

I

Puestos a reflexionar sobre las estaciones por las que ha transitado la poesía cubana durante las décadas de los ochenta y los noventa, hemos de constatar la concurrencia de procesos y fenómenos más o menos consustanciales a todo devenir literario: la aparición de generaciones poéticas, grupos nucleados alrededor de determinados presupuestos ideológicos; la implementación por parte de la crítica de presupuestos que hacen inteligibles las determinaciones de estas «asociaciones»: sus marcas diferenciales, sus imaginarios de (auto)representación e identidad frente a otras discursividades u otros grupos; la publicación de antologías mediante las cuales éstos se *corporeizan*, con sus consiguientes prólogos —momentos de relatar esas marcas diferenciadoras—.

Mi acercamiento a los '80 y los '90 cubanos se propone, no sólo tener en cuenta a los textos poéticos que posibilitan la existencia de tales procesos, sino también centralizar un *corpus* de discursos críticos imprescindibles cuando se trata de dibujar este panorama: dos coordenadas desde las cuales relataré también —sin ánimos de exhaustividad— algunos estados poéticos cubanos; dos hermeneútics: una desde la poesía misma, sin mediaciones, y otra que quiere ir hacia la dilucidación de los imaginarios críticos interactuantes en estas décadas.

Siendo preciso, esta segunda estrategia de lectura se verá favorecida en el espacio que dedicaremos a la poesía de los ochenta, pues, como se verá, esta década ha sido prolijamente *leída* por la crítica cubana, que asume entonces una perspectiva general, de descripción y evaluación de macroestados, en comparación a la crítica sobre los noventa, de carácter menos sistémico, que se sostiene sobre microlocalizaciones para dar cuenta de especificidades¹.

¹ Esta reticencia general (asumo el riesgo estereotípico de las generalizaciones; ya veremos las excepciones a esta regla) de la crítica en Cuba a estudiar la poesía de los '90 —y, sobre todo, la que ahora mismo se escribe en el país—, no puedo dejar de entenderla como una especie de tabú (autoimpuesto y, está de más decirlo, no aceptado por quienes operan con él) derivado de la jerarquización de un acercamiento historiográfico al hecho literario, que dicta cierta *prudencia* ante la literatura de «extrema» novedad (cronológicamente hablando), pues se hace «necesario» el completamiento de un proceso «evolutivo» mediante el cual estas escrituras devengan y fijen su «real» ser. O sea, ciertas actitudes acomodaticias van permeando las lecturas críticas, que deciden esperar al asentamiento del texto, o sea, a su entrada al Canon, para dialogar con él. El entramado de referencias textuales (literarias) de la crítica cubana suele ser, entonces, de lo canónico (nudos lo suficientemente «legitimados» como para asegurar cualquier riesgo de partición, cualquier circunstancia «gordiana»).

II

Si leyéramos la poesía escrita en la Isla a partir de los sesenta, bajo el prisma de lo que pudiera denominarse una estilística desviacionista, nos percataríamos de los dos campos constitutivos esenciales de esta visión: el *corpus*-Norma y el *corpus*-Desvío.

En efecto, ésta sería para mí² una de las cartografías fundamentales a partir de la cual entender el proceso poético en Cuba en buena parte de la segunda mitad del siglo pasado: de un lado, la poética coloquialista (o conversacionalista), rectora por su frecuencia de uso, normadora por lo acrecido de sus actualizaciones; del otro, un grupo de prácticas que pugnan (pues a este fenómeno le es consustancial el belicismo, la lucha contra la Norma excluyente)³ por hacerse inteligibles en un terreno altamente *vigilado* por los representantes de esta poética; prácticas que van desde el culturalismo y sus variantes discursivas, hasta la experimentación neovanguardista.

Los poetas que se agruparon en la antología *Usted es la culpable* (1985), preparada por Víctor Rodríguez Núñez, nacidos entre 1947 y 1962 —los que han sido leídos como los primeros representantes de la generación de los ochenta⁴, de manera que aquí comienza el devenir que tendré en cuenta para este ensayo—, fecundaban en su generalidad las actualizaciones del conversacionalismo, antes asumido, en un linaje densamente «poblado», por la llamada generación del cincuenta⁵,

² Visión compartida por los principales trabajos críticos que manejaré aquí, como se verá más adelante.

³ «Acaso ninguna otra formación estilística en la historia de la lírica cubana [...] haya sido tan excluyente de otras manifestaciones poéticas» (Jorge Luis Arcos. «Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo XX», en *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX*, La Habana: Letras Cubanas, 1999, pág. XXXV). Para un análisis general del desarrollo y crisis de la poética coloquialista, ver este mismo ensayo de Jorge Luis Arcos (págs. XXXIV-XXXIX), y, con un mayor detenimiento en ella, *Palabras del trasfondo. Estudio sobre el coloquialismo cubano*, Virgilio López Lemus, La Habana: Letras Cubanas, 1988.

⁴ Vale aclarar que «el término ‘poesía cubana de los ochenta’ [...] [es] usado indistintamente [en la crítica] para referirse a la poesía publicada en dicha década, a la poesía de los nacidos en las décadas del cincuenta y en los sesenta, o incluso a la poesía de los poetas nacidos a partir de 1959» (Jorge Luis Arcos, «¿Otro mapa del país? Reflexión sobre la nueva poesía cubana», en *Temas*, La Habana, núm. 3, 1995, pág. 129).

⁵ Constituida por Rolando Escardó, José A. Baragaño, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamís, Pablo A. Fernández, Rafael Alcides, César López, Antón Arrufat, Heberto Padilla, Domingo Alfonso, Luis Suardfáz, Francisco y Pedro de Oraá, Roberto Friol, Cleva Solís, Mario Martínez Sobrino, entre otros, reunidos en la antología *La generación de los años 50*, de Luis Suardfáz y David Chericían (La Habana: Letras Cubanas, 1984).

o por los poetas de la segunda generación de la Revolución o de la primera época de *El Caimán Barbudo*⁶.

De manera que, como ha sido señalado por la crítica⁷, el nacimiento que se pretendía fundar, la entrada en el campo literario cubano de una «nueva hornada» que traía buenas nuevas, vitalizaciones, reformulaciones, con el otorgamiento de un lugar textual a este grupo de poetas, que con ello adquirirían un *status* de constructo, de engranaje engrasado, listo para funcionar de ahí en adelante frente a otras discursividades (opuestas o no), fue más un deseo crítico que un hecho verificable.

No podía ubicarse la poesía que se presentaba en esta antología en las antípodas de una dicción afinada en la potenciación de lo tropológico, de un 'hermetismo' conceptual o un refinamiento acusador de cualquier sectarismo lingüístico: esta posibilidad de emplazamiento sí hubiera permitido una franca oposición a la estética coloquialista. Pero tal felicidad operativa fue improbable. Se trataba, mejor, de gestos, de asomos y tanteos que intentaban renegar de algunas 'fallas' del discurso anterior y refugiarse en un terreno presuntamente deshabitado.

Los sujetos líricos proyectados por Reina María Rodríguez, Marilyn Bobes, Soleida Ríos u Osvaldo Sánchez, por ejemplo, heredan la luminosidad temática de la poesía anterior (alaban, continúan, procrean, defienden, desprenden positividad), y una definida prudencia tropológica que no se permite saltos demasiado largos⁸. Observemos la paz interior que siente la que habla en «Hora

⁶ Llamada así por nuclearse fundamentalmente alrededor de esta revista juvenil de los sesenta (que todavía se publica). Fueron los primeros «caimaneros»: Raúl Rivero, Guillermo Rodríguez Rivera, Víctor Casaus, Luis Rogelio Noguera, junto a otros creadores de la misma generación no vinculados directamente a la revista (Nancy Morejón, Miguel Barnet, Excilia Saldaña) o ubicados al margen de la corriente principal coloquialista (Lina de Feria, Delfín Prats).

