / Madrid: Frankfurt am Main / Vervuert / Iberoamericana, 1996. 149-164.
- Vélez, Nicanor. «El poema extenso: arquitectura de palabras y silencios en *Piedra de sol* y *Blanco* de Octavio Paz». En *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad latinoamericana*. María Cecilia Graña, comp. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006. 59-79.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. Universidad Central de Las Villas, 1958.

Voces trasatlánticas: camino y vigencia de la poesía afrocubana

René Rubí Cordoví
Texas A&M University

Temas: Evolución de la poesía negrista en Cuba hasta 1959 / renacimiento del género después de la revolución / poemarios destacados del período posterior a 1959 / características de la poesía afrocubana a partir de ese año / figuras eminentes en el resurgimiento de esta tendencia (M. Barnet, N. Morejón, Pura del Prado, José Sánchez-Boudy, Georgina Herrera, Soleida Ríos, Carmen González, Sinecio Verdecia, entre otros) / análisis de algunos poemas representativos de los autores citados anteriormente / singularidades del enfoque individual de cada poeta en el marco del movimiento / aspectos de este quehacer poético en el siglo XXI: continuidad y reajuste simultáneos

Después del impacto literario de la poesía negrista o afrocubana de los años treinta y cuarenta, este movimiento, con su génesis en el desplazamiento trasatlántico de esclavos de origen africano a Cuba, queda como dormido o, al decir de algunos de sus creadores y críticos, agotado en sus temáticas. Sin embargo, la década del sesenta marca una serie de nuevos caminos referidos a esta continuidad poética. El término de “poesía negra” se descuida, y deja de verse a sus cultores como un movimiento. La herencia de lo voluptuoso y físico-danzario, lo humorístico, el uso de recursos literarios como la onomatopeya, la jitanjáfora, suerte de expresiones inventadas que carecen de un significado y el lenguaje incompleto o deformado, entre otros elementos asociados a lo meramente epitelial y folklórico, fue siendo sustituido por elementos más esenciales referidos a la condición humana del negro, el amor a sus ancestros, su tradición religiosa, sus valores como raza, sus derechos y su realidad sin colorete ni esperpentos.

En estos años comienza a gestarse el desarrollo de una arista poco tratada en la poesía afrocubana anterior, la religiosidad. Existían puntuales antecedentes en poemas de Carpentier como «Liturgia» o «Juego santo», ambos de 1927, en los que se presentan las ceremonias de los ñañigos procedentes del Calabar, en el fundacional «La rumba» de José Zacarías Tallet en 1928, donde los bailarines son poseídos por el orisha o la deidad yoruba Changó, o con Nicolás Guillén en «Sensemayá», de 1934, haciendo alusión al Palo Mayombe de origen congo, donde el majá o serpiente es un atributo indispensable. En todos estos casos no había una apropiación, concientización o aproximación más íntima en la descripción de estos procesos.

Tanto Carpentier, Zacarías Tallet como Guillén, solo coquetean con estos espacios mitológicos. En estas obras se puede apreciar un acercamiento intelectual armónico, pero siempre desde lo epidérmico, sin un gran conocimiento de causa. En el caso de Guillén, que sí continúa desarrollando su poesía de tema negro, podemos apreciar una notable profundización progresiva en su visión de lo afrocubano. Aunque su ámbito cultural no era heredero de lo negro sino más bien de lo occidental, esta circunstancia se fue, digamos, nivelando a partir de su condición mestiza y de su búsqueda a partir de una visión crítica, ética y moral sobre el fenómeno de la discriminación racial en Cuba. Con el triunfo de la revolución de 1959 en Cuba se da un momento de apertura en cuanto al tema afrocubano en la cultura. Figura imprescindible de este período es el poeta y folclorista Rogelio Martínez Furé, quien con su labor revitaliza la impronta africana insular. Entre sus numerosos proyectos destacaron la presentación, como profesor, del primer curso de Historia del Arte Africano después de 1959 en Cuba; en 1962, la compilación y edición de *Poesía yoruba*, por ediciones El Puente en 1963 con sucesivas y ampliadas reediciones; y la creación de la obra de teatro infantil *Ibeyi Añá* («Los jimaguas y el tambor») basada en la tradición yoruba, y estrenada por el Teatro Nacional de Guíñol en 1968. El trabajo a favor del conocimiento y reconocimiento de la cultura africana en Cuba por parte de este artista ha continuado desarrollándose hasta la actualidad.

En materia de poesía como cuaderno publicado, el poeta pionero de este período es Miguel Barnet con su poemario *La piedra fina y el pavorreal*, de 1963. En él, el entonces joven estudiante de etnología nos da su visión sobre lo afrocubano y su importancia en lo histórico y cotidiano de la nación. En su «Ebbó para los esclavos» nos dice:

Todos hemos sido testigos
Está bueno de esperar sobre las noches
frías de tantos siglos... En la palabra y en el músculo, somos
[...] Al otro lado de la bahía romper el coco en cuatro pedazos
es anunciar al mundo el ascua del hombre. (14)

El poeta desde la esclavitud, y el hombre en el tiempo, nos presenta la acción como la ofrenda máxima de este momento. El negro es reivindicado junto a los demás hombres, para anunciar su espacio en lo futuro. Es sin lugar a dudas este libro piedra fundacional donde se asienta y remodela una continuidad que ahora gana, en amplitud y profundidad, un espacio para la tradición poética afrocubana de la isla. Este poemario, de finísimo y sentido enfoque, aúna lo viejo y lo nuevo en un solo objeto, es respetuoso con una antiquísima tradición asociada a los que ya no están, los queridos ancestros en el tiempo y en todo su linaje, ambos entrañables, desde los más antiguos hasta los más cercanos.

En el año 1964 el poeta Pablo Armando Fernández publica el poemario *Libro de los héroes*, mención en el concurso de Casa de las Américas en La Habana. En uno de sus poemas, «Rendición de Eshu», el poeta usa el ambiente mitológico yoruba para recrear un pasaje de la guerra contra Batista, reviviendo de alguna manera la épica homérica, esta vez imbricada con el atractivo mundo de los orishas o deidades afrocubanas. Este aporte suma otro intento de expresar el ámbito religioso afrocubano dentro del nuevo contexto generado a partir de la revolución de 1959, encabezada por Fidel Castro. “Avisa a Oggún, / que cae mi fortaleza, entre armas y banderas” (21). En estos textos Fernández logra una muy adecuada apropiación de las deidades yorubas y las inserta con organicidad en los pasajes de la gesta revolucionaria recién concluida.

