

# ¿Otro mapa del país? Reflexión sobre la nueva poesía cubana\*

**Jorge Luis Arcos**

*Crítico literario. Director de la revista Unión.*

Al acometer la redacción de este texto he padecido la incómoda sensación de la recurrencia. No es la primera vez que se antologa la poesía de los poetas cubanos nacidos, aproximadamente, a partir de 1959. Cuando en 1991 Antonio José Ponte declaraba en una encuesta personal que «la generación de nosotros ha caído en la trampa de las antologías», y que «ninguna otra generación de poetas anteriores, fue objeto de tantos y tan tempranos intentos de antologías, hecho que no es por fuerza peligroso pero que guarda ciertas trampas»,<sup>1</sup> con rigor solo se habían publicado dos:

\* Prólogo a la antología de poetas cubanos nacidos a partir de 1959, *Mapa del país* (Chile), hecha por Norberto Codina. Incluye a los siguientes poetas: Rolando Sánchez Mejías, Víctor Fowler, Alberto Rodríguez Tosca, Emilio García Montiel, Antonio José Ponte, Carlos Augusto Alfonso, Almelio Calderón, Damaris Calderón, María Elena Hernández, Omar Pérez López, Frank Abel Dopico, Manuel Sosa, Aristides Vega Chapú, Reinaldo García Blanco, Sigfredo Ariel, Juan Carlos Flores, Heriberto Hernández y Juan Carlos Valls. Pero como toda antología que se respete implica una limitación, pues dentro del panorama de la más reciente poesía cubana podrían mencionarse otros nombres, a saber: Ricardo Alberto Pérez, Alessandra Molina, Norge Espinosa, Pedro Márquez de Armas, Carlos Alberto Aguilera, Pedro Llanes, Caridad Atencio y Nelson Simón, entre otros. Aunque el presente texto es el prólogo a la antología mencionada, sus consideraciones generales valen para todo el fenómeno de la nueva poesía cubana.

*Retrato de grupo* (La Habana, 1989) y *Un grupo avanza silencioso* (I y II). *Antología de poetas cubanos nacidos entre 1958 y 1972* (México, 1990), además de la existencia de la malograda o aún inédita *Isla imaginaria. Diez poetas cubanos*, o de otras más modestas: *Como las huellas de Acabualinca* (Matanzas, 1988) y *Ellos pisan el césped* (Matanzas, 1989).<sup>2</sup> Pero aquellas palabras fueron proféticas, pues en lo sucesivo han aparecido varias más: *Doce poetas a las puertas de la ciudad* (La Habana, 1992), *De transparencia en transparencia* (La Habana-Madrid, 1993), *Poesía cubana de los años 80* (Madrid, 1994), y la presente, *Mapa del país*.<sup>3</sup> Mas, por si fuera poco, se han publicado otras con un criterio temporal más amplio, pero que también incluyen a estos nuevos poetas: *Jugando a juegos prohibidos* (La Habana, 1992), *El pasado del cielo. La nueva y la novísima poesía cubana* (Colombia, 1994) y *Anuario 1994. Poesía* (La Habana, 1994),<sup>4</sup> amenaza otra pronto, *Los ríos de la mañana* (La Habana), y acechan otras.<sup>5</sup> Asimismo, al menos dos poetas de esta hornada fueron antologados en *La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993)* (Madrid, 1993) —Emilio García Montiel y Alberto Rodríguez Tosca—; varios lo serán en *Poesía cubana del siglo XX* (La Habana); y muchos en *La isla*

**El cambio que ahora nos ocupa fue «deseado» y «vislumbrado» desde hace mucho tiempo, es decir, desde principios de la década del 80, pero como ya ha advertido la crítica, este no se materializó como fenómeno literario hasta la segunda mitad de la década mencionada.**

entera, que preparan Bladimir Zamora y Felipe Lázaro en Madrid, y que incluirá a poetas «de las dos orillas» nacidos a partir de 1940.<sup>6</sup> Existen al menos tres más, que no procede considerar aquí pues se ciñen a poetas nacidos antes de 1959: *Cuba: en su lugar la poesía; antología diferente* (México, 1982), *Usted es la culpable* (La Habana, 1985) —con la excepción de Sigfredo Ariel (1962— y *Poemas transitorios* (Mérida, 1992),<sup>7</sup> aunque muchos de los poetas presentes en estas antologías son parte esencial de la llamada poesía cubana de los ochenta.<sup>8</sup>

¿Qué significa este alud de antologías, en Cuba y fuera de ella? A estas alturas sería pueril hablar de lo negativo de las limitaciones editoriales y/o materiales en Cuba, al menos para la publicación y la difusión de la poesía, pues si es cierto que otros géneros literarios se han afectado por aquellas limitaciones, la poesía, por este insólito fenómeno antológico —y porque la publicación de *plaquettes* y de libros de poca paginación ha favorecido la publicación de poemarios—, ha sido una excepción. No por gusto este último grupo de poetas ostenta ya el raro privilegio de haber sido el más antologado en toda la historia de la poesía cubana.

