La generación cubana de los 80: un destino entre las ruinas

Francisco Morán

I

Me referiré a la joven poesía cubana a partir de un criterio que disiente del que hasta ahora han seguido todas (o casi todas) las antologías en las cuales el espacio de la generación de los 80 (o incluso el de la generación anterior: la de los 70) ha estado estrictamente limitado por las supuestas fechas generacionales. Esto se debe –en mi opinión– a un excesivo énfasis en la *novedad de los novísimos*. Pero semejante visión no lleva sino a un desfasaje del quehacer poético al no tener en cuenta lo más importante: un estado de sensibilidad que, lejos de ser un coto cerrado o exclusivista es, por el contrario, espacio de convergencia donde poetas de una generación pasada pueden coincidir y alternar sin disonancias con los llamados *novísimos*. Así, sería justo considerar entre los textos más significativos producidos por la joven poesía cubana tanto *Mansalva de los años*, de Lina de Feria (1945), como *Animal civil*, de Raúl Hernández Novás (1948-1992) y *En la arena de Padua*, de Reina María Rodríguez (1952), entre otros. Aun cuando podamos considerar cerradas las generaciones de los 50 y los 70, todavía algunas de sus figuras más destacadas continúan creando en los 80 y los 90. Pero no es esto, sin embargo, lo que permite considerarlas o no como actuantes en el orbe poético de los más jóvenes, sino el hecho de que sean cómplices de una sensibilidad en lo que respecta al modo de asumir las relaciones con la tradición, con la propia poesía y hasta con el poder. De todas formas siempre tendremos que limitarnos a un período de tiempo a considerar, pero sin que ello signifique el tener que asumir la precisión con que suele hacerse cada conteo generacional. En consecuencia proponemos tener en cuenta a los nacidos entre 1950 y 1971. Y queremos aclarar –antes de continuar adelante– que vamos a considerar la situación específica del poeta dentro de la isla, aunque la llamada generación de los 80 se integra a la también llamada generación del *Mariel*, dado el espacio político-social en que surgen y se expresan.

Publicada bajo el epígrafe *Nueva Poesía Cubana*, la antología *Usted es la culpable* (1985) estuvo a cargo de Víctor Rodríguez Núñez, quien inclu-

yó a los poetas que se nuclearon alrededor de *El Caimán Barbudo*. Además del tono conversacional distinguió a los poetas *caimaneros* la coralidad en los temas de la épica revolucionaria que, extendidos a las utopías de las guerrillas latinoamericanas, nutrieron la poesía de los años 70. De algún modo comparten el sentimiento de culpa expresado por Roberto Fernández Retamar (1930) en un singular y sin dudas hermoso texto: *El Otro:* «Nosotros, los sobrevivientes, / ¿A quiénes debemos la sobrevida?» La consecuencia será el autorreconocimiento del poeta de su insignificancia frente al ojo-dador de la Revolución: «y si no viviera la revolución / entonces / ¿quién carajo sería yo?» (Abel Díaz Castro).

Se trata de una generación que se formó en la idea (origenista por demás) de que debía construir sus «catedrales en el futuro». El Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (La Habana, 23-30 de abril de 1971) redefinió la política cultural revolucionaria postulando entre otras cosas que: «El arte es un arma de la Revolución. / Un producto de la moral combativa de nuestro pueblo. / Un instrumento contra la penetración del enemigo». En efecto, la idea de que el arte es «un arma de combate» ha sido un *slogan* que desde entonces no ha dejado de repetirse ni de enseñarse cuidadosamente en las escuelas cubanas.

El coloquialismo de los años 50 se extiende a los 70 en un discurso saturado por la ideología y, por añadidura realista y sin tensiones. Nada más lejos del oficio de estos poetas que la problematización de la escritura, imbuidos como estaban de la necesidad de hacer un arte revolucionario o, lo que es lo mismo, complaciente. Volver a las páginas de una antología como *Usted es la culpable* nos asombra hoy, no sólo por la coralidad apuntada, sino también por la homogeneidad estilística que en líneas generales la caracteriza.