⁷ «No existió nunca esa 'nueva poesía', sino una reacción anticoloquial dentro del conversacionalismo, o una nueva vertiente dentro de la norma conversacional, al menos en los poetas incluidos en las dos antologías de Víctor Rodríguez Núñez [*Cuba, en su lugar la poesía: antología diferente*, Víctor Rodríguez Núñez, Reina M.^a Rodríguez y O. Sánchez, México, 1982, y *Usted es la culpable*], pues [...] [estos poetas expresaban] una tensión del conversacionalismo, pero dentro de sus propias coordenadas estilísticas y cosmovisivas» (Arcos, «¿Otro mapa del país? Reflexión...», *op. cit.*, pág. 124). Por su parte, nos dice Osvaldo Sánchez: «[la generación del ochenta no huyó] del conversacionalismo [...], sino de recursos lingüístico-formales degradados por el corifeo de 'poetas' [coloquialistas]» (Osvaldo Sánchez. «Herencia, miseria y profecía de la más joven poesía cubana», *Revista Iberoamericana*, núms. 152-153, Pittsburgh, julio-diciembre 1990, pág. 1131).

⁸ Miguel Barnet dijo sobre un libro de Marilyn Bobes (*La aguja en el pajar*): «Afirmación por la vida, elogio del futuro, 'el paso hacia delante' definen este libro cargado de sueño» (*Apud*. Víctor Rodríguez Núñez. *Usted es la culpable*. La Habana: Editora Abril, 1985, pág. 126). Inscribamos este juicio en el pórtico que abre *Usted es la culpable* y convengamos en que se infiltra, camuflado o no, en las poéticas de la antología; en que merodea por casi toda la poesía de los primeros ochenta.

difícil», de Soleida Ríos: «*Si no compongo el nudo de los días sucesivos / hasta la sierra firme y todo lo de entonces / no puedo hablarle a los niños [...] de la gran victoria humana de Girón / ni de la cierta paz con que ahora mismo / cierro los ojos otra vez por un instante*»⁹; o el arrobamiento de esta voz lírica ante la máxima figura política del país, y la positividad que inunda todo su entorno: «*aunque sólo fuera verlo / sentirlo detrás de la pantalla / la casa se acomodaba en silencio [...] hoy habla Fidel y yo he crecido. [...] su voz / va llenando el barrio / de una calma que todos conocemos*» («Hoy habla Fidel», Reina M.^a Rodríguez)¹⁰. En «Identidad», Marilyn Bobes escribe también las señas de pertenencia a una generación definida existencialmente a partir de la *convergencia* con su universo sociopolítico: «*Me doy al canto, a la revolución, a la alegría [...] tengo 22 años, las manos limpias / y si en algún lugar me necesitan / no tendrán siquiera que llamarme*»¹¹.

Cualquier «ruptura» ideológica en el interior de sus universos vivenciales (por ejemplo, la familia), es fuertemente negativizada, asomando un sujeto que se escribe, sobre todo, a partir del *compromiso*: «*matamos a mi hermana / con un golpe de patria ahí en la puerta / cómo iba a romper nuestro corazón de cinco puntas / cruzando el agua*» («Declaración política familiar», Osvaldo Sánchez)¹².

Una recurrente ideologización, entonces, atraviesa estos poemas, por lo que la crítica apuntó también hacia estos signos de identidad, subrayando reiteradamente, como un *tic* de la escritura crítica, la *pertinencia ideológica* de las poéticas y autores: la *comunidad* entre un ser («revolucionario») y un estar (en la Isla). Algunas viñetas biobibliográficas que anteceden la muestra de cada poeta en *Usted es la culpable*, implementan esta estrategia legitimante. Los versos de Luis Lorente son caracterizados «por su plena identificación con la ideología y la obra revolucionarias, por su creador y profundo realismo», «como los del resto de sus compañeros de promoción, de movimiento»¹³. En otras ocasiones, el antologador cita otras voces críticas legitimadoras con los mismos objetivos. En la presentación de Abel Díaz Castro, se acude a Alejandro J. Boccanera, para apuntar que «las nuevas promociones que pertenecen a esa curva de intensidad que abre la Revolución y llega hasta nuestros días, tienen el mismo impulso [...]. Estos poetas ven en una misma entidad a la poesía y a la Revolución»¹⁴.

⁹ Víctor Rodríguez Núñez. *Usted es la culpable*, op. cit., págs. 53-54. Cito los fragmentos de poemas, en el caso de encontrarse en antologías, por el compilador correspondiente.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 95.

¹¹ *Ibid.*, pág. 131.

¹² *Ibid.*, pág. 169.

¹³ *Ibid.*, pág. 28.

¹⁴ *Apud ibid.*, pág. 60.

La inminencia de otras coordenadas en las poéticas de determinados autores, su deslizamiento (más o menos fuerte) hacia otras determinaciones alejadas de la Norma, hace que el crítico subraye también la pertinencia de estas escrituras en el contexto ideológico. Así, la poesía de Efraín Rodríguez Santana, de tintes alegorizantes, es «rescatada» mediante la voz de Cintio Vitier: «sobreviene una nueva fabulación de la realidad en otro contexto, con otro sentido. [...] [se trata] del redescubrimiento, desde la roca ganada por los héroes, de los temas eternos del hombre [...]. [La Revolución] se convierte, por el lado del sueño, en una base segura para el replanteo de la fábula y el símbolo»¹⁵.

Los poemas de Roberto Méndez —al igual que los de José Pérez Olivares—, «Aristas del tratado» (que fabula un episodio en la vida de Spinoza), o «Carta de relación» (recreación del universo de un conquistador español), por ejemplo, decididamente enmarcados en el sistema de referencias del culturalismo, suponían también un corrimiento de la Norma coloquialista y de sus causalidades. Por lo que se hacía «necesaria» esta aclaración: «Si su poesía estuvo, en una etapa inicial de su desarrollo, saturada en demasía de lecturas, hoy por hoy se va acercando paulatinamente a la vida —sin alejarse de la cultura, o sea, logrando un *saludable* equilibrio»¹⁶.

Por la presencia de este proceso dialéctico de interfluencias y préstamos entre las prácticas críticas y las poéticas, es que también puede hablarse (ya lo vengo haciendo) de una persistente lectura ideológica crítica de la poesía cubana, no ya de estos primeros años ochenta, sino de los restantes años de la década, y hasta de algunos noventa¹⁷. Los ensayistas subrayaron en repetidas ocasiones las

¹⁵ Subrayado mío. *Apud ibid.*, pág. 98.

¹⁶ Subrayado mío. *Apud ibid.*, pág. 152.

Otro «islote» un tanto diferente en el panorama ofrecido por *Usted...*, es Ángel Escobar, un poeta profusamente leído por los creadores de los noventa y los de hoy mismo, marcado por la aureola maldita de su suicidio (en 1997); aquí emitiendo desde cierto despojamiento existencial, desde un desasimiento y una intemperie profundos, distanciados de la positividad general de los otros antologados: «*Aquí se vive como al centro de un día con los bordes comidos por los pájaros [...] aquí se duerme como en el último banco de una estación / cualquiera, / desde la que ha salido el primer tren y el último [...]*» («Siempre escasea un relámpago en la mesa», en *ibid.*, pág. 149); «*El impulso se nos hace de pronto/ el puñadito de sal que quiere la vecina. / Y el murmullo incesante de las horas se vuelve [...] esa sorda colilla que un pisetón apaga*» («Veintiuno y diez. Me fijo», en *ibid.*, pág. 148).

¹⁷ Es curioso, y al mismo tiempo comprensible, que varios críticos insistan en la casi imposibilidad de huida de esta determinación, de este horizonte de lectura frente al hecho literario en Cuba, lo cual nos hace visible su fuerza normativa. Nos dice Víctor Fowler en un ensayo de finales de los noventa: «nuestro modo de leer los textos enfrentándolos al universo supratextual donde actúan la política y la ideología no es sino una obligación ineludible cuando se estudian escrituras en el caso cubano» (V. Fowler. «La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente», *Casa*

determinaciones contextuales positivas que rodearon la aparición y el devenir de los «nuevos» poetas; o sea, *naturalizaron* la inserción de éstos en el contexto sociohistórico del momento, como parte de un proceso *orgánico* que no podía sino actualizar fluidamente una corriente de *afirmación* y *alabanza* que hubiera sistematizado la poesía anterior. Así, la Revolución es entendida como el marco de decibilidad natural: «[para los jóvenes escritores] el cambio no reside en la entrada a la Revolución, sino en los procesos que se suceden en su interior. [...] Viviendo dentro de una Revolución ascendente, sus propias vidas son [...] una crónica de su crecimiento, y por ello la asumen como algo orgánico, indiscutido e indiscutible, cuya validez es la misma que ellos poseen en tanto individuos»¹⁸. Osvaldo Sánchez, por su parte, cree «aventajada» a la generación de los ochenta «por haber crecido en la heroica cotidianeidad de la Revolución y en la defensa de sus perspectivas»¹⁹, y Osmar Sánchez la ve como «[marcada] de raíz por esa su gran envoltura amniótica»²⁰.