El gobierno de 1959 favoreció la igualdad en cuanto a raza y género en la sociedad cubana. Este factor creó un espacio con voz y accionar para la mujer. En lo concerniente a la poesía escrita y publicada, después de la efectiva presencia de Miguel Barnet, la poeta que marca la consolidación de estos órdenes en su total esplendor es sin lugar a dudas Nancy Morejón. Con su cuaderno *Richard trajo su flauta y otros argumentos*, publicado por ediciones Unión en La Habana en 1967, la autora inicia un intenso y largo camino de trabajo poético sostenido en la temática afrocubana. Dentro de este cuaderno destaca el poema «Los ojos de Elegguá»:

esta noche
junto a las puertas del caserón rojizo
he vuelto a ver los ojos del guerrero
eleggua
la lengua
roja de sangre como el corazón de los hierros. (15)

El título nos anuncia al vigía, al testigo de la creación puesto frente a ella, y es este el primer poema suyo que tiene como centro a una deidad afrocubana. La intención de la autora es explorar al orisha, calibrarlo en la medida de lo posible, actualizarlo en nuestro contexto, rendirle homenaje. Comienza una descripción entre el asombro, el respeto y la adoración. Han pasado ya muchos años, han sido muchas las experiencias históricas vividas, pero él sigue estando presente, examinando el devenir humano, haciéndose verbo:

los pies dorados desiguales
la tez de fuego el pecho encabritado y sonriente
acaba de estallar en gritos
eleggua salta.

imagina los cantos
roza el espacio con un puñal de cobre. (Morejón, *Richard* 15)

La descripción va cobrando fuerza. La plasticidad inicial, que torna a la imagen en figura estilizada tallada en la memoria es trascendida. Comienza un proceso de vivificación. La imagen ancestral y monolítica comienza a mostrarse en movimiento. Desigualdad en la pisada, rostro volátil, grito, salto; Elegguá comienza a inundarlo todo, recrea lo por nacer y ara, deja la huella de sus dominios en las nuevas historias. La poeta se interroga, anuncia a la vez su reverencia, sospecha la partida y avizora su tristeza:

quién le consentirá
si no es la piedra
o el coco blanco
quién recogerá los caracoles de sus ojos
ya no sabrá de Olofi si ha perdido el camino
ya no sabrá de los rituales
ni de los animales en su honor. (Morejón, *Richard* 15)

Se crea la posibilidad de la ausencia tutelar, una amargura imprevista encarna y desencadena nuevos horizontes de dolor y profunda pérdida. Pero a la vez anuncian la otra posibilidad, infinita, al decir lezamiano, de sumar nuevos encuentros, de un regreso que nos conecta con la actualidad, que vuelve a lo ancestral renovado, fresco en su calidad de ser completo, y en su misterio: “Si los ojos de eleggua regresaran, / volverían a atravesar el río pujante” (15). Una vez verificado el retorno, se reanuda el diálogo en lo actual e íntimo con la poeta. La sostiene, la libera a su antojo y, como el gran misterio de la vida misma, no se muestra completo:

el gran eleggua ata mis manos
y las abre y ya huye
y bajo la yagruma está el secreto
las cabezas el sol y lo que silba
como único poder del oscuro camino. (Morejón, *Richard* 16)

Como colosal signo de resistencia, la autora concluye su poema-visión, mostrando la presencia de Elegguá en lo amplio y lo mínimo, como un espléndido enigma. Este texto, inicia una

nueva etapa de delicada sutileza y gran profundidad conceptual en cuanto a la interpretación de la realidad religiosa afrocubana.

La integración y transmutación de una parte indisoluble del panteón Yoruba, como es el orisha elegido, da la medida y necesidad de la poeta por sumergirse en sus raíces, descubrirse toda, completarse. Este exponerse muestra en lo poético, de manera hermosa y orgánica, lo oculto, lo no visto hasta ese momento referido a la más esencial tradición legada por los pueblos africanos sumados a la isla. De esta manera «Los ojos de Elegguá» se erige en poderoso pilar para sostener los nuevos cimientos de la poesía afrocubana de las últimas décadas del siglo XX.

Podría decirse que Nancy Morejón es la continuadora del legado conceptual de Nicolás Guillén. Tiene ella en su vasta obra poética y ensayística un amplio registro referido al legado africano, al tema de la mujer y al desarrollo de la negritud dentro del entorno caribeño, latinoamericano e hispanoamericano. Para la poeta la negritud no es un fenómeno restringido a Cuba y su circunstancia, sino algo en expansión constante:

Necesitamos una literatura que, inspirada en el modelo universal que es la poesía de Nicolás Guillén, aborde tópicos y asuntos de los negros y negras de América en una perspectiva nacional y contemporánea. La imagen de estos seres humanos, afroamericanos, debe abandonar el cliché que la literatura abolicionista, sin ser ella misma culpable, dejó en nosotros. Afroamérica no es sólo el batey, el ingenio, el cepo y los azotes [...] Afroamérica no es sólo Changó y Ochún crepitando de sensualidad en el monte. (Morejón, *Poética* 11)

De esta manera unifica y amplifica a la raza negra, la agiganta y le da voz en una dimensión más abarcadora y consecuente. “Para Nancy Morejón el asunto de la identidad pasa por el de la cubanía y el de su propia condición femenina, y mira al mundo desde ese sentido de pertenencia e identidad, sin localismo ni énfasis clasificatorio” (López 275). Su poema «Mundos» es una muy buena manera de ejemplificar estas aseveraciones:

Mi casa es un gran barco
[...]
Viejo el mundo que amo,
Nuevo mundo el que amo,
Mundos, mundos los dos, mis mundos
[...]
“Vamos a andar”, me dijo alguna vez,

con su aliento amoroso, aquel esclavo. (Cordones-Cook, *Looking within* 290)

La poeta, desde el poema, se eleva sin pausa, se muestra en movimiento. Su noción de isla crece, se acelera, adquiere movilidad. Es su identidad cubana un navío que va trenzando su entorno apropiándose, en la negritud, de toda la geografía que la contiene. Nos declara ser heredera de dos momentos indisolublemente ligados, su herencia afrocubana y su actual devenir. Luego se desdobra, incorpora en su monólogo al esclavo, “la amorosa reminiscencia,” símbolo este de su querido legado africano. Es precisamente el esclavo quien la invita al cambio, la trascendencia. La conciencia de evolución e integración de la autora da en las palabras del esclavo negro la necesidad de un no estancamiento. Desde su poema nos dice: legado africano sí, pero en continuidad, florecimiento y amplitud. Después concluye:

Mi casa es un gran barco
y trazo con mis venas el mapamundi nunca visto
[...]
Vivo en mi casa que es un barco
(qué poderosa espuma me refresca).
Vivo en mi barco vivo
amparada del trueno y la centella.
Mi casa es un gran barco
digo
sobre la isla dorada
en que voy a morir. (Cordones-Cook, *Looking within* 292)

Nuevamente los espacios se desbordan, pero esta vez tocan lo universal, no hay barreras para detener la condición humana que en esta se refiere:

La voz poética de «Mundos» vuelve a su origen para abrazar su pasado en el amoroso hálito de un esclavo quien la invita a andar en medio de la inclemencia y el desamparo de la tempestad. Se sugiere así tanto la travesía como la experiencia de cambio, avance y solidaridad en la difícil inserción en un nuevo mundo con el arraigo de las piernas sembradas en el océano. (Cordones-Cook, *Soltando* 157)

La proyección espacial identitaria es expresada sin fronteras posibles, pero aun así, la poeta sigue siendo cubana, no puede desligarse de ese íntimo y “dorado” amor que la contiene.