Y será en ese canto coral (y de alabanzas) donde aparecerán las primeras señales de la crisis. Ramón Fernández Larrea (1958) amenaza con la tea incendiaria del *no* y escribe su rencor «sobre un trozo de madrugada»: «Me voy a estar morado hasta el amanecer / Seré ceniza y no tendrá sentido / polvo y polvo seré mi incandescencia rota». El poeta vuelve a ser el barco ebrio, anárquico inventor «de cataratas», el que mira por el ojo del ciclón y está dispuesto «a destrozarse contra las piedras de la orilla». La agresividad no se dirige solamente contra la monodia del canto de su generación. Aunque Fernández Larrea escribe todavía desde los presupuestos escriturales del conversacionalismo, es obvio que los dinamita con evidente intención paródica. Por otra parte la hostilidad con que se trata a sí mismo, la ironía que despliega y el desafío implícito en el discurso con que exorciza a su generación:

Nosotros los sobrevivientes
a nadie debemos la sobrevida
todo rencor estuvo en su lugar
estar en Cuba a las dos de la tarde
es un acto de fe

hacen del rostro inocente y cínico de Ramón Fernández Larrea el Jano de la *Joven Poesía Cubana*. Una de sus caras mira a la generación de los 70, a la que parece decir con malicia: *Usted es la culpable*. La otra cara mira a los 80 como a su prójimo más próximo. Así, toda una promoción de jóvenes poetas es librada de los fantasmas de la gratitud y de la obediencia.

II

Si, desde el inicio mismo del proceso revolucionario los escritores se agruparon alrededor de alguna publicación periódica (*Lunes de Revolución, El Caimán Barbudo*), los poetas de la nueva generación, quienes en su mayoría comienzan a publicar hacia 1985, escogerán la creación signada por la orfandad con respecto al poder que estas publicaciones suponen. Publican muchos de ellos en *La Gaceta de Cuba* y en *El Caimán Barbudo, Revolución y Cultura* y otras, pero ya no serán reconocidos por su filiación con ninguna de ellas. La rápida evolución de los acontecimientos obliga a rediseñar la estrategia en el plano de la creación. La respuesta a la cada vez más burda ocupación de los espacios existentes no se hace esperar. Cobran auge las tertulias que surgen espontáneamente. Las casas de los poetas y las mismas calles de la ciudad se convierten en un intenso comercio de ideas, sensibilidades y libros. De las reuniones y lecturas de poesía en *la azotea* (casa de Reina María Rodríguez, Ánimas 455 esquina San Nicolás) surge el proyecto alternativo de *Casa de Poesía*. Concebido como proyecto independiente y al margen de las instituciones, no pudo concretarse nunca. Hubo un momento, después de muchas dificultades, en que pareció que podría realizarse, pero ello de todas maneras hubiese implicado involucrar a la UNEAC, cuya presencia vendría a significar una especie de *Enmienda Platt* que apartaba sensiblemente el proyecto de su idea inicial. Tampoco –que sepamos– llegó a publicarse la revista *Mantis* que sería la voz de *Casa de Poesía*.

De todas maneras, *la azotea* es y no ha dejado de ser *Casa de Poesía*, origen de otro hermoso proyecto: *Ánimas Ediciones*. El espíritu obstinado de

los poetas y su pasión habanera han mantenido vivo este espacio desde el cual cobró un especial significado la conmemoración del centenario de la muerte de Julián del Casal (1863-1893).

Para comprender mejor el espacio poético de los 80 (que se prolonga en los 90) debemos tener en cuenta las transformaciones que han potenciado una nueva sensibilidad. Entre el éxodo del *Mariel* (1980) y el éxodo de 1994 median no pocas y significativas diferencias. En 1980 existía aún una economía subsidiada por el campo socialista. Las necesidades más inmediatas de la población estaban cubiertas. Existía un programa constructivo. Pero el éxodo de 1994 se produce en circunstancias más dramáticas que se expresan en el progresivo deterioro del nivel de vida como resultado de la desaparición del campo socialista, de la persistencia del embargo norteamericano y de un no menos eficaz bloqueo interno, consecuencia de un poder que se ejerce verticalmente sobre todo y sobre todos (todo tiene que venir *de arriba*) y cuyo discurso resume una consigna que rezuma terquedad, impotencia y disposición al genocidio: *¡Socialismo o Muerte!* y a la que el choteo criollo agregara su: *valga la redundancia.*

Todo esto viene aparejado a una mayor ideologización –parecería imposible– de las diferentes estructuras sociales y a una crisis de los preceptos democráticos más elementales. Ahora se atribuye el éxodo masivo a razones económicas, con lo cual se sigue la política del avestruz. Se comprende que cualquier manifestación de evidentes propósitos políticos sea desvirtuada al considerársela vandalismo.

La diaria y rápida conversión de la ciudad en ruinas nos marca a todos. No se trata sólo de la pérdida de referentes, de puntos de apoyo de la identidad misma, sino también de la reaparición de la mendicidad, la prostitución y la violencia. La marginalidad ha pasado a ser casi la única forma de supervivencia social, y de ella no escapan ni siquiera los profesionales o los artistas, quienes se ven obligados a acudir a la economía subterránea (y en manos de los elementos marginales) para sobrevivir.