Es cierto también que ello comporta peligros inevitables: necesariamente, dada la parca obra de los autores, suelen repetirse los mismos poemas de una antología a otra, de manera que acaso lo que se ofrece como resultado es un cierto consenso sobre los mejores poemas —o los más representativos— de un determinado segmento temporal, dentro de un proceso que, presumiblemente, será mucho más vasto y de desarrollo en cierto sentido imprevisible. Ahora bien, esa recurrencia ayuda ya a fijar un hecho trascendental: la irrupción no solo de un nuevo grupo de poetas en el complejo y diverso panorama de la poesía cubana, sino, sobre todo, la constatación de la existencia de una *nueva norma poética* en relación con la anterior, la conversacional. Y este sí es un hecho relevante. De alguna forma la intuición del mismo ha motivado que tanto en Cuba como fuera de ella exista tanta expectativa por esta poesía y que haya tenido tanta repercusión editorial.<sup>9</sup>

La presente antología no hace sino enfatizar este fenómeno. No por casualidad de los 18 poetas aquí antologados, 14 (de 26) están representados en *Retrato de grupo*; 10 (de 40) en *Un grupo avanza silencioso*; 5 (de 12) en *Doce poetas a las puertas de la ciudad*; 13 (de 30) en *El pasado del cielo*; y 7 (de 14) en *Poesía cubana de los años 80*. El tiempo y la ulterior

evolución de estos poetas dirán la última palabra, pero si todavía puede resultar prematuro señalar la inobjetable permanencia de muchos en una severa antología de la poesía cubana de este siglo, ya hay nombres que parecen reclamar ese destino: Emilio García Montiel, Antonio José Ponte, Omar Pérez López ..., como también hay otros, de los nacidos antes de 1959, que también lo merecen: Raúl Hernández Novás, Reina María Rodríguez, Angel Escobar, Ramón Fernández Larrea... Pero antes de calificar, siquiera sea en una forma general, el fenómeno de la irrupción de una nueva norma poética, es conveniente realizar algunos deslindes y precisiones.

El *cambio* que ahora nos ocupa fue «deseado» y «vislumbrado» desde hace mucho tiempo, es decir, desde principios de la década del 80, pero como ya ha advertido la crítica,<sup>10</sup> este no se materializó como fenómeno literario hasta la segunda mitad de la década mencionada. Ninguna de las antologías que aparecieron reclamando tal primacía —es decir, como exponentes de una ruptura, de un cambio literario, de la irrupción de una nueva norma poética o, sencillamente, de la aparición de una nueva poesía— pueden, con rigor, ostentar esa epifanía. Me refiero a las oportunas antologías de Víctor Rodríguez Núñez, *Cuba: en su lugar la poesía: antología diferente* (1982) y *Usted es la culpable* (1985). El fenómeno es ya evidente pero no por ello menos complejo, y merece la pena detenerse en él.

Hacia mediados de la década del 70 —*quinquenio gris* mediante o *década oscura* actuante— irrumpe en el panorama de la poesía cubana un nuevo conjunto de poetas, nacidos en la década del cincuenta. Un grupo de ellos se nuclea en *El Caimán Barbudo*, por lo que fue conocido como la promoción del segundo *Caimán*, para diferenciarlo de la promoción de poetas nacidos en la década del cuarenta, algunos de ellos, igualmente, agrupados en torno a esa publicación: Raúl Rivero, Víctor Casaus, Guillermo Rodríguez Rivera, Luis Rogelio Noguera..., los cuales fueron conocidos también como los representantes de una reacción coloquialista con respecto a la generación del 50 o primera generación de la Revolución. Ahora bien, más allá de las precisiones generacionales, lo cierto es que a partir de 1959 se impone, no sin los naturales precursores —José Zacarías Tallet, Eugenio Florit, Samuel Feijóo, Eliseo Diego, para no hablar del ámbito anglosajón e incluso del hispanoamericano— la norma conversacional, que va a aunar, más allá de sus diferentes vertientes internas, a