Contexto omnicomprendivo para la praxis poética, en tanto dicta las mismas preguntas para todos los sujetos que en él son (sujetos que, como decía antes, no sólo actualizan las actitudes positivas frente a su contexto, sino que también prolongan las de un pasado poético; recogen una heredad que no deben traicionar, sino *superar*). De ahí la reciedumbre de un hilo unitivo que religa las generaciones, según afirmara Arango en el ensayo «Tres preguntas iguales y una res-

de las Américas, núm. 215, La Habana, abril-junio, 1999, pág. 21). Y a inicios de la década escribía Osmar Sánchez Aguilera, reafirmando esta especie de contexto *inexorable*: «Mucho tiempo habrá de aguardarse aún para que se lea de otro modo en Cuba [...]. El trasfondo de resonancias condiciona que así sea. Estos poetas [los de los ochenta] [...] fueron enseñados institucionalmente a leer [...] la literatura de ese modo [...] [que sigue] actuando en la producción y la recepción artísticas, incluso de aquellos que lo niegan o intentan flexibilizar ese vínculo. Mi propia lectura es un ejemplo» (O. Sánchez Aguilera. «Poesía en claro. Cuba, años 80 (long play / variaciones)», en *Poesía cubana de los 80 —Antología—*. Introducción de A. Llarena y O. Sánchez. Madrid: Eds. La Palma, 1993, pág. 73).

¹⁸ Arturo Arango. «Tres preguntas iguales y una respuesta diferente», en *La Brújula en el Boleo*, México, enero, 1983, pág. 13.

Cito a Arturo Arango (como lo haré después) con la plena seguridad de que «está lejos de los dogmas de los que él mismo fue víctima» (del «evolucionismo determinista», del «excesivo optimismo»), como dijera él mismo al citar un ensayo de 1978 de otro reconocido estudioso de la poesía en Cuba, Guillermo Rodríguez Rivera (en A. Arango. «En otro lugar la poesía», *La Gaceta de Cuba*, La Habana, noviembre-diciembre, 1993, pág. 38): circularidad crítica, eterno retorno de los *gestos*.

¹⁹ Osvaldo Sánchez. «Herencia, miseria y profecía de la más joven poesía cubana», *op. cit.*, pág. 1129.

²⁰ Osmar Sánchez Aguilera. «Poesía en claro. Cuba, años 80 (long play / variaciones)», *op. cit.*, pág. 36.

puesta diferente»: para los que eran jóvenes al triunfo de la Revolución, «la pregunta medular fue *¿ser o no ser revolucionarios?*, y la respuesta mayoritaria, en la vida y en la literatura, fue *ser*»²¹; para los miembros del primer *Caimán*, niños cuando el mencionado triunfo, «la pregunta fundamental transita del *ser* al *cómo ser*»²²; mientras que para los jóvenes de los ochenta, *naturalizados*, «la pregunta medular será ahora *¿cómo ser mejores revolucionarios?*»²³.

Usted es la culpable, la antología que he venido comentando, casi cierra sus páginas con Ramón Fernández Larrea²⁴, un poeta que «tensa al máximo [el] lenguaje [conversacionalista] y empieza a subvertir algunos pilares de su cosmovisión», ubicándose en «una suerte de reverso del conversacionalismo»²⁵. Este cambio estilístico y cosmovisivo —aunque aún esencialmente dentro de las mismas coordenadas— es el que, para la mayoría de los críticos, signa la segunda mitad de los ochenta cubanos; un cambio que se irá acentuando cada vez más entrada la década y que penetrará en los noventa (o sea, se irá derogando progresivamente la *jerarquía* de una Norma poética, e irán emergiendo otras estéticas, en un terreno ya de convivencia, bastante alejado de signos belicistas).

Jorge Luis Arcos habla de *postconversacionalismo* para definir esta «paulatina consolidación de una nueva norma poética»²⁶, gran período que abarcaría, como dije, a los noventa (y que incluso se extendería a lo que *hoy* se escribe en la Isla —tal fue la fuerza normativa de la corriente coloquial; a partir de su desplazamiento o desdibujamiento se concibe el devenir de la poesía cubana—). Dentro de este *postconversacionalismo* se incluirían ese reverso coloquial que representa Ramón Fernández Larrea; la obra de «algunos poetas de la tercera etapa conversacional [...] [que transitan] radicalmente hacia esta nueva tendencia poética», como Ángel Escobar, Reina M.^a Rodríguez, Marilyn Bobes y Soleida Ríos (todos formantes de ese primer núcleo generacional de los ochenta aparecido en *Usted...*); un poeta como Raúl Hernández Novás, «antecedente ineludible de esta nueva poesía, sobre todo en lo que atañe a su rasgo general más diferenciador: *el cambio cosmovisivo*», y escritores como Antonio J. Pon-

²¹ Arturo Arango. «Tres preguntas iguales y una respuesta diferente», *op. cit.*, pág. 9.

²² *Ibid.*, pág. 10.

²³ *Ibid.*, pág. 13.

²⁴ El resto de los poetas antologados en *Usted es la culpable* (no mencionados antes en este ensayo) es: Albis Torres, Raúl Hernández Novás, Aramis Quintero, Norberto Codina, Bladimir Zamora, Cira Andrés, Alex Fleites, Víctor Rodríguez Núñez, Sigfredo Ariel.

²⁵ Citas de Jorge Luis Arcos, «Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo XX», *op. cit.*, pág. XLI.

²⁶ «Denominación que se emplea a falta de una calificación mejor», nos advierte el crítico (Jorge Luis Arcos, *ibid.*, pág. XLI).

te y Emilio García Montiel, quienes «desde una suerte de conversacionalismo lírico, expresan también ese reverso profundo, desmitificador»; tendencia a la que se incorporan Alberto Rodríguez Tosca, Víctor Fowler, Damaris Calderón, María E. Hernández, Almelio Calderón, Sigfredo Ariel, Juan C. Flores²⁷.

Las voces críticas más constantes de la poesía de los ochenta en Cuba han fijado cuáles son propiamente aquellos cambios, a qué niveles acontecen. Arcos argumenta que «el afán de ruptura con el conversacionalismo es muy fácil de constatar en el predominio de lo imaginal; en el empleo de un lenguaje más irreductiblemente poético, lejano de la unilateralidad del prosaísmo [...]; [en la] predilección por la fábula, lo no anecdótico [...], esa independencia relativa del referente»²⁸.

Mientras para Osmar Sánchez Aguilera algunas de las tendencias mediante las cuales se expresan los discursos poéticos de este segundo momento en la década son la «difuminación del yo (enunciador), [la] pluralización de las fuentes generadoras del discurso, [la] escurridiza intertextualidad como estrategia discursiva básica, [la] fragmentación de la habitual unicidad argumental, [la] diversidad de focos de incitación o atracción sin nexo lógico entre sí a primera vista»²⁹, para Arturo Arango el que prima en esta década es «el discurso del desequilibrio, de la duda, del desconcierto y de la búsqueda de una afirmación individual»; que trasluce, entre otras cosas, «un desplazamiento del lugar que el poeta ocupaba [...]: ya no se debe a una función social [...]; ahora es un ser que vive él también al margen, desatendido por su sociedad»³⁰.