Pocos años después de la aparición de *Richard trajo su flauta y otros argumentos* se da lo que a mi juicio ha sido uno de los mejores esfuerzos concertados hasta ese momento, y probablemente hasta la actualidad, de vínculo de la poesía con lo afrocubano en su vertiente religiosa. En 1972 Pura del Prado nos presenta el poemario *Color de orisha*, íntegramente dedicado a las deidades afrocubanas. El aspecto más curioso es que este evento tiene lugar fuera de Cuba, pues la poeta para esa fecha ya vivía en España. En este libro la autora abandona sus usuales estructuras cerradas con gran presencia del soneto, hacia zonas de libre escritura.

Uno de los textos que defiende estas observaciones lo es «Verde güira», dedicado a Osáin, orisha de la naturaleza vegetal y la farmacopea:

Orisha sin padres, salido de la tierra como el manantial,
la grama humilde y espléndida.
Baja con tus atejos lukumíes,
hijo de nada y de nadie
Agguéníyé que refunfuñas en el cordobán
y tienes caprichos de cocuyo enteramente mágico. (Del Prado, *Color* 12)

El acercamiento es esencialmente emocional, su descripción, eficaz y cálida. Aunque quizás trastoca en su juego poético los deberes del orisha, o calibra como ñáñigo lo yoruba, el resultado es aquilatado por un peso metafórico orgánico, auténtico y sentido.

Otro loable ejemplo lo es «Azul», dedicado a la deidad de los mares Yemayá, que comienza diciendo: “Piel de ónice cernido, negrita, / madera de canoa humedecida, / la de los puños almidonados por la brisa, / la del traje con turquesas ardiendo” (64). Del Prado comienza la descripción de la majestuosa piel ligada a lo mineral y sin embargo la enlaza con el diminutivo “negrita”: por un lado esta unión refleja el asombro ante la imagen plástica que se agiganta, y por el otro cierta cercanía afectiva, cierto deseo de aproximación y contacto. El poema es un exquisito trazado del mapa marino que Yemayá representa. La poeta muestra con precisión y elegancia a la deidad en su devenir y funciones:

Tesorera que custodia el arrecife,
séptima piedra que lava en bonanza.
La diez del día celebra sus ondas
y sabe diloggún de mar a mar.
Encierra más secretos que la frente del espía
y regala Ifá cuando se estrella contra el peñasco. (Del Prado, *Color* 66)

El texto termina con una comunión de todos los espacios creativos. A las aguas marinas de Yemayá, la madre universal, se funde la sabiduría de Orula y la energía solar total, en hermosa cópula para la continuidad de la vida:

Hasta que bajaron por sus labios celestes
los verdes besos húmedos de Orula
el adivino viril y fuerte,
y en una fundición de esmeraldas y aguamarinas
copularon las olas bajo soles de fuego. (Del Prado, *Color* 68)

En sentido general, todos los textos contenidos en este poemario tienen un hondo peso y valor poético, como fieles exponentes de una exquisita y colorida mitología que en Cuba se acrisoló como fragmentos-tesoro de la identidad de los cubanos. Pura del Prado, con los poemas de este cuaderno, creó una digna representación del panteón yoruba en Cuba. “Nadie como ella ha logrado la unidad de estilo y tema que hallamos en este poemario en que canta los misterios, creencias y sentimientos del negro cubano en una atmósfera de deslumbramiento y fantasía” (González-Pérez 175). *Color de orisha* es, a mi juicio, el poemario de mayor lucidez de la autora y una obra capital, de obligada referencia cuando de poesía afrocubana se hable.

En consonancia con la dimensión abarcadora que leemos en Morejón, otro poeta que fuera del país hizo crecer el imaginario poético afrocubano de este período fue José Sánchez-Boudy. Publicó en una primera etapa, repitiendo los modelos de la poesía negra folclórica de los años 30 y 40, *Ritmo de solá* en 1967, *Alegrías de coco* en 1970 y *Crocante de maní* en 1973. En una segunda fase, aunque no divorciada de los antiguos giros propios de las zonas externas de lo negro, y con algunas rimas evidentemente forzadas que afectan la fluidez y organicidad de los textos, aparecen segmentos que ganan en profundidad y se enfocan en la religiosidad afrocubana, en los poemarios: *Aché Babalú Ayé* de 1975, *Ekué abanekué Ekué*, *Leyendas de azúcar prieta*, ambos de 1977 y *Acuara Ochun de caracoles verdes*. *Poemas de un caimán presente: Canto a mi Habana*, de 1987. En esta etapa encontramos acertados momentos poéticos dedicados a Babalú Ayé, específicamente en el poemario *Aché Babalú Ayé*:

El ciego, pestañeando en las tinieblas,
al pecho abierto, un negro escapulario;
atrás la Cuba hacia el santuario;
abigarrada multitud de la esperanza
a San Lázaro va. (52)

Este pequeño pasaje evidencia la significación que tiene el santo milagrero para los cubanos. Está la representación de la gente humilde con la esperanza de un cambio en sus vidas hasta entonces sin porvenir o con alguna enfermedad. Es visible también en estos versos la tendencia sincrética religiosa de los pobladores de la isla. La tradición religiosa católica española se funde con la africana en un solo haz de adoración, así se anuncia desde el título; San Lázaro es Babalú y viceversa, tanto en este poema como en gran parte de la tradición popular cubana.

En *Ekúé abanakué Ekúé* el autor presenta la tragedia de Sikán, mito carabalí, perteneciente a la tradición abakuá o ñañiga de la isla. Sánchez Boudy cierra su poemario con «Gracias Sikán» y de esta forma tiende un lazo histórico emocional y de eterna deuda con aquellos africanos que, viniendo desde lejanas tierras, dejaron su impronta en forma de legado cultural:

Y tú, Sikán mi patria y mi dulzura.
Tu blanco negro en negro de blancura.
Aquí llegué cogido de tu brazo.
Sikán Sikán mi ceiba ante el zarpazo.
Que al río voy con gracias, tempranero
Gracias Sikán: mi puerto y mi velero. (89)

Otro momento destacable lo alcanza en la «Leyenda de río Cristal» que aparece en *Leyendas de azúcar prieta*. En ese poema narra la dramática historia de una esclava africana que, asediada por su amo, escapa y es perseguida por este y su mayoral:

Dale fuerte. Vamos bayo.
La trailla de los perros
y el mayoral a caballo.
Mira que el amo la ama
Y lo que el niño desea
Sea. (27)

El drama culmina en el río, la esclava muere, pero no es doblegada, se entrega a las aguas pura y transmuta extendiendo su belleza en el tiempo y la memoria:

Y cuando arriban al río yerbabuena
hay un perfume en aguas de albahaca;
y allí en el río está siempre tu casa.