**¿Tendrá que insistirse en que para poder hablar de una nueva poesía o de una nueva norma poética, tienen que existir no sólo elementos ideoestéticos radicalmente diferentes a los que prevalecían en la norma anterior, amén de los estilísticos, sino que además tiene que existir un corpus, es decir, una suficiente cantidad de poetas, tanto mayores como menores, que amerite hacer tal aseveración?**

poetas nacidos, fundamentalmente, en las décadas del treinta —resalta la excepción de Rolando Escardó (1925)—, cuarenta y cincuenta. Al conversacionalismo inicial, o al de su primera hornada —Rolando Escardó, Pablo Armando Fernández, Fayad Jamís, José A. Baragaño, Roberto Fernández Retamar, Heberto Padilla, Rafael Alcides, César López, Antón Arrufat, Domingo Alfonso, Manuel Díaz Martínez, Miguel Barnet, entre otros—, se suma el de la segunda, con los poetas ya mencionados, a los que cabría añadir a Nancy Morejón, y, a estos, el de la tercera —José Pérez Olivares, Reina María Rodríguez, Norberto Codina, Alex Fleites, Marilyn Bobes, Angel Escobar, Víctor Rodríguez Núñez, Ramón Fernández Larrea...—, quienes expresaron a su vez una reacción anticolloquialista, pero eso sí, sin romper todavía con la norma vigente. No se puede confundir una nueva vertiente dentro de una norma o una reacción interna, con un cambio de norma, que ya es un fenómeno más trascendente. El hecho cierto de que poetas de este último grupo transitan paulatinamente hacia la expresión de una nueva norma poética —Reina María Rodríguez, Angel Escobar, Ramón Fernández Larrea<sup>11</sup>— no es un argumento, pues ello solo sucedió hacia finales de la década del ochenta e incluso ya en la del noventa.

Por otro lado, repárese en que, coexistiendo con la norma hegemónica, la conversacional, publicaban otros poetas, entonces marginales, como por ejemplo, en la primera hornada, Cleve Solís, Roberto Friol y Francisco de Oraá; en la segunda, Lina de Feria y Delfín Prats; y en la tercera, Raúl Hernández Novás, Abilio Estévez, Jorge Yglesias, Lourdes Rensoli, Efraín Rodríguez, León de la Hoz, Osvaldo Sánchez, Roberto Méndez... Debe añadirse que, por influencia epocal o a veces por una natural evolución de sus poéticas, muchos poetas mayores, se avienen total o parcialmente con la norma hegemónica: Virgilio Piñera, Cintio Vitier, Fina García Marruz y, en cierto sentido, hasta un Gastón Baquero y un José Lezama Lima. Es por ello que cuando en la década del 80 —producto de la emergencia de la última hornada de poetas nacidos hacia finales de la década del cincuenta y en la del sesenta— ocurre el desplazamiento de la norma conversacional ya agotada en muchas de sus vertientes, o hecha retórica, o maltratada por epígonos o poetas menores, y agotado su discurso cosmovisivo,

o frustrado en su desarrollo por el «quinquenio gris», o por el artificial silenciamiento de poetas como Virgilio Piñera, César López, Rafael Alcides, Miguel Barnet, Pablo Armando Fernández, Antón Arrufat, Heberto Padilla, y hasta de otros como Delfín Prats, Lina de Feria, Guillermo Rodríguez Rivera, para no hablar del caso más escandaloso, José Lezama Lima; cuando es desplazada la norma conversacional, repito, e irrumpe la nueva al haber variado también ostensible y radicalmente las condiciones negativas extraliterarias ya conocidas—, muchos poetas de hornadas anteriores, marginales con respecto a la norma conversacional, publican por primera vez su obra: Raúl Hernández Novás, Jorge Yglesias, Efraín Rodríguez, Lourdes Rensoli; u otros, formados dentro del conversacionalismo, transitan hacia la nueva; y, en general, encuentran todos un terreno propicio para expresar su obra. De ahí la riqueza de la poesía publicada en la década del ochenta, donde confluyen, como en un redivivo crisol, varias promociones de poetas: desde los que continúan escribiendo poesía conversacional hasta los marginales con respecto al conversacionalismo, o marginados ya no del conversacionalismo sino de la posibilidad de publicar, o los automarginados por la preeminencia de la norma hegemónica y por su última etapa, coincidente con el fenómeno del «quinquenio gris» o «década oscura». A todo esto habría que agregar el redescubrimiento de la obra poética de Dulce María Loynaz y, más recientemente, de la de Gastón Baquero; incluso, comienza también a conocerse la obra de poetas cubanos radicados fuera del país.