Todas estas características son perceptibles ya, con más o menos visibilidad de acuerdo a los poetas focalizados, en la que para Jorge Luis Arcos es la primera antología —después de *Usted es la culpable*— que ofrece el *corpus* imprescindible para hablar de cambios o de otro movimiento poético: *Retrato de grupo* (1989), cuyos antologadores son también poetas que marcarán decisivamente el rumbo de los discursos poéticos nacionales: Carlos A. Alfonso, Víctor Fowler, Emilio García Montiel y Antonio J. Ponte. Junto a ésta aparecieron, ya en los noventa, otras antologías que completan la nómina de autores de la generación: *Poesía cubana de los años 80 —Antología—*, de Alicia Llarena (publicada en España en 1993), y *Los ríos de la mañana* (1995), preparada por Norberto Codina.

²⁷ Todas las citas, Jorge Luis Arcos, *ibid.* pág. XLI.

²⁸ Jorge Luis Arcos. «¿Otro mapa del país? Reflexión sobre la nueva poesía cubana», *op. cit.*, pág. 125.

²⁹ Osmar Sánchez Aguilera. «Poesía en claro. Cuba, años 80 (long play / variaciones», *op. cit.*, pág. 67.

³⁰ Ambas citas, A. Arango. «En otro lugar la poesía», *op. cit.*, pág. 40.

Además de los rasgos ya apuntados, se han enunciado dos motivos ideotemáticos de la poesía de los ochenta: el motivo del viaje y el problema de la representación por medio de la palabra (o de la «reserva ética-estética hacia las palabras»)³¹.

Ciertamente, una tensión atraviesa algunos de estos textos, entre la legitimidad y funcionalidad de la poesía como discurso (la palabra, en general) y de la imagen del poeta como sujeto activo (capaz de remover los estratos más allá de lo textual), por un lado, y el carácter inofensivo del poeta y de la poesía, su estatuto no-diferencial con respecto a otros discursos o prácticas, por otro. «*Mi oficio es útil como cualquier otro / ni más ni menos sabio [...] ni más ni menos puro*», nos dice Emilio García Montiel («Mi oficio»)³², y Almelio Calderón escribe (paradójicamente, cómo si no) el silencio al que llega por no hallar la palabra funcional: «*He atravesado [...] grandes pulsaciones sin encontrar aquella palabra que no alcanzo a pronunciar pues no poseo el poder de lo muerto*» («Gerard de Nerval»)³³. Así, Heriberto Hernández explicita aún más la convicción de los sujetos líricos acerca de la inutilidad del lenguaje: «*No sirven las palabras [...] Comercio de la palabra, a qué intentarlo, / valen tanto los recessos de la memoria en el / espasmo del alma*» («Los frutos del vacío»)³⁴³⁵.

Una pérdida de los horizontes del conocimiento por el lenguaje, inscribe a estos sujetos líricos en las coordenadas de un general *principio de incertidumbre*³⁶, por el que ven (?) desdibujadas las imágenes de sí mismos; desterrada la posibilidad del autoconocimiento, se ubican espacialmente en la *intemperie* y en la *desnudez* como estado existencial. «*De noche la ciudad es monstruo [...] Los que un día intentamos atravesar sus sombras / estuvimos de pronto desnudos ante el miedo*», pronuncia el hablante poemático de «Sólo

³¹ Osmar Sánchez Aguilera. «Poesía en claro. Cuba, años 80 (long play / variaciones», *op. cit.*, pág. 53.

³² En Norberto Codina. *Los ríos de la mañana. Poesía cubana de los 80*, La Habana: Eds. Unión, 1995, pág. 213.

³³ En Rolando Sánchez Mejías. *Dossier. 26 nuevos poetas cubanos. Mapa imaginario*, La Habana: Embajada de Francia en Cuba, Instituto Cubano del Libro, 1995, pág. 21.

³⁴ *Ibid.*, pág. 69.

³⁵ Osmar Sánchez Aguilera comenta, tomando como referencia el tópico del viaje, textos de Emilio García Montiel («Cartas desde Rusia»), de Alberto Rodríguez Tosca (de su cuaderno *Todas las jaurías del rey*), Luis Marimón («La decisión de Ulises»), Carlos A. Alfonso (de *El segundo aire*), y apunta la presencia del motivo de la representación por el lenguaje en textos de Almelio Calderón, Teresa Melo, Rolando Sánchez Mejías, María E. Hernández, Reynaldo García Blanco, Omar Pérez, Ismael González, Damaris Calderón. *Cfr.*: O. Sánchez Aguilera. «Poesía en claro...», *op. cit.*, págs. 53-66.

³⁶ *Cfr.* Jorge Luis Arcos. «Las palabras son islas...», *op. cit.*, pág. XLII.

el tiempo puede negarnos los recuerdos», de Heriberto Hernández³⁷. En un texto sintomáticamente llamado «Discurso de los párpados de arena» (esa visión borrosa de sí y del mundo; esa visión fugaz), escribió Rolando Sánchez Mejías: «*Hoy se nos destinó a decir adiós en andenes / vacíos [...] un gesto en la colina donde el / cierzo nos despeina, / una mano helándose en la nuca de frágiles muchachas*»³⁸.

Principio aquél que resquebraja los paradigmas axiológicos y los modelos según los cuales *decir-escribir* la verdad (ya lacerada en su pretendida no opacidad): «*Con vehemencia avanzo por la jungla de un / espejo. / No hay rostros. / Edipo no se reconoce. / Toda verdad se dispersa*» («Las Geórgicas y otros soplos», Almelio Calderón)³⁹, o hacer inteligible por medio de la poesía los signos del mundo: «*a veces [...] puedo descifrar / una escritura, una mirada, un signo, mas / no veo / demasiado claro nunca. [...] A veces creo ver, a veces puedo / asegurar que he visto. / Pero no es cierto, nunca es / claro / ningún lugar preciso*» («La hora violeta», Sigfredo Ariel)⁴⁰.

Estos versos nos remiten a sujetos líricos que por lo general se reconocen insuficientes, y que en ocasiones piden para sí la medianía, o en un grado mayor, la invisibilidad: «*‘El espíritu nómada, / ninguna forma es patria. / Ansias de aniquilarme sólo siento’*» («Apocalipsis según Juan», Juan C. Flores)⁴¹, pues les es invisible también el mundo: «*Todas estas palabras de temor y negativa / no son sino el tamaño de mi incapacidad / de sentir la verdad de los ritmos del mundo*» («Circunstancia hindú», Víctor Fowler)⁴².

Ligado al tópico de la desconfianza hacia la palabra, por su común base conflictuada, aparece en los poetas una cierta actitud cívica que atravesará no sólo los textos de los primeros representantes generacionales, sino que se mantendrá activa hasta bien entrada la década. Esta actitud sería, para Osmar Sánchez Aguilera, el fundamento básico de la poesía escrita en los ochenta: el apego a la realidad desde su problematización⁴³; una acendrada conciencia crítica hacia su entorno, posibilitada, según aquél, por tener lugar en un momento de la vida nacional en el que la revisión y el re-enquiciamiento de determinados postula-

³⁷ En Norberto Codina. *Los ríos de la mañana. Poesía cubana de los 80*, op. cit., pág. 249.

³⁸ Carlos Augusto Alfonso. *Retrato de grupo*. La Habana: Letras Cubanas, 1989, pág. 18.

³⁹ En Rolando Sánchez Mejías. *Dossier. 26 nuevos poetas cubanos. Mapa imaginario*. op. cit., pág. 18.

⁴⁰ En Carlos Augusto Alfonso. *Retrato de grupo*, op. cit., págs. 62-63.

⁴¹ En Rolando Sánchez Mejías. *Dossier. 26 nuevos poetas cubanos. Mapa imaginario*. op. cit., pág. 45.

⁴² En *ibid.*, pág. 53.

⁴³ Cfr. O. Sánchez Aguilera. «Poesía en claro...», op. cit., pág. 60.

dos sociohistóricos y económicos era jerarquizada⁴⁴. El problema de la responsabilidad moral, ubicado centralmente en buena parte de estos discursos, para Osvaldo Sánchez «sistematiza el énfasis valorativo, cuestionador, crítico» de esta poesía⁴⁵.