Se trata, pues, de un derrumbe total en el que se confunden las piedras fundacionales de la ciudad, y el espíritu, la civilidad misma del hombre que percibe con creciente angustia los límites de la isla convertida en trampa, fosa común y destino.

Con frecuencia hablamos del *Quinquenio gris* (1971-1976) como de una etapa especialmente represiva para la cultura, y ya superada. Nótese que en Cuba cuando se reconocen los errores éstos ya han sido superados. Lo cierto es que la *summa* de *Quinquenios grises* comenzó en el

encuentro con los intelectuales que sostuvo Fidel Castro en la Biblioteca Nacional. Dicha reunión se efectuó entre los días 16, 23 y 30 de junio de 1961. La política gubernamental con relación a la libertad de expresión de que gozarían los intelectuales se fijó en el casi divino mandamiento de Fidel Castro: «dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada». La ambigüedad del enunciado era evidente, y se tradujo con el tiempo en la desarticulación del proyecto Paideia, en los *affaires* de *Paradiso* y *Fuera del Juego* (extendidos, naturalmente a José Lezama Lima (1910-1976), Heberto Padilla (1932) y Virgilio Piñera (1912-1979), respectivamente; en el fin de la revista *Pensamiento Crítico* (clausurada en los inicios mismos del *Quinquenio Gris* y a la que recientemente Raúl Castro acusó de haber desempeñado «un papel diversionista en la década del 60»)[1], la censura del *Programa de Ramón*, y la separación de Alberto Rodríguez Rosca (1963) del programa radial *Hablar de Poesía*. Quizás aquellas históricas palabras tuvieron que ver con el retiro espiritual de Dulce María Loynaz (1902-1997). O con el retiro forzado de Antón Arrufat (1935) en su modesto empleo en la Biblioteca de 100 y 51, en Marianao. O tal vez con la tercera negativa de exhibir públicamente el filme *Alicia en el pueblo de maravillas*, y con el ridículo truco del Partido Comunista de llenar los cines con militantes del partido, a los que se autorizó a faltar al trabajo o a salir antes de tiempo para llenar los cines e impedir la asistencia del pueblo. O tal vez con el cierre de la Escuela de Filosofía de la Universidad de la Habana. O con el éxodo casi masivo y generosamente propiciado de los jóvenes pintores en los 80. O tal vez fueron debidamente asimiladas por quienes apresaron a María Elena Cruz Varela. Acaso las *Palabras a los Intelectuales* derivaron en la UMAP, en la ofensiva revolucionaria del 68 y en la bochornosa represión que acompañó al éxodo del *Mariel*, o a las protestas populares que tuvieron lugar en La Habana en 1994.

Es bajo estos avatares que enfrentan la creación los poetas de los 80. Negándose a aceptar cualquier camisa de fuerza, sea política o estética, insisten en un diálogo con las generaciones anteriores y con la tradición. No es, desde luego, un diálogo que no parta de afinidades electivas. Si bien se mantienen incólumes el respeto y la admiración por los origenistas (a quienes han leído y conocen bien), se han producido cambios sustanciales en el modo de asumir su legado. El empeño de Cintio Vitier en hallar vínculos sanguíneos entre *Orígenes* y la Revolución Cubana (que ya

[1] *Raúl Castro*: Informe del Buró Político, *en La Habana el 23 de marzo de 1966. (Tomado del periódico* Granma *y reproducido en* Encuentro, *n.º 1, p. 22, verano de 1996, Madrid.)*