Pero dentro de esta riqueza de estilos, poéticas y discursos cosmovisivos, el proceso poético siguió su curso, y es sin duda su fenómeno más novedoso la irrupción de un grupo de poetas que portan consigo los elementos que conforman una nueva norma literaria —¿posconversacional?—. Aunque esta antología se ha centrado en aquellos poetas nacidos a partir de 1959, puesto que pueden considerarse los más «puros», en cuanto a la expresión de la nueva norma, de la nueva cosmovisión poética —ya se sabe de las contaminaciones que han padecido poetas como Raúl Hernández Novás, Reina María Rodríguez, Angel Escobar y Ramón Fernández Larrea—, no puede soslayarse el hecho de que han sido acompañados e incluso estimulados en su aven-

**Se parte del presupuesto de que ha ocurrido un cambio en la propia realidad y, por ende, ello comporta la necesidad de un cambio en la perspectiva sobre esa realidad, que conllevará a la postre un cambio en el modo de expresarla.**

tura por poetas de las hornadas anteriores, lo que no significa, por cierto, que pueda hablarse de la ascendencia o primacía de los poetas nacidos en la década del cincuenta o exponentes de una «nueva poesía», sobre los nacidos en la década del sesenta o «novísimos». <sup>12</sup> Pues, con rigor, 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 mencionadas de Víctor Rodríguez Núñez, pues con la excepción de Raúl Hernández Novás —no representado en la segunda de estas antologías con sus mejores textos— y Roberto Méndez, otros poetas, como Ramón Fernández Larrea o Sigfredo Ariel, expresaban entonces, cuando más, una tensión del conversacionalismo, pero dentro de sus propias coordenadas estilísticas y cosmovisivas. La ruptura sobrevino después. ¿Tendrá que insistirse en que para poder hablar de una nueva poesía o de una nueva norma poética, tienen que existir no sólo elementos ideoestéticos radicalmente diferentes a los que prevalecían en la norma anterior, amén de los estilísticos, sino que además tiene que existir un *corpus*, es decir, una suficiente cantidad de poetas, tanto mayores como menores, que amerite hacer tal aseveración? Como tampoco pueden confundirse los inevitables elementos de continuidad presentes en todo proceso literario, ni los vislumbres o anticipaciones aisladas, con los elementos necesariamente esenciales y a la vez extensivos que caracterizan una verdadera ruptura.

Dicha continuidad es una de las más significativas características de la poesía de los poetas representados en esta antología, en tanto ellos han podido asimilar creadoramente toda una importante tradición de la poesía cubana, incluso lo mejor del conversacionalismo. Acaso el ejemplo arquetípico —y lo será en muchas direcciones— sea Raúl Hernández Novás, verdadero poeta síntesis, integrador, a la vez que el más decisivo precursor —si no portador— de la nueva norma poética.

Lo que ya se ve muy claro es el afianzamiento de la nueva norma y de la nueva hornada poéticas en la década del noventa. Incluso a través de las antologías puede observarse dicho fenómeno con bastante nitidez. Pero no hay dudas de que la antología en este sentido primigenia, fundadora, es *Retrato de grupo* (1989), porque es la primera que ofrece ese *corpus* imprescindible para poder hablar de un movimiento poético. Pero ¿en qué consiste ese cambio literario, o cómo puede caracterizarse la nueva norma poética, o en qué se fun-

damenta la nueva cosmovisión?

Hay que comenzar con lo más obvio: el deseo expreso o tácito en la mayoría de estos poetas de no escribir poesía conversacional. Esto no implica en ningún modo que en la práctica no utilicen recursos retóricos propios de aquella modalidad poética, ni que renuncien a las ganancias de la oralidad, del habla, de la conversación: conquistas, por lo demás, de la poesía contemporánea y, en el contexto iberoamericano, una calidad y una cualidad poéticas adquiridas ya por nuestro modernismo. Al querer apartarse del conversacionalismo, estos poetas pretenden separarse de lo que se constituyó en una determinada retórica que, en última instancia, implicaba también una concepción del mundo, con todas las variantes tanto escriturales como ideológicas que internamente la norma conversacional suponía. En el fondo cada norma remite a un sistema, y cada sistema tiene un centro, por muy variada que pueda ser su periferia. Romper ese centro, desplazarlo, transgredir sus límites —y los límites encarnan en un momento los soportes de un sistema, pero en otro sus carencias e insuficiencias—, ha sido el objetivo de los nuevos poetas. Cuando una norma poética agota sus posibilidades de autorrenovación, languidece, deriva en retórica, en «literatura»; cuando una concepción del mundo caduca, o cuando una determinada visión del mundo deja de ser efectiva para conocer y responder a los imperativos de la realidad, se necesitan nuevas formas de expresión para expresar lo hasta entonces inexpresable. Eso le sucedió a la retórica conversacional en un sentido muy general. Es obvio que esa ruptura presupone una etapa de tránsito, de experimentación incluso, de búsqueda, de tanteo —lo cual explica la diversidad de formas, estilos que conviven en la nueva poesía. Aunque esa diversidad, que parece ser una de sus características externas, no debe esgrimirse como un cerrado impedimento para afirmar la existencia de un nuevo movimiento literario, ni mucho menos para argumentar que aquella diversidad «impide aún [...] apreciar la unanimidad que definiría un nuevo movimiento», <sup>13</sup> pues esa unanimidad solo puede apreciarse en la retórica epigonal de un movimiento, en el coro necesario o inevitable de sus poetas menores, importante para conformar o hacer más visible el *corpus* de un estado literario, pero no para definir su existencia, la cual ocurre precisamente a partir de la «singularidad» de sus voces más creadoras. La poesía trascendentalista u