Por estas razones, tenemos las proyecciones de unos sujetos agresivos, perturbadores, cuyas dicciones se sostienen sobre la desobediencia, sobre la ruptura sistemática: «*No he querido hacer trampas. / No asimilo / el juego de los naipes. [...] He descuidado a veces / ser hija de mis padres*» («No he querido hacer trampas», Damaris Calderón)⁴⁶. Sujetos de los límites, de los *bordes*, y del desvío conductual: «*Otros cubren la verdad con una ola de tinta. / Al despertar no hay jardín, sino sillas sierpes. / Al despertar yo lavo emblemas*» («El guardián del trigo», Juan C. Flores)⁴⁷; «*Yo nunca supe estar entre los rígidos. [...] Al más beato cedo el sitio / en la consagración con hojas muertas*» («El ojo de la aguja», del mismo autor⁴⁸)⁴⁹.

⁴⁴ La segunda mitad de los ochenta cubanos resulta «memorable por el propósito de auto-revisión y rectificación del funcionamiento de mecanismos, dinámica de organizaciones políticas, estrategias de dirección, perspectivas de desarrollo [...], concientización de problemas internos»; unido todo esto a algunos sucesos «estremecedores de la conciencia nacional», como la ocupación de la embajada del Perú, la deserción de funcionarios oficiales, el aumento del turismo y de los intercambios con la comunidad cubana en Estados Unidos (citas de Osmar Sánchez Aguilera, *ibid.*, pág. 39).

⁴⁵ Osvaldo Sánchez. «Herencia, miseria y profecía de la más joven poesía cubana», *op. cit.*, pág. 1135.

⁴⁶ En Norberto Codina. *Los ríos de la mañana. Poesía cubana de los 80*, *op. cit.*, pág. 267.

⁴⁷ En Carlos Augusto Alfonso. *Retrato de grupo*, *op. cit.*, pág. 81.

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 83.

⁴⁹ Para el análisis de otros textos en igual cuerda problematizadora y de ruptura, *cfr.* Osmar Sánchez Aguilera. «Poesía en claro...», *op. cit.*, págs. 43-52; Arturo Arango. «En otro lugar la poesía», *op. cit.*, pág. 41. Digo a continuación, como hice antes con *Usted...*, los demás poetas recogidos (no citados en mi ensayo) en las principales antologías de escrituras de los ochenta que manejo aquí. En *Retrato de grupo* (1989): Armando Suárez (también en P.C.), Atilio J. Caballero (en P.C.), Teresa Melo, Mariana Torres, Rodolfo de J. López, Ismael González Castañer, Esteban Ríos, Frank A. Dopico (en P.C. y R.M.), Heriberto Hernández, Sonia Díaz (en P.C.), Omar Pérez (en P.C.), Julio Fowler, Pedro L. Marqués (en P.C.), Almelio Calderón (en R.M.), Laura Ruiz, Alberto Sicilia, Damaris Calderón, María E. Hernández (en R.M.), y los cuatro antologadores.

En *Poesía cubana de los 80...* [P. C.] (1993): Víctor Fowler (también en R.M.), Sigfredo Ariel, Emilio García Montiel (en R.M.), Carlos A. Alfonso (en R.M.), Antonio J. Ponte (en R.M.), Jorge L. Mederos, Nelson Simón González, Liet Lee López.

En *Los ríos de la mañana* [R. M.] (1995): todos los publicados en *Usted es la culpable* (excepto Albis Torres, Abel Díaz, Norberto Codina, Bladimir Zamora, y Yoel Mesa, Abilio Estévez, Alejandro Fonseca, Chely Lima, León de la Hoz, Zoe Valdés, Juan C. Flores, Aristides Vega, Reynaldo García Blanco, Alberto Rodríguez Tosca, Sigfredo Ariel, Manuel Sosa.

III

Traspasar el umbral que ¿separa? las décadas tomadas como centro de reflexión para este ensayo, implica entrar en un contexto sociohistórico no menos (sino mucho más) removido en sus cimientos que el que terminaba los ochenta: los noventa en Cuba se iniciaban con los ecos de la estrepitosa caída del Socialismo del Este, cuya consecuencia más inmediata para la Isla, sentida directamente por los ciudadanos comunes y no, fue el comienzo de un fragmento escuálido de vida nacional denominado Período Especial.

La crisis editorial no se hizo esperar, a la altura del 1993 y 1994, efecto de la agonía económica. Se implementaron entonces vías alternativas —que todavía funcionan— como la publicación de plaquettes de papel reciclado, con lo que la poesía se beneficiaba, por encima de la prosa, dado el poco espacio que necesitaban algunos textos para ser publicados. Comienzan a aparecer también antologías de poesía cubana fuera del país, fundamentalmente en México y en España⁵⁰.

⁵⁰ Aprovecho para consignar algunas antologías de los ochenta y los noventa que no han sido mencionadas antes. La mayoría contribuyó, en esa segunda década, a salvar el peligro de la invisibilidad para la poesía cubana, dada la escasez de la que hablaba. Todas conforman un espectro muy variado en cuanto a perspectivas de antologación; un panorama, piensan algunos, saturado, por la abrumante cantidad de antologías aparecidas, sobre todo en los noventa, y ciertamente disperso, con cuerpos textuales fragmentados, que en ocasiones nunca llegaron a completarse, pues sus autores no los publicaron después en libro.

En buena parte de estas antologías, las muestras de poesía están antecedidas por prólogos imprescindibles cuando se estudian estas décadas (para un comentario del fenómeno antológico y una relación exhaustiva de las publicaciones, *cfr.* Idalia Morejón. «El boom de las antologías», *Unión*, núm. 20, La Habana, jul.-sept., 1995, págs. 78-84): *Como las huellas de Acahualinca. Pequeña antología de jóvenes poetas cubanos*, Varios, Matanzas: Eds. Vigía, 1988; *Poesía infiel. Selección de jóvenes poetisas cubanas*, Soleida Ríos, La Habana: Letras Cubanas, 1989; *Un grupo avanza silencioso. Antología de poetas cubanos nacidos entre 1958 y 1972*, G. Aguilera Díaz, 2 volúmenes, México: Coord. de Difusión Cultural, UNAM, 1990; *Doce poetas a las puertas de la ciudad*, R. Fránquiz, La Habana: Eds. Extramuros, 1992; *Poemas transitorios. Antología de nuevos poetas cubanos*, A. Cicero, Mérida: Eds. Muecuglifo, 1992; *Jugando a juegos prohibidos*, A. Labrada, La Habana: Letras Cubanas, 1992; *De transparencia en transparencia*, N. Fajardo, La Habana-Madrid: Letras Cubanas-Inst. de Coop. Iberoamericana, 1993; *Anuario. Poesía, 1994*, La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1994; *El pasado del cielo. La nueva y la novísima poesía cubana*, V. Rodríguez Núñez, Colombia: Alejandría Editores, 1994; *El jardín de símbolos (Poetas nacidos a partir de 1959)*, R. A. Pérez y R. Vilar, Santiago de Chile: LOM Eds., 1995; *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo XX*, J. L. Arcos, La Habana: Letras Cubanas, 1999, págs. 448 y ss. (contiene una excelente bibliografía sobre toda la poesía del XX, y también una relación exhaustiva de antologías); *La casa se mueve. Antología de la nueva poesía cubana*, A. Luque y J. Aguado, Málaga: Serv. de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000.

De cualquier manera, ante la disyuntiva de escoger entre esas dos variables tan eficientes cuando se trata de describir estados en el hecho literario: continuidad y ruptura, para vincular o escindir el devenir de la poesía cubana entre los ochenta y los noventa, me decido por la primera. En un sentido general (de macro perspectiva), los noventa prolongan los principales *gestos* de la década anterior; o lo que es lo mismo, multiplican y actualizan (sin demasiadas variaciones en esta actualización) los reversos *dentro* del coloquialismo que constataba en otro sitio de mi ensayo. De hecho, ya no fue posible para los discursos críticos la fundación de *otro* movimiento (ni de *otra* generación, mucho menos), dada, entre otras cosas, la escasez de escrituras que accedieran a un estatuto *diferencial*.

Es por eso que determinadas poéticas inscritas en los noventa, adquieren el significativo relieve de desvíos frente a una Norma (la coloquialista) que para mí, como argumentaba unas líneas más arriba, no se ha derogado —pues se infiltra más o menos travestida en muchos textos poéticos de la Isla, lo cual le permite todavía mantener una ostensible frecuencia de uso—, sino que interactúa con otras prácticas.