Y algunas tardes asoma allí tu faz
cuando el amor se acerca a tus orillas. (Sánchez, «Leyenda» 31)

Dentro de la isla, en los años ochenta y noventa, hubo una serie de cambios drásticos que propiciaron un nuevo despertar en la visión social sobre tópicos de la nación que supuestamente se habían superado. Entre estos cabe destacar el (desigual) desarrollo económico, la identidad y la (no tan lograda) igualdad racial. Básico para la comprensión de esta etapa son los poemas de Georgina Herrera, «Fermina lucumi», dedicado a un personaje real de la historia cubana, y «Oriki para dos negras viejas de antes», ambos de 1989. En el primero la autora nos dice:

¿Qué recuerdo
traído desde su tierra en que era libre
como la luz y el trueno
dio la fuerza a su brazo?
Válida es la nostalgia que hace poderosa
la mano de una mujer
hasta decapitar a su enemigo. (*Grande es el tiempo* 17)

En este poema se unen tres elementos: la esclava, la africana y la mujer. Comienzan a llenarse nuevos espacios. En el poema se suman a las ansias de libertad, heredadas de Juan Francisco Manzano —el escritor cubano del siglo XIX—, la presencia de África y el tema femenino, el de la mujer rebelde, que no se doblega, que se opone a la condición históricamente aceptada de ser objeto de uso y abuso. Estas son las reflexiones de dos mujeres negras que han perdido el más valioso tesoro que podían haber tenido en vida, el legado de sus ancestros africanos y de su sabiduría:

Pero nosotras, las que ahora
debíamos ser ellas, fuimos
contestonas,
no supimos oír; teníamos
cursos de filosofía,
no creímos,
Permanecemos silenciosas,
parecemos tristes
cotorras mudas. (*Gatos y liebres* 26)

Estas mujeres conocen el dilema sin solución que padecen, y para el que no tienen ya una respuesta, pues:

Se presenta a las dos mujeres negras de la Cuba de hoy como herederas imposibles de los saberes de sus antepasados, unos saberes que no quisieron o no pudieron escuchar. De paso, el poema revela el desamparo de esas mujeres negras de esa Cuba de hoy, atrapadas entre dos mundos: el de los saberes establecidos y caducados, y ese ancestral que no pudieron conocer. (Rodríguez 361)

Estos textos, en su aparente sencillez, tienen una sabiduría muy acorde con la tradición que defienden. En el verso desnudo y directo de Georgina Herrera se encierra una poética natural, fluida y de profunda reflexión. El título nos anuncia un Oriki, que en lengua yoruba quiere decir “salutación”, “alabanza”. El círculo se completa en profundo reconocimiento y regreso a su tradición abandonada.

El período que va desde las dos últimas décadas del siglo XX extendido hasta lo que va del presente siglo, cuenta con figuras de alto calibre. Entre ellas podemos mencionar a Marino Wilson Jay, a Eloy Machado y a figuras indispensables, de continuidad en el tiempo como los ya mencionados Miguel Barnet, Nancy Morejón y Rogelio Martínez Furé, entre otros. De la más reciente trayectoria poética de Martínez Furé destacan los cuadernos *Eshu, Oriki a mí mismo y otras descargas*, de 2007 y *Cimarrón de palabras*, de 2010. En este último el poeta da su visión sobre la poesía en «Poética 1», la cual relaciona con la ancestral sabiduría africana:

Nube que sueña con vencer al sol
en su carrera.
[...]
No hay jaula que atrape a la Poesía,
sin el ashé de la Palabra.
¡Ago!
¡Ago l’ona!
¡Dejen pasar a la Poesía!
¡Dejen que vuele! (24-25)

Nos referiremos también, por su importancia, a Soleida Ríos, poeta que desde lo íntimo y lo religioso, desde el diálogo y las rupturas ha ido trenzando una circunstancia poética de altos quilates. Si Nancy Morejón representa la continuidad y expansión de la raza en lo caribeño y

universal, Soleida Ríos se sumerge en lo íntimo-cotidiano para, a través de los órdenes religiosos africanos y su cotidianidad como cubana, develarnos su última naturaleza. Esta aventura de la poeta refleja su cercanía con el dolor humano, leído a través su perspectiva religiosa. Soleida Ríos consolida y perpetúa, en lo íntimo-cotidiano, lo que Georgina vislumbró como la mayor pérdida ante la modernidad, y la espacialidad irradiante propuesta por Nancy Morejón.

Es en su obra, en este rezumar de esencialidades, donde las nuevas generaciones encuentran otro gran pilar para su renovado proyecto de identidad. Es en Ríos donde los colores que definen esa rica otredad toman su mayor brillo y se erigen en manifiestos, en búsqueda de un espacio negado por el devenir histórico social cubano. Pero no se trata de baluartes como islas sin articulación y cercanía con el otro social, sino de una búsqueda que enriquezca, desde lo negro, la exquisita gama de voces manifiestas en la isla.

La poeta ha logrado una estilización a través del dolor y el día a día que se transmuta en una creencia poderosa, algo intangible, donde lo africano ha sido incorporado de forma orgánica en un devenir infinito. En sus dominios todo fluye y asombra por su cercanía, como objeto palpable en su ámbito natural. No hay imposte, cada elemento ha sido procesado, integrado y devuelto en una cotidianidad resuelta y vibrante. En la obra de Soleida Ríos las constantes africanas están asumidas, y gravitan seguras, sin posibles desarraigos.

El aspecto que a mi juicio más unifica a la obra de Soleida Ríos con el legado africano es el referido a la religiosidad, mezclada con muchos otros saberes, pero africana en su sentido más esencial. En este caso el uso de estos elementos no es algo superficial, carnavalesco o de apoyatura, la poeta se apropia de la manera de pensar del religioso afrocubano, forma parte de esa circunstancia. Actualiza en lo poético esa condición de ser receptor de una creencia, una psicología y una manera de hacer para reconocerse y redefinir su identidad.

Aparecen en sus poemas nombres de deidades u orishas, atributos de los mismos, frases en yoruba y procesos de la liturgia afrocubana, todos enlazados y armónicos. En su libro de 2009, *Escritos al revés*, el texto «Vamos» permite constatar estas aseveraciones:

Horas de complementar la ofrenda en el cementerio. La ofrenda familiar.

Se colocarán cientos, miles de flores en un lugar (¿tumba?, ¿panteón?) que a juzgar por la cantidad de flores y la manera de situarlas es inmenso.

[...]

Momento único anterior con lo que puedo establecer una conexión es la comida... era darle de comer a la tierra... Entonces, ¿dónde están las plumas del akukó, dónde está la vela blanca sobre el montículo de tierra, dónde... cuándo se oiría este rezo... ibayé, ibayé ntonú

[...]? (65-67)

La ofrenda que la autora nos propone es descomunal, pues aquí están implicados familiares, descendencias y ancestros todos. Se habla de una continuidad histórica. Pero el cuestionamiento es evidente: ¿Dónde están mis raíces y ceremonias correspondientes? Hay mucho trabajo pendiente todavía:

Pero no creo que mis brazos den abasto para todo lo que al parecer tengo que recoger. Lo nuevo, con lo que dejé. Es decir, con lo que había dejado...

Ahí, en ese punto donde estoy, intersticio que habría de moverme...