origenista, canon o norma predominante en las décadas del cuarenta y cincuenta, existió como tal no a pesar de la singularidad de cada una de sus voces, sino a través de ellas. Incluso no necesitó propiamente de un lastre epigonal.

Por otro lado, si como señala Osmar Sánchez, no todo en esta poesía es ruptura con el conversacionalismo, y pervive una relativa continuidad y, sobre todo, un «ahondamiento de sendas virtuales suyas no exploradas», ello tampoco es óbice para refrendar por otras razones de mayor peso la radical diferenciación.<sup>14</sup>

Las comunidades operan sobre todo en el nivel literario de la asimilación de modos expresivos. Lo importante empero es constatar cómo las diferencias prevalecen por encima de las comunidades, al ser diferencias esenciales, que implican un cambio en la cosmovisión del poeta y presuponen entonces un cambio en el receptor, porque se parte del presupuesto de que ha ocurrido un cambio en la propia realidad y, por ende, ello comporta la necesidad de un cambio en la perspectiva sobre esa realidad, que conllevará a la postre un cambio en el modo de expresarla.

Existe otra comunidad, en un nivel de máxima generalidad, entre la tradición poética precedente y esta poesía, pero ello no implica poder descartar sus aportes formales en nombre de aquella tradición. No importa que los elementos configuradores de la nueva retórica escritural no sean «nuevos» si lo es el resultado final, la calidad y la cualidad resultantes. ¿Cuáles fueron acaso los «nuevos» elementos formales que «descubrió» la poesía pura o la poesía trascendentalista o la misma poesía conversacional? Incluso, en los albores del conversacionalismo, en la llamada generación del 50, ¿no puede apreciarse una gran diversidad de voces, estilos, etc., amén de diferentes fuentes formadoras?

Ahora bien, lo que sí parece ser una diferencia entre la poesía conversacional y esta, o más bien una singularidad de la norma conversacional, es que, a diferencia con otros movimientos poéticos anteriores, en dicha norma prevaleció una tendencia muy marcada hacia la homogeneización del discurso, hacia la «unanidad»<sup>15</sup> de voces, de ahí que se hicieran finalmente tan visibles —y tan rápidamente— sus elementos retóricos. Incluso un crítico llegó a señalar cierto parentesco entre el canon neoclásico y el conversacional<sup>16</sup> —en su zona, agregó, ya no creadora—, lo que no deja de ser muy significativo. De ahí que la operante «dispersión» estilística de la nueva hornada de poetas desconcierte tanto a la crítica, y sea, en última instancia, una prueba más del afán diferenciador. Por ejemplo, una poesía como la de Rolando Sánchez Mejías asume conscientemente, como una voluntad creadora, como un proyecto creador, la diversidad de estilos dentro de su praxis escritural. Y cada poeta busca su propia singularidad estilística, su propia afirmación escritural, actitud que hace prevalecer una poderosa vocación diferenciadora. No se puede destruir, desplazar un sistema tan monolítico, sin fragmentarlo, y ello es quizás el rasgo más característico de la nueva poesía.