Estas poéticas son vistas por Arcos como las que «han ido más lejos y añaden a la subversión ideológica [propia del reverso coloquial], la estilística: Carlos A. Alfonso, Omar Pérez, Rolando Sánchez Mejías, C. A. Aguilera, Ricardo A. Pérez [...], Rito R. Aroche, Caridad Atencio, Pedro Marqués, Ismael González Castañer, Rogelio Saunders»⁵¹. Hay que observar que algunos de estos autores comienzan a escribir en los ochenta, participando sin disonancias en la órbita del segundo momento de la década ya comentado, y después, propiamente en los noventa, es que combinan esas dos subversiones a las que Arcos hace referencia (tal es el caso de Pedro Marqués o Ismael González).

Cuando otro crítico (también poeta), Víctor Fowler, se propone abordar lo que considera «algunas de las más interesantes ‘rupturas radicales’ en la poesía cubana más reciente»⁵², habla entonces de radicalidad en un macroproceso de ruptura, pues las escrituras escogidas por él para ser leídas, «forman parte de un desplazamiento mayor que los engloba y en el que igualmente pudiesen estar otros, como Pedro Llanes, Heriberto Hernández, Omar Pascual, Reinaldo García Blanco o Manuel Sosa», poetas aparecidos en los ochenta⁵³. No obstante, el

⁵¹ Jorge Luis Arcos. «Las palabras son islas...», *op. cit.*, págs. XLI-XLII.

⁵² Que constituyen para él los poemas «Geanot, el otro ruido de la noche», de Ricardo A. Pérez; «Vater Pound», de Rogelio Saunders; «Jardín zen de Kyoto», de Rolando Sánchez Mejías; «GlaSS», de Carlos A. Aguilera, y otros textos de Pedro Marqués, Rito R. Aroche, Caridad Atencio y Pablo Herrera. Cfr. Víctor Fowler. «La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente», *Casa de las Américas*, núm. 215, La Habana, abril-junio, 1999, págs. 14-25.

⁵³ Citas de Víctor Fowler, *ibid.*, pág. 15.

telos de la lectura de este crítico es demostrar la emergencia de «una escritura cubana nueva»⁵⁴.

La radical novedad estaría concentrada en las escrituras de los integrantes de un grupo que, de manera programática, se propuso revolucionar los contextos de decibilidad de la poesía (la literatura, en general) en la Isla: el grupo Diáspora(s), que comienza a hacerse visible en 1993 (aunque no comienza a publicar su revista, *Diáspora(s). Documentos*, hasta 1997), teniendo como miembros a los citados Ricardo A. Pérez, Rogelio Saunders, Rolando Sánchez Mejías, Carlos A. Aguilera, Pedro Marqués, Ismael González Castañer, entre otros.

Al definirse a sí mismos como un proyecto de escritura alternativa, eligen el margen como topología —dada la tupida red de determinaciones y el eficiente mecanismo controlador de los discursos y la producción de saber que ha regido el campo cultural cubano—. Así, la revista mencionada (como ellos mismos) no se adscribió a ninguna de las instancias oficiales culturales actuantes en la vida nacional, y cada número suyo circuló (?) subrepticamente en los circuitos letrados, distribuyéndose los ejemplares (que se fotocopiaban fuera del país) entre personas a las que se los otorgaban miembros del grupo (todavía se hace de esta manera).

Una retórica neovanguardista (densamente moderna) define los enunciados metacríticos de Diáspora(s), sustentada en la dinamitación de un pasado literario con vistas a construirse un lugar único de enunciación; en la tachadura de textos culturales con igual propósito autoconstructivo, y en el *terror* como estrategia de lectura del imaginario nacional anterior y de autorepresentación: «Un poquito de terror literario —sobre todo en los medios de representación— no le haría daño a la nación [...] entendida como el lugar de las Letras; al Canon Nacional de las Letras, siempre inflacionario —hasta el ridículo— en cualquiera de sus aspectos»⁵⁵. El *telos* fundamental del grupo, perceptible en la mayoría de sus proyecciones escriturales (poesía, crítica...) y en otro tipo de manifestaciones (como los performances que realizaron algunos sus integrantes), es ocupar un estatuto diferencial como valor altamente positivo⁵⁶.

Deseo que también se hace visible en, hasta donde conozco, el primer gesto de antologación de miembros de Diáspora(s), llevado a cabo a la altura de 1995 por Rolando Sánchez Mejías (*Dossier. 26 nuevos poetas cubanos. Mapa imagi-*

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 14.

⁵⁵ Rolando Sánchez Mejías. «Presentación», en *Diáspora(s). documentos 1*. La Habana, sept., 1997, pág. 1

⁵⁶ Para una exégesis del proyecto de Diáspora(s), *cfr.* Víctor Fowler. «La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente», *op. cit.*, págs. 14-15. Éste es el primer intento (y hasta el momento el único) por glosar las poéticas diaspóricas, mediante las lecturas de textos representativos (ver nota anterior).

nario). Y aunque el *mapa* esté ocupado por otros grupos (reunidos temáticamente, como veremos), una voluntad crítica llama la atención sobre los poetas diaspóricos.

Sánchez Mejías, como antologador, quiere huir de «la facilidad que [...] hace comunes» a las antologías de poesía en la Isla: facilidad que coloca «la porción o el segmento previsto bajo la férrea necesidad de la cronología, ya sea en la sucesión generacional, ya sea en la sucesión de una historia emancipadora. La primera causalidad ve la literatura como una carrera de relevos. La segunda prevé la llegada de un tiempo más propicio a las Letras»⁵⁷. Pero, rigurosamente, no huye de la estrategia; más bien la reproduce en su segunda modalidad causalista, al ubicar *oblicuamente* (pues el gesto asoma cuando reubicamos la propuesta del crítico y ponemos a dialogar las secciones, como él mismo sugiere) a los de Diáspora(s), agrupados en la tercera sección de la muestra, en el último eslabón de una positiva cadena emancipatoria (que libera de las ligaduras con lo real; que aleja cualquier patetismo; que hace a la palabra autosuficiente en su no contemplar al auditorio).

Al inicio, en la primera sección⁵⁸, hablan las «poéticas que giran alrededor del Origen, del *pathos* nostálgico por la Isla y su pasado, de la Arcadia como cumplimiento de la Poesía, de la provincia como virtualidad...». Conviene anotar que estas visiones desde la poesía son altamente penalizadas en el imaginario crítico y poético de Diáspora(s), que tuvo desde su inicio como principal Oponente frente al cual tomar sentido (el Otro necesario) al movimiento de Orígenes, cuyos fundamentales presupuestos filosóficos y estéticos se construyeron alrededor de aquéllas imágenes⁵⁹.

⁵⁷ Citas de Rolando Sánchez Mejías. «Prólogo» a *Dossier. 26 nuevos poetas cubanos*, op. cit., pág. 7.

Son curiosos los casos en que determinados deseos críticos (fobias imaginales) son «traicionados» por otras visiones del mismo objeto o fenómeno, inaugurándose así un proceso de re-escritura crítica velada. Hablo específicamente de la lectura que hace Víctor Fowler de la poesía de algunos miembros de Diáspora(s), vista bajo el prisma de la extrema novedad (la *escritura cubana nueva*), de la *ruptura radical*, términos que atentan contra el anhelo de Sánchez Mejías de no ubicar a los discursos diaspóricos bajo las determinaciones de la *sucesión generacional* y de la *historia emancipadora*. (Entrecomillo la «traición», porque, como se verá seguidamente, el deseo de Sánchez Mejías converge con el de Fowler). Cfr: Fowler.

⁵⁸ Ocupada por Almelio Calderón, Norge Espinosa, Abilio Estévez, Juan C. Flores, Víctor Fowler, Emilio García Montiel, Heriberto Hernández, Pedro Llanes, Alessandra Molina, Antonio José Ponte, Aristides Vega, Camilo Venegas.

⁵⁹ Orígenes es, como se sabe, uno de los más importantes «estados» culturales de la Isla; nucleó en los cuarenta y en los cincuenta a importantes escritores, quienes moldearon definitivamente el devenir de la literatura nacional (Lezama Lima, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Octavio Smith, Eliseo Diego...). Tuvo una revista homónima.