Llega la racha de viento, el fuetazo...

– ¡Jecua je, Yansa! (Ríos, *Escritos* 67)

Habla la poeta de la esforzada tarea de aunar la tradición heredada de África con la modernidad. En la disyuntiva de la asimilación o no de este proceso, es sorprendida por la deidad orisha Yansa que, imponiéndose desde su ancestral grandeza, aparta a un lado toda duda. Lo africano se muestra con su fuerza innata, con el peso de la inmensa tradición que representa. Yansa, la deidad del Cementerio, borra de golpe toda duda.

En 2013 Soleida Ríos gana el premio Nicolás Guillén con el poemario *Estrías*. En su «Preámbulo» nos dice que este libro nació “un día en que Wilfredo Lam pintaba una abalocha” (7). De esta manera hace referencia a uno de los artistas negros de más importancia para la isla. Lo ubica pintando uno de sus elocuentes monumentos a esa africanía que defendió; y, jugando con la atemporalidad, coloca su obra como hija directa de esa fuerza con que Lam representó la cultura africana para los cubanos. Por, ejemplo, en «Borraduras III» dice:

Addimú a la tierra. Registrarlo. Palabras... no acerca de ti,
palabras que te expresen,

[...]

Con pausa llega usted a su destino, dice Ifá.

No hablar las cosas al revés

[...]

No busque lo imposible... Pero cuando un perro se acerque,
pásele la mano. Siempre. (Ríos, *Estrías* 82)

En estos supuestos consejos que recibe la autora hay encerrados una declaración de principios. Por este texto fluye una cálida exhortación. Desde Ifá, cuerpo teórico donde se resume la sabiduría yoruba, nos hace llegar, nos regala estos consejos para la vida. Consejos que por sí solos nos hablan del calibre de sus ancestrales portadores.

Otra figura que dentro del ámbito poético contemporáneo cubano da continuidad a la temática afrocubana y, en su caso, con énfasis en los derechos de la mujer es la poeta y ensayista Carmen González. Con su poema «La abuela de mi abuela», contenido en su primer poemario de 2010 *Una muchacha es siempre un privilegio*, nos da su visión profunda sobre la negritud en Cuba:

La abuela de mi abuela llegó untada con saliva de látigo
hizo del trópico su hombre, le dio hijos.
Debajo de una ceiba, aquí árbol sagrado, regó sus bastardos
para que limpios fuesen, como lo haría su madre,
allá en eterna memoria de praderas. (18)

Con sugestiva contención y con una muy vívida emoción y fuerza, González narra la historia de sus ancestros. Da las claves transmutativas con la elección de la ceiba, con su descendencia ya en otras tierras, ajenas a la suya, para siempre. Pero el lejano brillo de los códigos éticos de su país natal no es olvidado, sus hijos llevan rotundamente esa marca, esa memoria como legado:

La abuela de mi abuela se unió a la tierra
en la que engendró a cada uno de sus bastardos
en diciembre de mil novecientos quince.
[...]
Los nietos, Má Francisca: siete sayas y ninguna mayoral,
estamos en deuda,
aquí y allá [...] (*Una muchacha* 18)

La herencia recibida es de un valor inmenso. En ella están contenidos el amor, la constancia, la sabiduría y la bravura que generosamente transmitieron todos los hombres y mujeres que vinieron de África a sus descendientes cubanos, representados en este poema a través de la abuela. Carmen González se considera una continuadora de esta estirpe, una mujer profundamente agradecida, con ese regalo vital y con la misión de ser digna heredera de esa hermosa tradición. Sobre su propio poema, la autora nos acota:

Cuando escribí el poema a la abuela de mi abuela, sentí que la palabra se llenaba de una fuerza honda. Como si fuese hecha y repetida en otros predios. Como si una ley de vida, hasta entonces desconocida, me llevara por el camino de los sentimientos de Ma' Francisca, hasta crear con las mías las palabras que ella esperaba de su descendencia. Ha sido una de las experiencias más hermosas que he vivido. Buscando las esencias de la espiritualidad familiar encontramos los caminos negados por la colonización y los traumas de la postcolonialidad (González, *De lo divino*)

La actualidad poética cubana cuenta con una gran variedad de poetas con propuestas diferentes, que se aproximan al legado africano, aunque no sea centro de su escritura. Otros, como Sinecio Verdecia, lo integra en su poética como parte de su identidad y también de paso critica a aquellas instituciones que desde el poder han vetado su legitimación dentro de la nación. El poeta inicia su único libro publicado hasta la fecha con un proverbio africano: “Quién no tiene corazón no va a la guerra”. De esta manera nos anuncia su posición de lucha en defensa de esa herencia y de la raza negra dentro de la actualidad cubana. En su texto «Maloja 309A» dice:

Pucho Pucheta,
Obonekue de Usugaré Mutanaga Efo
ha vuelto un 10 de octubre
a su barrio de Los Sitios.
Sacerdote de la Ocha,
las circunstancias y el ambiente
dieron prueba de su hombría.
El Puerto del Mariel
y la espuma de las aguas
no borraron su lealtad. (5)

En este texto se habla de la reciedumbre y entereza de un hombre ante el duro proceso de la emigración. Su viaje de desarraigo ha sido doble, a su herencia trasatlántica se suma la disyuntiva de otra partida sin regreso; el flujo de ida definitiva de los cubanos hacia Estados Unidos tiene ahora otra mirada. El nuevo tipo de héroe presentado por Sinecio es salvado precisamente por su lealtad convertida en presencia constante en la isla, alcanzada gracias a sus valores, a esos supremos grados abakuá de obonekue y de sacerdote de la Ocha, que otros no quisieron o no pudieron ver. La ignorancia inquisitorial sede paso aquí ante un misterio mayor, poderoso e intangible.

En el siglo XXI, la oralidad aporta una nueva fuerza, una poética de lo negro obviamente filtrada por el acontecer inmediato y más organizada, en un corpus ascendente y de defensa de la negritud. Esta oralidad, en lo poético, se canaliza en dos vertientes: una que atiende al movimiento *hip-hop*, con enorme desarrollo y dentro de los que destacan agrupaciones raperas como Anónimo Consejo, Las Crudas u Obsesión, entre otras. Precisamente de esta última agrupación, una de sus miembros, Magia López en su tema «Me afroconozco» nos dice:

Si ves que a mil va mi sex appeal verbal es porque ya
Me afroconozco
Puedo decir que es la segunda vez que nazco
[...]
Me secuestraron la historia y aquí están las consecuencias.
La negra aprendió a tejer con hilos de pertenencia,
conciencia, descendencia, elocuencia
y mírala cómo está dando hasta conferencias.
Ahora enfrentate a mí si quieres, si tienes, si eres. (Pausides 312)

En este texto, la pérdida que experimentan los sujetos líricos de Georgina Herrera en su poema «Oriki para dos negras viejas de antes» es devuelta como una posibilidad tangible en las nuevas generaciones, rescatadoras de esas esencias. Esta obra es una declaración de principios que identifica a la autora desde su yo como autor, con una cubanía inmersa en sus raíces africanas. La autora, mujer y negra, siente orgullo de su condición, ya no más escondida ni relegada a planos de sumisión de raza o género.