no es revolución y mucho menos cubana) trajo como consecuencia la relectura de la teleología insular. Resulta curioso constatar cómo la mística católica de *Orígenes*, basada en la resistencia y en la futuridad de las catedrales de la nación, es asimilada por la mística conservadora de la Revolución. Pero seamos justos. Es Cintio Vitier (1921) quien ha hecho esa burda asociación. Cuando la Revolución representó una genuina esperanza (y no caben dudas de que lo fue, si bien desde el principio se manifestaron signos inquietantes que la efervescencia del triunfo hizo pasar inadvertidos), semejante relación hubiese sido natural y justa. Pero en estos momentos es sólo (por triste que sea hay que decirlo) el espaldarazo de Cintio Vitier a la política gubernamental cuyo derecho divino es legitimado así por una lectura arbitraria de la cultura y la historia nacional. De esta manera la escritura origenista sufre la intromisión de la retórica política, lo cual puede apreciarse en el poema *Pequeña Historia de Cuba*, de Eliseo Diego (1920-1994): «porque las mismas manos que la cortan la llevan a la boca». Esto ha movido el interés hacia otros espacios en los que emergen y convergen los textos de Lorenzo García Vega y Ángel Gaztelu (1914), los textos de Jorge Mañach (1898-1961) y de Virgilio Piñera. No se trata ciertamente de hallazgos, puesto que estas obras por una u otra vía fueron conocidas y leídas tempranamente entre nosotros, sino de que ellas han comenzado a leerse con la necesidad imperiosa de hallar otras respuestas. La pasión de lo cubano debe mucho –lo sabemos y no lo negamos– a *Orígenes*, y muy especialmente a Lezama y a Cintio. Y también –y tampoco lo negamos– a la nostalgia de la isla que se fue con Gastón Baquero (1915-1997) y con José Triana (1931), como antes se había ido con Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), José María Heredia (1803-1839), el padre Félix Varela (1787-1853) y con José Martí (1853-1895). Ello puede explicar el apasionado interés por el siglo XIX y por la República. La conmemoración del centenario de la muerte de Julián del Casal (1893-1993) y el hallazgo que hice de las crónicas *misteriosas* que Casal escribió para *La Caricatura,* nos situaron en un ámbito del siglo XIX muy diferente del que Cintio Vitier y José Lezama Lima nos legaron. Los coloquios improvisados en cualquier calle de la ciudad, en *la azotea* y el que oficialmente tuvo lugar en el café *El Louvre* (sin café, sin divulgación alguna y con la tardía impresión del programa, lo que se tradujo en la exigua reunión de fieles) potenciaron otro modo de apreciar, sufrir, sentir y amar encarnizadamente la ciudad, la tradición, el país, la cultura y la historia.

III

LA INSULARIDAD O «LA MALDITA CIRCUNSTANCIA DEL AGUA POR TODAS PARTES»

Podemos escuchar en la obra de teatro *Perla Marina*, de Abilio Estévez (1954):

> Filemón Ustáriz: ¿No es dicha vivir en una isla?
> Mercedes la Inconforme: Lo es, a pesar de la amenaza persistente del horizonte.
> Ñico el Irreverente: Nunca se sabe si hay algo más allá.
> José María el Místico: Nunca sabes si es cierto eso que llaman «tierra firme».
> Tato el Alegre: El mar y el cielo forman una pared.
> La Reina: «La Isla arde en virtud de la sangre».

Los poetas de los 80 comparten la misma obsesión, el mismo vértigo: el de la insularidad. En *Lo cubano en la poesía*, Cintio Vitier expulsa del sagrado firmamento de lo cubano a Virgilio Piñera. Como inquisidor, Vitier condena la sangre impura que no ha autentificado debidamente su cubanidad: «Nuestra sangre, nuestra sensibilidad, nuestra historia, como hemos vistos en este Curso, nos impulsan por caminos muy distintos. Considero que este testimonio de la isla está falseado»[2].

Se refiere naturalmente a *La Isla en peso*, texto que –a su juicio– «va a convertir a Cuba, tan intensa y profundamente individualizada en sus misterios esenciales por generaciones de poetas, en una caótica, telúrica y atroz Antilla cualquiera, para festín de existencialistas»[3]. Lo que no podía siquiera imaginar Cintio Vitier era que sería la generación de los 80 la que vendría a reivindicar aquello que nunca necesitó serlo: la desgarrada y esencial cubanidad de Virgilio Piñera. Hoy se hace más sofocante que nunca «la maldita circunstancia del agua por todas partes», asociada a una sensación de naufragio y caos que no son ciertamente nuevos entre nosotros, y cuyos orígenes pueden ser percibidos en la locura y el desasosiego de Zequeira (1764-1846), en la tragedia de Zenea (1832-1871), en la imposibilidad de escapar de Casal –uno de los cubanos más auténticos–, y en las aguas cre-

[2] *Cintio Vitier*: «*Ventura de Gaztelu. El reverso vacío. La visión poética de Baquero*», *p. 481, en* Lo Cubano en la poesía. *Editorial Letras Cubanas, Instituto del libro, La Habana, 1970.*

[3] *Cintio Vitier:* ob. cit. *p. 480.*

cidas que asoman a Martí desde que desembarca en Playitas hasta las últimas anotaciones en su diario para dar cuenta de que está «muy turbia el agua crecida del Contramaestre, (...)»[4].

Cada uno de nosotros siente la compulsión de reescribir la isla para no perderla en la crecida de los escombros y las ruinas. Recordar –cuando no hay memoria– significa fabular. Y la isla se convierte en fábula, en sustituto del exilio, en inxilio. El terror metafísico a la amenaza del agua se traduce en el terror (también metafísico) a la amnesia y al olvido:

> Cercados por las aguas usamos trucos
> infantiles contra la desmemoria
> elementales carnadas por lo común
> inútiles cuando está a punto de ser
> barrido por las aguas
> quien siempre estuvo a merced de las aguas.