En la segunda sección⁶⁰, «la palabra, lanzada desde el yo (o sus variaciones en un plural comunitario) espera toparse con su *otro* [...] que la acogería en el mismo plano de intervención en que fue lanzada: palabra que no aspira a la finitud, sino a la articulación significativa». Habría aquí «imaginarios que contraen con *lo real* vinculaciones más activas que otros: en nombre de la Utopía o de la modesta circunstancia, esta palabra, cargada de resonancias públicas, políticas, éticas, afectivas, espera su cumplimiento en el lector / interventor...».

Por último, en la tercera parte de la antología⁶¹, «es más claro el énfasis de la poesía como *experiencia de escritura* [...], las palabras pretenden ser producidas por el pensamiento, el género muta, la escritura se desdobra en una conciencia que da razón de su existencia»⁶². Hago notar de nuevo, para hacer más visible la estrategia de legitimación escenificada, que en el paradigma axiológico de los miembros de Diáspora(s) la procesualidad ante el hecho escritural es marcada positivamente, como dejan ver, por ejemplo, estos juicios de C. A. Aguilera sobre el poemario *Cuasi* de Rito Ramón Aroche (otro importante poeta de los noventa): uno de los méritos del texto es «mostrar los mecanismos que convierten al poema en proceso y subvertir la ideología decadente que transforma a los poetas cubanos en marionetas del corazón»⁶³.

La poesía de los miembros de Diáspora(s), vista desde estos presupuestos, y asumida en su conjunto, viene a materializar los reclamos con que Osvaldo Sánchez terminaba su ensayo sobre la poesía de los ochenta, y a trastocar los signos negativos con que este crítico acuñaba algunas prácticas de la década: «su experimentación —¿por compasión al lector?— [es] timorata y muy por debajo de sus propias cargas [...]; la poesía sigue enclaustrada en su horma de género clásico sin violentar sus relaciones comunicativas y sus complejidades expresivas con otros medios»⁶⁴.

Escrituras como las de Carlos A. Aguilera (diría el escritor más perturbador del conjunto), tensan y ponen en crisis los moldes usuales bajo los cuales se con-

⁶⁰ Donde están Carlos A. Alfonso, Damaris Calderón, Ángel Escobar, Ramón Fernández Larrea, Ismael González Castañer, Graciela Mateo, Reina M.^a Rodríguez, Alberto Rodríguez Tosca, Rolando Prats.

⁶¹ Carlos A. Aguilera, Pedro Marqués, Ricardo A. Pérez, Rolando Sánchez Mejías y Rogelio Saunders.

⁶² Todas las citas anteriores, Rolando Sánchez Mejías. «Prólogo» a *Dossier. 26 nuevos poetas cubanos*, *op. cit.* pág. 7.

⁶³ Carlos Alberto Aguilera. «Ceci n'est pas une pipe», en *Diáspora(s). documentos 3*. La Habana, septiembre, 1998, pág. 59.

⁶⁴ Osvaldo Sánchez. «Herencia, miseria y profecía de la más joven poesía cubana», *op. cit.*, pág. 1140.

cibe el texto poético, llevándolo hacia un territorio «en el cual no existe ya nada de lo que podríamos reconocer como tal: nos entrega ‘textos’, flujos inclasificables bajo ninguna denominación, porque lo que hace participa a la vez de todos los géneros»⁶⁵.

El entramado de referencias que alimenta los poemas de estos autores, nos remite ciertamente a una apertura del arsenal intertextual (ensanchamiento conceptual y geográfico de las fuentes), con respecto a la poesía de la década anterior, conformándose así «un catálogo de escrituras marginales, enfiladas contra los discursos que regalan ‘cierres’, explicaciones de la circunstancia [...], inútiles para reconstruir un sujeto cómodo, autotransparente: Artonin Artaud, Jean Genet, Pasolini, Deleuze, Derrida, Samuel Becket, Pound»⁶⁶.

Otro cambio perceptible es el operado en el nivel de los significados textuales, como ocurre en la mayoría de los poemas de Ismael González Castañer (un poeta antologado en los ochenta, que se vinculó también a Diáspora(s) en los inicios del grupo), en los que, por ejemplo, cierta narratividad queda trunca, y la «historia» poemática se fragmenta, naciendo ante el lector dilatados espacios de elipsis.

González Castañer, como decía en otro momento del ensayo, transita en su escritura hacia una visible conflictuación a niveles estilísticos, prolongando (y también profundizando) la proyección cívica y problematizadora de asuntos morales y éticos que tantas actualizaciones tuvo en la plenitud de los ochenta (incluida en ellos su propia poética). Ya en los noventa, este poeta asume en *Mercados verdaderos* (Premio David, 1997; Premio de la Crítica, 1998), entre otros, el proyecto de escribir la racialidad como problema, y nos propone la dicción oblicua de lo cotidiano-común; un espacio para decir lo presumiblemente anodino desde el extrañamiento lingüístico. En sus textos habla un sujeto que distorsiona lúcidamente, con enunciados en fuga que eluden cualquier aprehensión complaciente; un sujeto que aguijonea al lector mediante «incómodas» estrategias de representación (de lo racial, de lo urbano o de lo nacional).

Su discurso conjuga la asunción de determinados tópicos del imaginario colectivo, y la puesta en crisis mediante su ironización, difuminándose el contorno enunciativo (la actitud, la axiología que activan los sujetos líricos): «*me discrimino yo, que me hago zanjas, / porque soy un hombre negro... / y ya saben que los hombres negros andamos algo tensos / muy cansados [...]* Un hombre

⁶⁵ Víctor Fowler. «La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente», *op. cit.*, pág. 18.

⁶⁶ *Ibid.*, pág. 14.

*negro no halla el árbol / si no va corriendo en la noche*⁶⁷. Deroja la estereotipación de situaciones, como la convivencia armoniosa entre las dos razas objetos de sus enjuiciamientos, la blanca y la negra (e implementa un ejercicio de re-escritura intertextual): «[...] *el comportamiento sobrio de los músicos que he visto / ayer. [...] Tocaban el piano / y mientras tocaban / no miraban a sus ebónies / y, por supuesto, / no miraban a sus ivories. / Tocaban las cuerdas, no miraban. [...] [el guitarrista] tocaba la guitarra sin mirar. / Sin mirar. Como el mismo Dios / Diablo*»⁶⁸.

Retomo ahora algunas reflexiones anteriores para decir que el escenario donde se escriben las poéticas de los noventa en la Isla (sobre todo ya en los finales de la década), es afortunadamente plural, signado por la convivencia de múltiples prácticas discursivas⁶⁹. No me contradigo, pues sigo pensando en la preeminencia de una manera de escribir poesía durante esos años; un coloquialismo profundamente arraigado (obviamente, que ha asumido para este entonces las inevitables transformaciones que los distintos contextos determinan), o, en palabras de Arcos, un «conversacionalismo esencial ya enraizado en lo más profundo de la expresión poética de la contemporaneidad»⁷⁰.

Por esta razón resulta imprescindible hablar de esas poéticas diferenciales que desdibujan esta recurrencia (sin poder, repito, ser exhaustivo en su —apenas— nombramiento). Hablaría de los universos poéticos de Rito Ramón Aroche o Caridad Atencio, altamente «horrorizados» por el contexto referencial, densamente connotativos y elípticos; contruidos con fragmentos textuales que no aspiran a ninguna visibilidad inmediata en el momento receptivo. Señalaría la tendencia culturalista de un poeta joven como José Félix León, que comienza a

⁶⁷ Ismael González Castañer. *Mercados verdaderos*. La Habana: Eds. Unión, 1998, pág. 22.

⁶⁸ *Ibid.*, págs. 25-26.