La otra vertiente de este movimiento en lo oral es representada por poetas con la idea de expresar su obra unida a un acto *performático*, en los escenarios más disímiles. Ejemplo de estos gremios de oralidad en la poesía es el proyecto Chekendeke. Eduardo Santiesteban, uno de los miembros más activos dentro de este colectivo, nos dice:

En la argamasa de los muros iniciales
está la sangre de los ancestros,
en cada ladrillo, bloque, canto de piedra
el aliento de quienes construyeron esta ciudad
por la que caminamos silenciados. (Inédito)

El poeta, con profundo sentido histórico, nos remite a las raíces. Desde el período de esclavitud en Cuba, Santiesteban entreteje una fina y dolorosa hebra de continuidad asociada a los negros maltratados, oprimidos y relegados a la condición de animales durante siglos, en un devenir que aún no termina:

pagados con la misma moneda desde Gabón lejanos,
nosotros, los del fondo.
Porque vivimos a golpes,
porque apenas si nos dejan decir
que somos quien somos. (Inédito)

Víctimas una y otra vez de variantes similares al timo inicial con el que en África fueron maniatados y vendidos, los descendientes africanos en Cuba, cubanos ya desde hace mucho, han seguido siendo víctimas de una u otra manera de las relaciones de poder. Nunca han tenido un espacio completo y digno, su voz ha sido silenciada de muy disímiles maneras: “Nuestros cantares no pueden ser / sin pecado un adorno”. Santiesteban nos dice que el cambio es necesario, la ruptura, la nueva revolución que unifique y dé igualdad en medio de nuestras diferencias.

Si en un primer momento la poesía negra o afrocubana, con la excepción de casos muy puntuales, tendió a lo colorido y pintoresco, al facilismo erótico o incluso a lo banal en la representación del negro, podemos decir que desde la década del sesenta y sobre la base del ideario de Nicolás Guillén, la poesía negra se reajusta y vigoriza desde otros presupuestos. En principio rescata las tradiciones culturales y religiosas legadas por los ancestros esclavos africanos y luego, usa esa tradición como herramienta de lucha a favor de la integración de la raza negra en la isla, la igualdad de la mujer y la reestructuración de la identidad nacional. Ya en el siglo XXI podemos apreciar una agudización, y en algunos casos una representación más descarnada, de estas tendencias de lucha a partir del deterioro económico y social del país y por ende, de la gran masa negra, mestiza, marginal y pobre que comprende la sociedad cubana. En todos los casos la tradición afrocubana mantiene su vigencia en Cuba, y aunque se adecua a las nuevas circunstancias del devenir, sigue manteniendo vivo su mensaje de amor, sabiduría y comunión con todos los hombres de la tierra.

Obras citadas

- Barnet, Miguel. *La piedra fina y el pavorreal*. La Habana: Ediciones Unión, 1963.
- Cordones-Cook, Juanamaría. *Looking within /Mirar adentro*. Michigan: Wayne State University Press. 2003.
- . *Soltando amarras y memorias: Mundo y poesía de Nancy Morejón*. La Habana: Sur Editores, 2013.
- Del Prado, Pura. *Color de Orisha*. Barcelona: Editorial Campos, 1972.
- Fernández, Pablo A. *Libro de los héroes*. La Habana: Casa de las Américas, 1963.
- González, Carmen. *Una muchacha es siempre un privilegio*. La Habana: Sur Editores, 2010.
- . *De lo divino a lo profano. Los dioses y las diosas de África y su influencia en la creación literaria de las escritoras afrodescendientes*. En «Segundo coloquio internacional de escritoras indígenas y afrodescendientes». Ecuador. 2011. Internet.
- González Pérez, Armando. «Realidad y mito en la poesía afrocubana de Pura del Prado». *Círculo: Revista de Cultura* XXVI (1997): 166-176.
- Herrera, Georgina. *Grande es el tiempo*. La Habana: Ediciones Unión, 1989.
- . *Gatos y liebres*. La Habana: Ediciones Unión, 1989.
- López Lemus, Virgilio. *El oro de la crítica*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2013.
- Martínez Furé, Rogelio. *Cimarrón de palabras*. La Habana: Letras Cubanas, 2010.
- Morejón, Nancy. *Richard trajo su flauta y otros argumentos*. La Habana: Unión, 1967.
- . *Poética de los altares*. La Habana: Letras Cubanas. 2004.
- Pausides, Alex. *Arcoiris negro, yo también canto a América*. La Habana: Ediciones Unión, 2011.
- Ríos, Soleida. *Escritos al revés*. La Habana: Letras Cubanas, 2009.
- . *Estrías*. La Habana: Letras Cubanas. 2013.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena. *Otra Cuba secreta. Antología de poetas cubanas del XIX y el XX*. Madrid: Verbum. 2011.
- Sánchez-Boudy, José. *Aché Babalú Ayé*. Miami: Ediciones Universal, 1975.
- . *Ekué abanekué Ekué*. Miami: Ediciones Universal, 1977.
- . *Leyendas de azúcar prieta*. Miami: Ediciones Universal, 1977.
- Santiesteban, Eduardo. Inédito.
- Verdecia Díaz, Sinécio. *La disyuntiva*. La Habana: Ediciones Reina del Mar, 2012.

El bosque escrito de Félix Hangelini

Richard Curry
Texas A&M University

Reseña: Hangelini, Félix. *El bosque escrito*. Edición e introducción de Yoandy Cabrera. Madrid: Editorial Hypermedia, 2013.

En este volumen de poesía publicado en 2013 por Ediciones Hypermedia, hay que reconocer la labor de dos personas. Primero, claro está, la obra poética de Félix Ernesto Chávez López. Esta persona es el creador de la materia prima, los textos poéticos, imprescindibles en cualquier libro o antología de poesía.

Pero éste no es ‘cualquier’ libro de poesía. El volumen debe su existencia a la labor de otra persona también. *El bosque escrito* lleva como subtítulo parentético *Poesía reunida*. Fue Yoandy Cabrera quien reunió, seleccionó y editó los poemas de esta poesía reunida, la cual prologó con unas veinte y tantas páginas escritas con inteligencia y ternura. En su prólogo, Cabrera analiza la ensayística de Hangelini, señala pautas de su lírica, rastrea preferencias y afinidades literarias, y ofrece apreciaciones de la obra así compendiada. En este sentido, las observaciones de Cabrera marcan algunos senderos a seguir tanto para el lector casual como para futuros investigadores y críticos de esta obra poética.