Teresa Melo (1961)

Esta misma angustia moviliza la escritura de Omar Pérez (1964) que se sitúa más al centro del rencor piñeriano:

> En las volátiles noches de invierno
> que la naturaleza convalida con magnanimidad
> el cubano se entrena para la diversión o para la
> amnesia.

Pero va a ser Damaris Calderón (1967) quien escriba uno de los textos más corrosivos. Trasmutada en isla culpable, y reescribiendo audazmente a Whitman, nos hace decir a todos:

> Me celebro, me canto y me detesto como a nadie
> a mí mismo.

Norge Espinosa (1971) proclama su derecho a *Dejar la Isla*. Todo nos impele al «islidio», de modo que una generación de poetas comparte la culpa con Carlos Alfonso (1963):

[4] *José Martí*: De Cabo Haitiano a Dos Ríos, *en* Obras Completas. *Tomo I, p. 289, Lex., La Habana, 1946.*

Ahora es juez Chang Li-po en caso de un «islidio»
en mi juicio del karma pone un siglo de multa,
del cielo ve murallas, en mi teni grabado el made in,
y a su isla maldita, la ignominiosa tierra
que los humanos se negaron a ver...

En ese «islidio» hay mucho más que una ruptura u osadía generacional. Se trata de la deconstrucción de uno de los mitos sustentadores del imaginario de la nación. Pero evidencia también un desgaste del discurso origenista. Ya no queremos –no podemos escuchar más– el canto de sirenas soplándonos en los oídos que la isla es o sigue siendo «el sitio en que tan bien se está», ni que «nacer aquí es una fiesta innombrable». La depreciación sufrida, en términos económicos, éticos y sociales por lo cubano ha develado la esencia aparencial del propio país que ha estado sólo en nuestras cabezas, en el fuego de la poesía, en el anhelo natural de tierra firme de los cubanos. Ya Martí sintió la imposibilidad de hallar un lugar preciso para la patria, comprendiendo que ésta era sobre todo, construcción mental, *tierra anterior* o *tierra venidera*. Y sólo en un sentimiento de culpa previa parece hallar explicación a semejante castigo: «Allá, en otros mundos, en tierras anteriores, en que firmemente creo, como creo en las tierras venideras, (...) he debido cometer para con la que fue entonces mi patria alguna falta grave, por cuanto está siendo mi castigo, vivir perpetuamente desterrado de mi natural país, que no sé donde está, (...)»[5].

La desolación que supone la patria sin asideros se manifiesta en los ojos de Reina María Rodríguez, obligados (ya nos lo había advertido Heberto Padilla) «a ver, a ver»:

mira y no las descuides,
las islas son mundos aparentes,
cortadas en el mar
transcurren en su soledad de tierra sin raíz.

Imposibilitados «de sostener entre los dedos / isla que resbalaba», (Víctor Fowler, 1960); «con el arpón clavado en la lejanía» (Francisco Morán, 1952); fatigados por «la prolijidad de la Isla en la Isla» (Ángel Escobar, 1957), ha correspondido a los poetas de los 80 ser «conocedo-

[5] *José Martí*: Cuadernos de Apuntes. Obras Completas, *tomo 21, p. 246, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1965.*

res de esa doble aventura de permanecer y de ausentarse» (Abilio Estévez).

IV

LA ESCRITURA: ENTRE SCYLA Y CARIBDIS

A diferencia de la homogeneidad en la escritura de los poetas de los 70, la nueva generación de escritores asume el acto de escribir como una aventura que es tan personal como intransferible. No significa que no haya vasos comunicantes y hasta contaminantes, sino que cada quien es libre para ser lírico o coloquial, y también para decirlo. Unos serán más sobrios y económicos en la utilización del lenguaje. Otros exhiben sin pudor un neobarroquismo de filiación origenista.

Poetas como Carlos A. Aguilera (1970), Rolando Sánchez Mejías (1959), Rogelio Saunders (1963), Rito Ramón Aroche (1962) y Pedro Luis Marqués de Armas (1965) han iniciado una relación con la escritura caracterizada por la experimentación y la invención en lo que ha influido no poco el acercamiento a los presupuestos teóricos de Barthes, Foucault, Guattari, Lyotard, Umberto Eco y Harold Bloom, entre otros.

De los poetas citados, Carlos A. Aguilera es el más osado, el transgresor por excelencia. Aguilera construye, produce sus textos. No hace poemas, sino textos. Su escritura progresa a través de sucesivas deconstrucciones. El *performance* surge de la necesidad de hacer partícipe a los diferentes códigos con que trabaja, de pulsaciones somáticas. Puesto que todo apunta en Aguilera a liberar a la escritura del totalitarismo de la institución, valiéndose para ello de todos los códigos, y sin ejercer la censura sobre ninguno en particular, esto ha significado en su caso que la lectura de cualquier texto se convierta, potencialmente cuando menos, en performática.