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 coloquio, del prosaísmo, de la conversación, detectable ya en poetas como Raúl Hernández Novás o Roberto Méndez, rasgo extendido en el nuevo movimiento: retóricas neobarrocas, donde la metáfora, el símbolo, la alegoría, etc., tienen preeminencia; discursos eminentemente líricos, simbólicos, como el de Jorge Yglesias; discursos de vocación filosófica como el de Lourdes Rensoli; o hasta en esa poética histórica, sustentada en la imagen, de Efraín Rodríguez; y, en general, en esa predilección por la fábula, lo intemporal, lo no anecdótico, lo no reductible a la prosa, a la conversación; en esa independencia relativa del referente, del contexto inmediato; o en esa suerte de mediaciones que el poeta interpone entre su discurso y la realidad aparental, todas características obviamente anti o no conversacionales, y que predominan en una parte considerable de la obra de los nuevos poetas. Pero incluso en aquellos que conservan un discurso cercano al conversacionalismo, se observa también la ruptura, y acaso en muchos de ellos, de una manera muy profunda. Por lo que tampoco procede afirmar que estos poetas desarrollan vertientes no exploradas del conversacionalismo, porque al hacerlo ya rompen con los límites marcados, convencionales de la norma conversacional, máxime cuando ello sucede no para desenvolver unas formas, unos modos retóricos desprovistos de significado, sino para expresar esencialmente nuevos significados, es decir, para expresar una cosmovisión diferente a la sustentada o a la enmarcada dentro de la norma anterior.

Este es el verdadero punto de giro, vuelta de tuerca, que se observa en la nueva poesía y que, más allá incluso de las retóricas escriturales adoptadas, encarna la inexorable ruptura. No obstante, es evidente que, en una proporción notable, la retórica escritural también ha sufrido un cambio ostensible. Ahora bien, es más drástica la ruptura que porta, por ejemplo, la poesía de Ramón Fernández Larrea, con estar más cercana a una retórica conversacional, que la que porta la poesía de Roberto Méndez —lo mismo sucede con Alberto Rodríguez Tosca con respecto a Heriberto Hernández—; las poéticas de Méndez y Hernández parten de retóricas completamente diferentes, por lo que no se oponen a, no subvierten, no transgreden; son sencillamente diferentes. En cambio, las de Fernández Larrea y Rodríguez Tosca, minan, disienten, subvierten, transgreden, la norma conversacional desde ella misma, son su reverso, lo cual entonces alumbró un hecho más profundo, porque lo que en última instancia dejan como resultante, ponen de manifiesto, es la existencia de dos cosmovisiones diferentes, y ya esto expresa una diferenciación radical; incluso, los mismos o semejantes modos expresivos sirven a dos universos ideológicos distintos. Otro ejemplo paradigmático en este sentido sería el encarnado por la poesía de Carlos Augusto Alfonso. Es por ello también que la poesía de Antonio José Ponte o la de Emilio García Montiel, dables

**Es evidente que esta poesía desarrolla un pensamiento crítico desde la poesía, es decir, sustentado no solo en un determinado discurso ideológico, sino en los propios procedimientos retóricos escriturales, esto es, en la propia actitud y praxis creadora.**

de identificar dentro de un conversacionalismo lírico, resultan dos de las poéticas más características de la nueva norma; o que una poesía como la de Rodríguez Tosca, Alfonso o Frank Abel Dopico —acaso del linaje de la de Fernández Larrea— porten tantos elementos de ruptura. Si bien, otros poetas, como Rolando Sánchez Mejías u Omar Pérez López, que conjugan la diferenciación tanto a nivel retórico como cosmovisivo, sean, claro está, en última instancia, los que de una manera más profunda y radical ejemplifiquen la ruptura y la edificación de una nueva norma; ningún poeta de la hornada anterior ha llegado más lejos que ellos; acaso sólo en los textos de *Abuso de confianza* (1994), de Angel Escobar, tengan un parigual, e incluso, ahí, en ese libro, Escobar mantiene vínculos retóricos con lo conversacional, si bien su discurso ideológico rebasa con creces al más sobresaliente que pudo albergar alguna vez la norma hegemónica anterior.

Después de estas precisiones debe atenderse enseguida a lo que constituye el centro de la diferenciación: la ruptura cosmovisiva. Es evidente que esta poesía desarrolla un pensamiento crítico desde la poesía, es decir, sustentado no solo en un determinado discurso ideológico, sino en los propios procedimientos retóricos escriturales, esto es, en la propia actitud y praxis creadora. Ese pensamiento crítico —que estuvo vedado a la última hornada conversacional, y que se detuvo en los discursos de un Heberto Padilla, un Guillermo Rodríguez Rivera, un César López y un Cintio Vitier—, que comienza con ser una crítica a un sistema desde dentro, termina por demoler el centro del sistema y desplazarlo. De no haber ocurrido esto, no pudiera hablarse de un cambio de norma regido por la irrupción de una cosmovisión diferente. Es un proceso que culmina con la ruptura ya aludida. No creo, sin embargo, como León de la Hoz o, incluso, Víctor Fowler,<sup>17</sup> que haya llegado a predominar en esta nueva poesía un «antihumanismo», como expresa aquel último, o que a una poesía de afirmación en los años ochenta, aun desde su intenso componente crítico, haya sucedido, en los noventa, una poesía de negación. Esquemáticamente pueden observarse ambas tendencias, solo que el antihumanismo que prevalece es en puridad una reacción frente a un determinado tipo de humanismo, incluso frente a determinada manera de configurarse expresivamente; un humanismo, diríase, devenido convención, típico del realismo so-