Cabrera llega a asumir la labor de reunir y publicar esta poesía luego de que su amigo Félix muriera asesinado en 2012 y la madre de éste invitara a Cabrera a encargarse de la publicación de la obra de Félix Ernesto Chávez López, nacido en La Habana en 1977. Félix Ernesto adoptó más tarde el nombre literario de Félix Hangelini, y en vida publicó sólo un poemario, *La devastación. La imaginación de la bestia*, en 2006, con la Fundación Jorge Guillén. Este libro le había valido el premio para jóvenes creadores de la Academia Castellano–Leonesa de la Poesía, en 2005. Tres años antes, en 2002, había obtenido el premio Calendario de ensayo, con el libro *La construcción de las olas* (Ediciones Abril, 2003), con comentarios sobre Whitman y Huidobro, Martí y Borges. En 2010 Félix se doctoró en teoría de la literatura y literatura comparada, en la Universidad Autónoma de Barcelona (con un estudio biobibliográfico sobre Luisa Pérez de Zambrana). Fue profesor universitario, editor, ensayista y poeta. Dedicó sus últimos años a investigar la literatura hispanoamericana femenina del siglo XIX, lo cual explica en cierto sentido la estética de este poeta muerto demasiado joven.

La “poesía reunida” consta de más de centenar y medio de poemas, organizados en cinco colecciones o libros, que se titulan: «La pasión según Gabriel De rerum pulchritudine»,

«Restauración de la luz», «El comercio de las almas», «Un clamor de pájaros que en este boque no tiene sentido» y «El bosque escrito», título que también da nombre a la antología.

Cabrera apunta que Hangelini conduce su discurso poético hacia la indefinición, y la misma es por un lado geográfica. La lectura de todos los poemas de este libro brinda sólo escasas referencias geográficas, sí las de La Habana y Enschede-Amsterdam, por ejemplo. Por el otro, la inconcreción es sexual; la lectura no ayuda a determinar la preferencia o identidad sexual de la voz poética. El amor y el desamor están presentes, pero esta poesía se muestra púdica a la hora de definir el objeto del amor o del deseo, del sujeto que causa dolor al amado. La voz tampoco se define en términos de preferencias e influencias literarias. Conexiones, alusiones, citas y préstamos vienen de fuentes tanta variadas como la Biblia, Rilke, Eliot, Adriano, Nietzsche, Piñera, Lezama, Pessoa, Wilde y Quevedo.

La indefinición comienza para el lector con el mismo seudónimo adoptado por el poeta. El lector primero se pregunta por el valor semántico o connotativo del seudónimo, donde el comienzo en “Hangel-” quizás sugiera algo nórdico, alemán, y donde el final en “-ini” claramente apunta a algún diminutivo o aviso italiano. Tomando en cuenta, sin embargo, la pronunciación española (hache) o italiana (acca), esa “H” inicial sería muda y el lector queda con “angelini” (“angelitos”). Este juego de sugerencias entre nórdico, español e italiano, sirve para indeterminar el origen cubano del poeta.

Esto lleva a la pregunta: ¿Hasta qué punto es poesía cubana? Y aquí la respuesta otra vez es inconcreta, ya que es difícil adscribirle a esta poesía una identidad étnico-cultural-nacional precisa. Dentro de un discurso poético de alto valor metafórico, el léxico de la poesía de Hangelini no es particularmente cubano o caribeño. Se emplea un vocabulario bastante neutral. En estos versos tampoco se encuentra la revisión histórica que suele caracterizar parte de la reciente joven poesía cubana. De hecho, cabría decir que esta lírica es un tanto ahistórica, sin querer decir que ignore el tiempo.

En las reverencias literarias, que son variadas, se encuentra una cualidad que define bien la poesía que compone este volumen: la variedad. En los casi 180 poemas se encuentra una multiplicidad de forma que habla de un poeta en búsqueda de maneras adecuadas para expresarse. Se encuentran poemas en prosa, poemas escritos en verso libre, en versos largos, versos cortos y en sonetos. De hecho, el agrupamiento que se titula «Restauración de la luz» consta enteramente de sonetos, 67 de ellos. Se encuentra una gran variabilidad en la extensión de los poemas, los cuales pueden fluctuar entre un poema de tres versos y otro de tres páginas y media. Los poemas más largos ofrecen especialmente un carácter entre narrativo y teatral.

Otras variedades o variaciones también tienen que ver con aspectos formales, como la puntuación, la ortografía y el uso de mayúscula y minúsculas. Todos los poemas terminan con un

punto, pero hay heterogeneidad en las maneras que se aplica cualquier otra puntuación, la cual normalmente falta. En esto, la poesía de Hangelini obliga en el lector su atención y una frecuente relectura. En algunos poemas, el discurso alterna entre la letra de molde y las itálicas o cursivas. En algunos casos, esto crea una especie de discurso de dos niveles que juegan entre sí; en otros, la contraposición de letras diferentes asemeja el discurso poético a un diálogo en el que se teatraliza algún tema o relación, como en el ya referido poema «Enschede-Amsterdam»:

*el corazón es un veranos muerto una paloma el techo
para mirar a esa otra parte donde alguien (alguno)
espera sentado en una pálida silla de eternidad
dices y no escucho
el tren continúa su chirrido feroz
sobre el cielo de Holanda
una sucia gaviota guarda su ala
en el agua confusa de un viejo canal desconocido. (181)*

Si hay variedad, también hay constantes. A pesar de esa cualidad ahistórica de esta poesía, atraviesa los cinco libros de *El bosque escrito* cierto terror ante el paso del tiempo. No importa la persona que adopte el yo poético, parece éste vivir con las horas contadas (hay una serie de referencias a la arena, como la del reloj con ella, por ejemplo); avanza la voz poética también dejando atrás paisajes, vive separaciones, y se enfrenta con un futuro entre estrecho y esperanzador. Para él, existe siempre la posibilidad de la caída y el imperativo de la búsqueda. Tal terror se manifiesta en expresiones que empiezan diciendo una idea para terminar aseverando otra, negación y reverso.

Entre las imágenes repetidas en el volumen están ‘abedul’ (ver, por ejemplo, la colección «Paisajes en la hoja del abedul» [261-267]), ‘ansiedad’, ‘estertor’, ‘bosque’ (ver, por ejemplo, el soneto «Pregunta al bosque por la bienaventuranza de los tiempos» [144]) y ‘mar’. Una imagen que se repite es la del ángel o de los ángeles, la cual recuerda o remite, claro está, al seudónimo Hangelini. Esta imagen se combina con la variedad tipográfica y la variedad de verso en el poema «Epílogo» (72-75), donde la prosa poética, los versos que optan entre seis y catorce sílabas, la letra de molde y las itálicas se juntan en una expresión hondamente lírica:

Estoy rodeado de ángeles por todas partes. Moribundo, vacío. Por todas partes, donde a punto de amanecer una estela de ansiedades insatisfechas se desprende y

nos ciega.

Los ángeles son criminales que saltan al vacío
esperando que crezca...

[...]

Estoy rodeado de ángeles por todas partes, y créeme, no reniego.
Una instancia se colma de vida cuando la vida no existe. El
respiro, el momento mediano de la sublimidad, sube y se expande
buscando irisaciones, cientos de gotas, montañas donde
desangrarse...

[...]