Pedro Marqués de Armas tampoco acata la tradición, pero es más cauteloso y en algún momento alcanza a reconciliarse con aquélla. En su primer cuaderno (*Fondo de ojo*, 1988) la escritura no sólo no escamotea al cuerpo, sino que lo evidencia. Sorprendemos un bucolismo pleno de sensualidad en el que las claves eróticas se muestran sin recato:

> En el patio están los maderos columpiados,
> un pez entre piedras sorprendidas,
> entre columnas palpando sus fulgores.
> Sobrevuelan labios,
> murmullos penetran la augusta claridad.
> Mi mano de pez de azufre,
> de caracol que brota de las sales.

En el libro *Los altos manicomios* Marqués evoluciona hacia una expresión más económica y, pudiéramos decir, contenida. Persiste el ojo fijo, moroso, persiguiendo los cuerpos: «fue mío el casto pie de Antígona» («Antígona») / «Al fondo miré un templo que era también un cuerpo» (El sueño) / «He visto una paloma en el alero de la casa» («Las palomas de mi madre»). No quiero dejar de llamar la atención sobre este verso cuya desgarradora ingenuidad revela a un tiempo la agónica experiencia de lo insular, así como el exilio mental: «Yo quisiera el mar salvándome» («El avestruz y yo»).

Junto al lenguaje experimental y signado por la economía y la sobriedad, se manifiesta una dirección esencialmente lírica que, en cierto modo, deriva de la preocupación origenista por la *imago*. Pero, aun dentro de esta orientación podemos distinguir el neobarroquismo de Almelio Calderón Fornaris (1966), de una cuerda lírica más ecuánime y reflexiva en Damaris Calderón o Antonio José Ponte (1964). Y habría que añadir los casos de Juan Carlos Flores (1962), Abilio Estévez y Francisco Morán en quienes se aprecia un acusado neoromanticismo, con una escritura fundamentada en la emoción.

En ningún poeta es más evidente la impronta lezamiana que en Almelio Calderón. Semejante a un pequeño Buda, con afanes gastronómicos como los de Lezama, nada apunta en él a la contención. Es, sin embargo, en la construcción de la imagen donde percibimos el fatigado andar «del mulo en el abismo», puesto que no habría en Lezama un verso como éste: «Sólo a través del suicidio el tiempo se reconquista» («Gérard de Nerval»). Mientras el autor de *Paradiso* cifraba sus afanes en hacer «un rasguño en la piedra», Almelio, en cambio, hace «brotar la tiniebla contra la piedra» («El túnel de la estela o el vacío»).

Juan Carlos Flores es el único poeta de esta generación que no pertenece al mundo de los vivos. Sería inútil buscar en su escritura otra cosa que no sea «un golpe anunciando la penúltima calle» («El guardián en el trigal») o «marejadas en el té» («Brocales para el lento»). No intenta separar la luz de las tinieblas. Ofrece su yo como artesa a todas las bocas y a todos los cuchillos. Conoce el modo de emparejar a Roberto Friol (1928) con Shakespeare. En la balsa que a tres millas de la costa comienza a hundirse, apuesta una y otra vez «al naipe de los desorejados», y se va quedando solo como una isla en la isla, o como un destino. No pasa un día sin que se suicide, sin que «un rayo muy largo» lo una «a la tierra con el cielo» («La condena»).

Pocos discursos son tan personales como el de Ismael González Castañer (1961). Estudioso de la intertextualidad, su propia obra es un espacio en el

que se cruzan los más disímiles textos, desde la música popular a referentes tomados de la pintura. Puede remedar el aire del son o de otro ritmo popular sin necesidad de recurrir a folclorismos de ninguna especie:

Cuáles son los otros golpes, por qué serán. Cuáles son
los otros golpes y por qué serán.
En la artesa muere un lobo que fue grácil...
Quedo entonces muy varado, muy varado entre los hornos
y desde el cristal
una dama llega produciendo ruido
con dos, digamos que con dos de sus monedas más templadas.