cialista, o, en sus mejores exponentes, expresión de una utopía romántica, pero concretada muchas veces en la práctica poética en un sistema homogéneo de valores, donde predominaba el deber ser sobre el ser, y donde el discurso político, o cierto tipo de discurso político, solía usurpar o predominar sobre toda otra función, produciendo una empobrecedora homogeneización del discurso conversacional. Incluso, a nivel filosófico, se imponía una visión exterior del materialismo dialéctico e histórico. En fin, una sola política y una sola filosofía, pero sin ningún atisbo crítico de su propio discurso, porque lo crítico solo podía proyectarse fuera de sí mismo. La poesía llegó a ser el eco de una determinada política, portadora de una parcial imagen filosófica del mundo. Era lógico que, paulatinamente, al desarrollarse un pensamiento crítico desde la propia poesía, desde su propio discurso, este terminara socavando la existencia del propio sistema. Al dejar de existir un sujeto lírico gregario, común, al servicio de una sola poética colectiva, la conversacional, e imponerse la diversidad de sujetos líricos, dables cada uno a desarrollar su propia poética, estalla también una concepción del mundo uniforme, preestablecida, y el poeta se abre a una visión del mundo más profundamente dialéctica, más acorde con la diversidad de la nueva realidad que con la imposición dogmática, metafísica, de una sola perspectiva ideológica. Si se comenzó, en oposición al predominante discurso político, por la tendencia a desarrollar un discurso ético, axiológico, ello derivó finalmente hacia un discurso filosófico, ontológico, cosmovisivo. El nihilismo, el agnosticismo, o el escepticismo que pueden detectarse en la nueva poesía expresan no una actitud esencialista, sino una reacción frente a un determinado sistema de valores caduco o en crisis que, si puede ser transgredido a través del discurso poético, en muchos signos continúa operante en la realidad. De ahí el carácter «revolucionario» de ese discurso poético, y no como pretende Víctor Rodríguez Núñez,<sup>18</sup> que lo hace derivar de una inexistente afirmación del discurso político anterior. Estos poetas, sí, expresan una intensa preocupación por la Isla, el país, la patria, la ciudad, la nación, desde una profunda visión histórica, ajena, por cierto, a todo estrecho nacionalismo y abierta a una perspectiva universal. El nuevo discurso político —por que de eso se trata— no es expresado casi nunca directamente, sino que late implícito en discursos alegóricos,

simbólicos, fabuladores. El poeta elude toda inmediatez, toda preeminencia del contexto referencial porque lo que persigue es la preeminencia de su propio discurso, de su propia perspectiva de la realidad. Tanto se abusó del contexto referencial, que ahora se trata de no enfatizarlo. Hijos de la utopía de la Revolución, estos poetas parecen desconfiar de los peligros metafísicos, del deber ser ideal que porta toda utopía y se resuelven contra todo estaticismo —ideológico encarnación abstracta de lo utópico—, acaso porque es imposible vivir en una utopía indefinidamente. Ya lo advertía Paul Valéry cuando a propósito de la poesía pura —esa utopía estética— afirmaba:

Porque una verdad de esta especie es el límite del mundo; no es posible establecerse en ella. Nada tan puro puede coexistir con las condiciones de la vida. Atravesamos solamente la idea de perfección como la mano corta impunemente la llama; pero la llama es inhabitable, y las moradas de la más alta serenidad están necesariamente desiertas.<sup>19</sup>

Estos poetas, pues, afirman su ser contra un deber ser que no emana de su propia experiencia, que no es el fruto desgarrado y primigenio de su propia creación; acaso construirán alguna vez su propia utopía, su propio deber ser. Tienen ese derecho. Lo que predomina en ellos es una perspectiva abierta a un futuro desconocido; predomina, pues, *el principio de incertidumbre*, después de tanta normatividad, de tanta certidumbre, de tanta vivencia «anticipada» de una utopía que no acaba nunca de llegar —utopía: lugar que no existe. Es por eso que ya no hay un sistema, sino fragmentos. Ha acaecido, de nuevo, el *Big Bang*.