⁶⁹ Y de un variado repertorio de generaciones, pues en los noventa (sin tener en cuenta la década anterior) publicaron, por mencionar algunos, a) los origenistas aún vivos: Eliseo Diego (*Cuatro de oros*, 1992; *El silencio de las pequeñas cosas*, 1993; *La sed de lo perdido*, 1993), Cintio Vitier (*Poemas de mayo y junio*, 1990; *Versos de la nueva casa*, 1991; *Nupcias*, 1993), Fina García Marruz (*Créditos de Charlot*, 1990; *Viejas melodías*, 1993; *Nociones elementales y algunas elegías*, 1994; *Habana del centro*, 1997); b) miembros de la generación del cincuenta: Francisco de Oraá (*La rosa en la ceniza*, 1990), Pablo A. Fernández (*Libro de la vida*, 1997), Roberto Fernández Retamar (*Algo semejante a los monstruos antediluvianos*, 1994; *Aquí*, 1995), César López (*Consideraciones. Algunas elegías*, 1994; *Tercer libro de la ciudad*, 1997), Antón Arrufat (*Lirios sobre un fondo de espaldas*, 1995); c) los primeros «caimaneros»: Guillermo Rodríguez Rivera (*Para salir del siglo XX*, 1994); Raúl Rivero (*Herejías elegidas*, 1998); d) integrantes de esta generación no vinculados al Caimán...: Nancy Morejón (*Paisaje célebre*, 1993; *Elogio y paisaje*, 1996); Miguel Barnet (*Con pies de gato*, 1994); Lina de Feria (*Espiral en tierra*, 1991; *El ojo milenarío*, 1995, *Los rituales del inocente*, 1996); Delfín Prats (*Abrirse las constelaciones*, 1994).

⁷⁰ Jorge Luis Arcos. «Las palabras son islas...», *op. cit.*, pág. XXXVII.

publicar en la segunda mitad de los noventa, y que ha llegado a alcanzar los más importantes premios de poesía en la Isla⁷¹; un culturalismo cuyo principal sistema de referencias es el mundo grecolatino, y una de cuyas vertientes temáticas es el homoerotismo⁷², y terminaría con la importante renovación de una forma estrófica ampliamente usufructuada en la poesía nacional: la décima; re-escritura formal y conceptual asumida por creadores como Alexis Díaz-Pimienta, José Manuel Espino o Ronel González.

Quiero imaginarme, entonces, el panorama poético de los ochenta y los noventa cubanos, como una cartografía que se fue configurando (no sin presiones, fuera y dentro del sistema literario —si es pertinente este diseño dicotómico—) a través de sucesivos y paralelos deslizamientos, corrimientos oxigenantes hacia la pluralización de los discursos y de las prácticas poéticas. Pido se me admita este devenir ascensional, este *progreso* sustancialmente moderno, porque saludablemente se filtra por debajo suyo (imagino esto también) una contaminación de las fronteras axiológicas: el mapa poblado de *tierras* donde *el mal vivir* y *el buen vivir* no son ya fácilmente localizables.

⁷¹ En las décadas de las que trata mi trabajo, abundaron los premios de poesía, multiplicados ya en los noventa: el David (que ya existía antes de los ochenta); el «Julián del Casal», de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba; el otorgado por la revista *La Gaceta de Cuba* (obtenido entre otros por Antonio J. Ponte, Sigfredo Ariel, Gerardo Fernández Fe, Alex Pausides), que también ofrece una Beca de Creación para menores de 35 años (disfrutada por Liudmila Quincoses, el propio José F. León, Alessandra Molina, Norge Espinosa); el Calendario (de la Asociación Hermanos Saíz); el Luis Rogelio Noguera, por mencionar sólo algunos.

⁷² Pienso en las concomitancias de la poética de José F. León con cierta zona de la de Luis Antonio de Villena.

Cuando se habla de homoerotismo en la poesía nacional (un discurso que fue ocupando lugar ya en los noventa, pues antes era realmente intermitente —y rozo el eufemismo—, dado el fuerte control representacional de las imágenes, del que hablaba a propósito de Diáspora(s), y una acendrada cultura del macho operante en el imaginario nacional) hay que pensar en el cuaderno que escribiera Abilio Estévez al final de los noventa (*Manual de las tentaciones*, 1989), curioso texto de juegos intergenéricos y estrategias culturalistas, realmente atípico, en el conjunto de la poesía publicada en el momento, y en la propia obra de Estévez, siendo hasta ahora su único poemario. En él la dicción homoerótica se escribe sin estridencias, desde una atmósfera interior, no exenta de desgarramientos y veladuras (en poemas como «Tan cerca del siglo XXI», que tiene también como paradigma referencial el universo griego). Y hay que pensar también en un texto que impactó el panorama poético de la Isla (uno de los casos más intensos de «catapulteo» acelerado en los predios letrados; primero con el brillo que dan los comienzos de este tipo; después, con la conversión del texto en un Fantasma del que, aún, no se ha podido librar del todo el autor): lo escribía un (muy) joven poeta de 21 años, Norge Espinosa; se llamó «Vestido de novia» (formó parte del libro *Las breves tribulaciones*, de 1992). En él el sujeto homoerótico revalida, frente a otros textos silenciadores, su proyección existencial, esta vez anclada en la intemperie y el pleno desgarramiento.

Bibliografía

I. Antologías y poemarios

- Alfonso Barroso, Carlos Augusto, *et. al. Retrato de grupo*. Prólogo de Víctor Fowler y Antonio J. Ponte. La Habana: Letras Cubanas, 1989.
- Codina, Norberto. *Los ríos de la mañana. Poesía cubana de los 80*. [Prólogo de Arturo Arango]. La Habana: Eds. Unión, 1995.
- González Castañer, Ismael. *Mercados verdaderos*. La Habana: Eds. Unión, 1998.
- Llarena, Alicia. *Poesía cubana de los 80 —Antología—*. Introducción de Alicia Llarena y Osmar Sánchez. Madrid: Eds. La Palma, 1993.
- Rodríguez Núñez, Víctor. *Usted es la culpable*. La Habana: Editora Abril, 1985.
- Sánchez Mejías, Rolando. *Dossier. 26 nuevos poetas cubanos. Mapa imaginario*. Prefacio: Jean Louis Pandelon. Prólogo: Rolando Sánchez Mejías. La Habana: Embajada de Francia en Cuba / Instituto Cubano del Libro, 1995.

II. Ensayos, prólogos

- Aguilera, Carlos Alberto. «Ceci n'est pas une pipe», en *Diáspora(s). documentos 3*, La Habana, septiembre, 1998, pág. 59.
- Arango, Arturo. «Tres preguntas iguales y una respuesta diferente», en *La Brújula en el Bolsillo*, México, enero, 1983, págs. 8-16.
- «En otro lugar la poesía», en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, noviembre-diciembre, 1993, págs. 38-41 [éste es también el prólogo a *Los ríos de la mañana...*, págs. 9-20].
- Arcos, Jorge Luis. «¿Otro mapa del país? Reflexión sobre la nueva poesía cubana», en *Temas*, núm. 3, La Habana, 1995, págs. 121-129.
- «Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo XX», en *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX*. Selección, introducción, notas y bibliografía: Jorge Luis Arcos. La Habana: Letras Cubanas, 1999, págs. XIX-XLIII.
- Fowler, Víctor. «La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente», en *Casa de las Américas*, núm. 215, La Habana, abril-junio, 1999, págs. 11-25.
- Sánchez, Osvaldo. «Herencia, miseria y profecía de la más joven poesía cubana», en *Revista Iberoamericana*, núms. 152-153, Pittsburgh, julio-diciembre, 1990, págs. 1129-1142.
- Sánchez Aguilera, Osmar. «Poesía en claro. Cuba, años 80 (long play / variaciones)», en *Poesía cubana de los 80 —Antología—*. Introducción de Alicia Llarena y Osmar Sánchez. Madrid: Eds. La Palma, 1993, págs. 33-79.

- «Poesía cubana de fin de siglo: otra poesía», en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, noviembre-diciembre, 1993, págs. 42-45.
- Sánchez Mejías, Rolando. «Prólogo», en *Dossier. 26 nuevos poetas cubanos. Mapa imaginario*. Prefacio: Jean Louis Pandelon. La Habana: Embajada de Francia en Cuba / Instituto Cubano del Libro, 1995, págs. 7-11.
- «Presentación», en *Diáspora(s). Documentos 1*, La Habana, septiembre, 1997, págs. 1-3.