Si un lector que no la conociera leyese sucesivamente los libros de Reina María Rodríguez: *La gente de mi barrio*, (Premio 13 de Marzo, 1976), *Cuando una mujer no duerme* (Premio Julián del Casal, UNEAC, 1980), *Para un cordero blanco*, (Premio Casa de las Américas, 1984), *En la arena de Padua* (La Habana, 1992), *Paramós*, (La Habana, 1995) y *Travelling*, (La Habana, 1996), quedaría perplejo. Antologada en *Usted es la culpable*, destaca por su capacidad proteica. De la poesía conversacional de los 70 a una escritura más audaz, el riesgo parece no tener límites. Vida y obra animan y desbastan una misma sustancia, un mismo cuerpo. La poesía es flujo incontenible y menstrual. Podemos descubrir igualmente el lirismo que crea atmósferas o se ensimisma en la voluptuosidad del cuerpo, y la escritura reflexiva, casi automática, pero siempre contenida. La mesura no excluye la pasión: la gobierna. Lo decisivo es el cuerpo:

entra sale y vuelve.
En el espejo del baño
yo miro correr mi sangre
es un túnel donde paso
a la mayor soledad.

Entre la piel y la sangre quedan resguardados los misterios y las ausencias. Mas no hay que engañarse. Presa en el observatorio de sí misma, suya «es la capacidad final eterna» de no gastarse «en un giro». Como a Casandra, le será permitido ver los ocasos de Padua y de la Habana:

este soñar que sueño que veo
un disco rojo acontecer en la tarde
en la arena de Padua sobre el fuego.

V

VESTIDO DE NOVIA

La sociedad cubana de nuestros días, que ha multiplicado en una pesadilla de espejos las máscaras políticas y sociales, y ha convertido la vida cotidiana en travestismo social, no habría concedido jamás espacio alguno a la expresión de la cultura gay, de no haberse deteriorado el discurso político y –con él– el poder mismo del estado. Nadie debe llamarse a engaño. No ha habido apertura, sino rajadura. Esto explica por qué justamente ahora se puede hablar de una auténtica poesía gay cubana. Si tenemos en cuenta que es la nuestra una cultura homofóbica y machista comprenderemos mejor por qué la poesía gay es un desafío, y por qué algunos no pueden acercarse a su fuego todavía sin la protección de la máscara, quiero decir sin llamar a las cosas por su nombre. En una nación gobernada por un voluntarismo que no admite la diferencia (dice una conocida y ampliamente divulgada canción popular: «Soy cubano, no puedo ser diferente») el discurso gay tiene que ser contestatario. Y lo es, justamente porque marca la diferencia, disiente del patrón machista de la política nacional.

Entre los poetas que han escrito desde la perspectiva gay podemos citar a: Juan Carlos Valls (1965), Alberto Acosta (1960), Damaris Calderón, Abilio Estévez, Norge Espinosa y Francisco Morán. El tema ha interesado igualmente a escritores no gays como es el caso de Víctor Fowler. En lo que respecta a Rogelio Saunders debo decir que ha escrito un bello texto, incluido en su libro *Polyhimnia*, y es ésta la razón por la que aquí lo consideramos.

Se advierte una diferencia sustancial entre los narradores que como Senel Paz (1950) y Leonardo Padura (1955) han abordado el conflicto gay (casi siempre signado por la frustración y la caída) y los poetas que a menudo celebran la belleza en textos plenos de sensualidad. Algunos –en indudable desafío– asumen agresivamente la persona propia:

> Y olvido la burla y el rencor de los que no me
> consideran digno de tener una casa con puertas y cristales.
>
> (Abilio Estévez)

> Sí. Me prohibieron bailar con los lobos,
> mencionarlos

durante las reuniones de familia.
Pero todo fue inútil.
Ahora soy uno más en la manada,
aullando a la luna,
a mi muchacho.

(Francisco Morán)

Pero otros poetas no han ido más allá del sentimiento conmiserativo y/o justificativo. En tales textos la imagen del gay sigue asociada al fracaso y a la frustración. Tal es el caso de uno de los poemas que más se conocen entre nosotros –«Vestido de novia»– de Norge Espinosa:

adónde podrá ir así tan rubio y azul tan pálido
a contar los pájaros a pedir citas en teléfonos
descompuestos
si tiene sólo una mitad de sí la otra mitad
pertenece a la madre

Lo mismo vemos en Juan Carlos Valls cuyo discurso termina confinado a una vitrina de provincia:

yo también fui la furia
sólo que ahora duermo tras la reja
inmóvil como en una vitrina
especie rara que se empolva y se empolva en un museo
de pueblo.

Una sutil, pero significativa diferencia va de los textos mencionados a la simple declaración de Rogelio Saunders en «La muerte de Virgilio»: «*Amé al adolescente*»; o cuando hace decir a «Safo (a una alumna, a la salida de la escuela)»:

Sólo el fuego es eterno, este fuego
de tus ojos, llama en que quiero arder,
cruz en que quiero crucificarme.
Qué me importan los eruditos y los premios.
He dado ya lo que tengo, y estoy sola.
Quédate conmigo hoy, Citere.
No vayas a esperar al joven deportista
bajo el manzano.