La mirada de las cosas vacila, se envuelve en limpios
Agujeros de ocio La decadencia
está por todas partes. Incluso en el mismo momen-
to de la creación, pero no la temo. La admiro, la vene-
ro, por encima de todas las cosas que están. Ángeles
que no posan, humos innombrables, estertores de al-
gún animal.

*Soy cada día más gris, y no me cierro.
Una palabra, una ansiedad de trampas
donde salvarme,
un universo sin dejar su diáspora
En los conductos lejanos...*

...

*Ya no soy yo aquel yo que me ha perdido
tan solo la vacía circunstancia
de férreas generaciones que me niegan...*

...

*Estoy rodeado de ángeles por todas partes
Y aún no sé qué vivo... (72-73)*

La voz poética termina un poema en prosa preguntándose: “¿Cómo podría escribir sobre mí mismo sin mentirles?” (278), resumiendo la insatisfacción e imposibilidad que caracterizan gran parte de la expresión poética de Félix Hangelini. El terror al tiempo, ciertas imágenes predilectas,

la falta de puntuación, la indeterminación y la insatisfacción se conjugan al final de un poema clave que ofrece el título para todo el volumen:

tal vez en mis jarrones
no quepa la arena del tiempo ni las húmedas
uña del mar que nos separa
tal vez lea el destino
como palabra arcaica
que no rime en ningún poema
o acaso me pregunten
desde el borde de la pared o en mi silencio
si sea el bosque
escrito una imagen pétrea de mi imagen
donde las grandes semejanzas se reducen
a ese país de hierba donde un día regresaré a morir. (167)

Este último poema citado se titula «Entre el borde de la pared y mi silencio», donde el vocablo ‘silencio’ es muy sugestivo. El 13 de junio 2012, en la Ciudad de México, mientras defendía a miembros de su familia, diez y siete puñaladas sellaron el silencio del profesor Félix Ernesto Chávez López para el futuro.¹ Sin embargo, la publicación de la “poesía reunida” de Félix Hangelini en *El bosque escrito*, bajo la conducción de Yoandy Cabrera, vence el temido silencio de su voz poética, ofreciéndole una continuidad en el tiempo.

¹ Ver <http://cafefuerte.com/cuba/csociedad/1941-asesinan-a-profesor-cubano-en-mexico>

Michael H. Miranda en país cercano

Mabel Cuesta
University of Houston

Reseña: Miranda, Michael H. *En país extraño*. Miami: Editorial Silueta, 2014.

Entre las propuestas para el 2014 de la Editorial Silueta, radicada en Miami, estuvo el cuaderno de poesía *En país extraño* de Michael H. Miranda. La entrega aparece formalmente muy bien cuidada, lo cual se hace motivo de celebración primera.

La trayectoria de Miranda como poeta, la confiabilidad en sus conjuntos de trazos imaginarios y materiales, hacen que una se acerque a este país con una sed doble: la de corroborar su supervivencia como aeda en tierra extranjera y a la vez la de redescubrir, –de haberlos– nuevos senderos. Ambos propósitos se cumplen.

Pero ese cumplimiento se desata en lectura que, lejos de hacernos recorrer la extrañeza que el título propone, deviene familiar y autorevelada. En *En país extraño*, asistimos a la aspereza de un viaje doloroso, sus accidentes, su fascinación; aún así, hay algo de ese viaje que resuma pertenencia cosmogónica, conocimiento occidental y centenariamente adquirido. La experiencia migratoria/exílica/acaso carcelaria de este sujeto narrador ya la vivimos antes en Terezín, en Auschwitz o en las UMAP: “Mi nombre son dígitos”. Y como si no bastaran las evidencias, el hipotexto nos es siempre, siempre, facilitado: “La obsesión del número ya estaba en ángel escobar”.

El país extrañamente familiar nos pone también de frente a la más temida de las verdades: no hay país al que volver. Las nociones de ciudadanía, identidad, pasaporte o cualquier atisbo de lo legítimo, esa fuerza pujante que alguna vez hizo derramar la sangre sobre los campos de batalla cubano del siglo XIX, ese espejismo llamado *nacionalidad* se transfigura en imágenes desoladoras; pero otra vez harto reconocibles: “Vivo la no-isla la no edad del país que mira al mar / mi casa en la ceniza posible la oportuna”. Y todo se cierra en un cuadro perfecto, una estampa cáustica con que sintetizar cualquier posguerra, “y soldados masticando dados de azúcar / entre animales muertos”.

Para hilvanar este argumento de la familiaridad, lo cercano de estos versos que sólo intentan recrear su naturaleza forastera desde la voz ‘egotiva’ que los reúne en forma de diario y carrusel, recurro a tres elementos ya casi enunciados.

El primero de ellos sería el insistente guiño a la generación poética cubana que precede a la del autor: la generación cubana de los ochenta. Basten los homenajes a Escobar o a León Estrada para así probarlo. Pero hay más. De algún modo, que da igual si premeditado o inconsciente, se abre

aquí un diálogo semántico y también psicosocial. Miranda parecería regresar a esos poetas con quienes crecimos entre las derruidas salas de té, las descargas y los rones, no sólo para destacar la atención con que los ha leído (su deuda y ansiedad de influencias), sino también para compensarles en la idea de un país que, a pesar de haber habitado profunda y desgarradamente, les fue igualmente arrebatado. La extrañeza no acontece sólo si la condición de poner mar por medio es un hecho irrefutable. La extrañeza es acaso heredada, secular, remanente de la condición colonial de la que aún no escapamos. Irse o quedarse es asunto de semánticas y alguna que otra coreografía física (sus atrezos) pero el *continuum* poético y de experiencias queda verificado.

El segundo elemento sería la idea del libro-juguete. Técnica composicional que si bien amplifica los argumentos de la familiaridad y los hipotextos (de *Rayuela* a los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera), introduce también el más poderoso componente filosófico del libro: su existencialismo. El cuaderno como rompecabezas, como conjunto de piezas sueltas que el lector deberá armar –proponiendo así el poeta varias alternativas de lectura– es también una invitación a una mirada ontológica y estremecedora sobre nuestras vidas: ¿Títeres de quién?, ¿partes de qué extraño juego?

Y finalmente la convivencia de géneros aterrizada en el mosaico poético; este pastiche en dónde la epístola, la memoria y el diario sirven de armadura a lo confesional, lo críptico, lo cínico y siempre lo desgarrado. Las exposiciones metapoéticas de aliento oscurecido conviven armónicamente con las apelaciones a sujetos palpables y reales: Martha, Alicia, el padre tipógrafo... Una vez más su familia como puente hacia todas las familias conocidas; como concentración de felicidad y desgracia; como espejo universal que resuena en todos los espejos.

En país extraño descansa desde ya en país de todos. Porque habrá un día después de este y los soldados masticarán dados de azúcar no entre animales muertos, sino entre las infinitas redes en donde habremos olvidado la isla tal y como la conocemos. Un día en que habremos dado el salto final hacia el olvido de pasaportes, ciudadanías o naciones; todo eso que aún nos hace tan poblada la desesperanza. Todo lo que en este libro, con destreza y no sin pavor, se deshace. Eso que familiar y secretamente nos convoca.