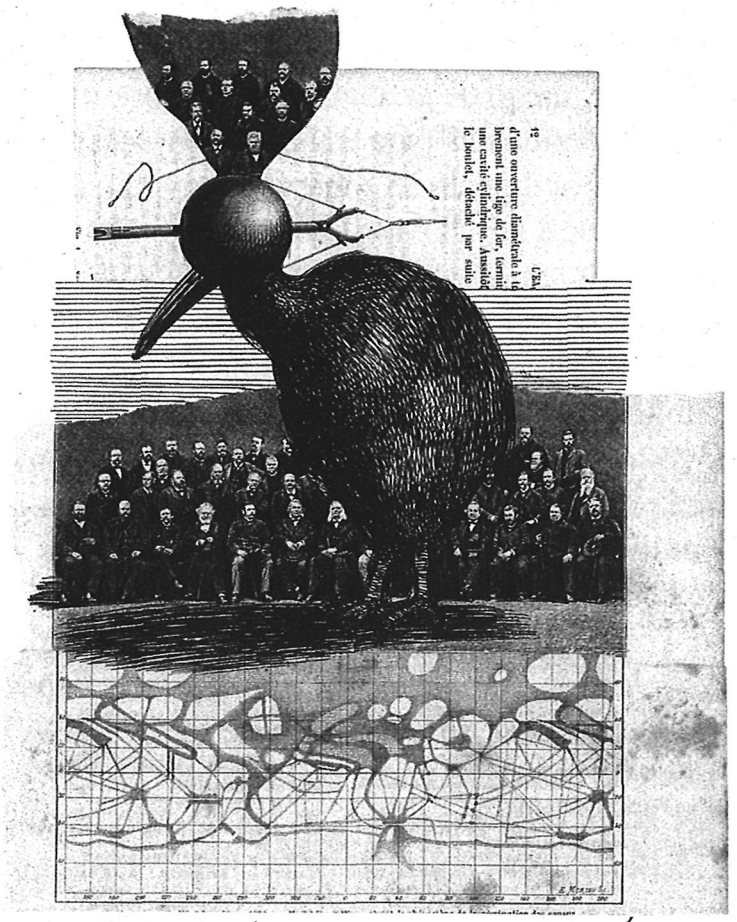
VI

UN DESTINO ENTRE LAS RUINAS

Ante el hecho (imagino cuán poco comprensible fuera de nuestro contexto) de jóvenes poetas que, luego de graduarse en estudios universitarios, abandonan sus empleos profesionales para trabajar como custodios por un salario mínimo con el que difícilmente se sobrevive hoy día; ante el hecho cierto de que sobreponiéndose a las frustraciones de proyectos y sueños, no cejan en el empeño de imaginar revistas, casas de poesía y libros, no queda sino comprender que un nuevo modo de asumir la literatura ha encarnado en ellos. Han redescubierto la escritura como aventura sigilosa y como destino. De ahí que «la biblioteca como dragón» se mueva de la literatura norteamericana a la francesa; de la inglesa a la alemana. Nos dejamos tentar por y gustamos la fruta prohibida del exilio, toda vez que hemos comprendido nuestro propio exilio y nuestro destierro. Son degustados Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, Heberto Padilla, Lorenzo García Vega, Guillermo Cabrera Infante, José Triana y Calvert Casey. En un mismo espacio confluyen, *La cantidad hechizada, Memorias de una isla, Lo cubano en la poesía, La Habana para un infante difunto, Los años de Orígenes* y *Celestino antes del alba.* Leemos con devoción y con rencor.

La generación de los 80 se sabe poseedora de un destino, de un destino entre las ruinas de la ideología y las murallas de la ciudad. De entre los portones, rejas y balcones que se pierden habrá que desenterrar lo que fuimos y el árbol imaginario de La Habana. Y todo ello, a no dudarlo, estará cálidamente resguardado hasta entonces en las provincias del alma, de Almelio Calderón, en los alucinados manicomios de Pedro Marqués, en las cartas que Antonio José Ponte perdió en la corriente, en los pájaros escritos, cloqueantes de naufragios de Juan Carlos Flores. Y el tiempo escribirá el epitafio superador de rencores y distancias:

> Fueron arrastrados por el agua.
> Se hundieron en el sueño de la Isla
> y las palabras.
>
> (Francisco Morán)



quien le habrá metido ideas
tan locas en su cabeza

Roux
3 enero 69

Guillermo Roux: *¿Quién le habrá metido ideas tan locas en su cabeza?*, 1969
Tinta y collage, 23,5 x 18,5 cm.
Colección particular