Esta poesía ya no se desenvuelve en un paisaje épico; en todo caso la epicidad ha sido trasladada al sujeto; se ha relativizado. El héroe «clásico» es una referencia desenfadada o lejana, aunque casi siempre presente, lo que denuncia en última instancia el afán de ruptura, de transgresión a un determinado sistema de valores establecido. Ahora el héroe es el héroe individual —incluso marginal, el antihéroe—, o un héroe mítico —el viajero. El escenario y los actores han cambiado. Son otros. El sujeto lírico es más bien el poeta, esa suerte de antihéroe, o es más bien un yo oscuro, marginal, alguien, diríase, con un destino órfico, que ha descendido a los ínferos de la conciencia, y desde allí ensaya un monólogo, por fatalidad o necesidad: no porque espere ser una voz en el coro, no porque espere que su voz se escuchará en algún ágora, en algún teatro donde propiciará una catarsis colectiva. El poeta ha cambiado pues las coordenadas causalistas de la función social de la poesía. El sujeto lírico desconfía incluso de una determinada recepción social; se sabe un actor solitario, un fragmento de un sistema que desconoce o no existe. De ahí la obsesión del *viaje*, del *punto*.<sup>20</sup> De ahí la sensación de incertidumbre, la perspectiva abierta, inacabable. De ahí la autoconciencia de la fragmentación,

y la vocación afirmativa de lo marginal; todos, tópicos dables de emparentar con una cierta «sensibilidad posmodernista», pero que tampoco pueden mecánicamente reducirse a ella. El poeta precisa, además, una comunicación otra, un contacto diferente con el receptor. Porque esta poesía busca cambiar los códigos de comunicación establecidos, algo en lo que ha insistido ya la crítica.<sup>21</sup> Pero es una poesía ambiciosa: precisa de un lector cómplice, un lector poeta, un lector culto. No suele hacer concesiones. Por encima de todo está la fidelidad a la propia poesía, la cual, por lo demás, se sabe depositaria de una sabiduría que no precisa de constatación desde un sistema de valores que exista fuera de ella, desde otro tipo de discurso. Existe, pues, una extraña dialéctica entre el poeta que se reconoce un ser, una voz marginal con respecto a un sistema anterior —pero aún actuante fuera del discurso poético— y que a la misma vez le otorga a esa su voz desplazada, solitaria, un valor supremo, como si, en última instancia, su valor no descansara en la fidelidad a un sistema, sino a la excepción, en el fragmento.

Es por eso que prevalecen las historias, los relatos particulares; la Historia acontece en otra parte, si es que acontece, o, por lo pronto, esa no es una preocupación central en el poeta, demasiado interesado o impelido a contar su propia versión de la historia, su propia fábula. Y cuando se establece una comunicación, cuando se tiende un puente entre los dos reinos enemistados, es decir, entre la conciencia del poeta y una conciencia otra, antes o todavía rectora, es una comunicación irónica, elusiva, subversiva incluso, porque el poeta pugna por conservar así su voz individual. Esta poesía, pues, precisa de una transformación —semejante a la ocurrida en el emisor, en el poeta— en el receptor. Dos poetas, Angel Escobar y Ramón Fernández Larrea, han intensificado al máximo esta tensión comunicativa, que se reconoce ya como una característica general de la nueva poesía. Repárese, por ejemplo, en los casos de Omar Pérez López, de Carlos Augusto Alfonso y Alberto Rodríguez Tosca, estos dos últimos ya valorados por la crítica.<sup>22</sup>

Es esta una poesía de penetración, no de alabanza. Aunque se adueña de una notable densidad tropológica, no lo hace fascinada por una delectación culterana o esteticista: su barroquismo, cuando este existe, encarna también una actitud reflexiva. La forma es la máscara de un discurso que no quiere —no puede— explicitarse. El poeta se distancia conscientemente de la anécdota escueta o grosera, pero no se separa de ella, más bien responde entonces con la arrogancia o con la conciencia de la insuficiencia de su palabra. El poeta sabe ya que no basta con nombrar al objeto, y quiere que el sujeto prevalezca aunque sea agónica, desesperadamente. De ahí que las imágenes mágicas y afectivas, el símbolo, la alegoría, sean tan frecuentes, pero con intensa vocación de conocimiento, lo cual se hace muy evidente en la poderosa racionalidad que gobierna

**¿Otro mapa del país? Isla, patria, ciudad, país, nación: siempre la misma y distinta obsesión en los poetas ante el mismo y siempre diferente país, como imantados por un futuro desconocido desde un aquí y un ahora que los vuelve tierna o fieramente lúcidos para escribir sobre la arena el testimonio eterno y fugitivo de la poesía.**

las poéticas de Sánchez Mejías, Rodríguez Tosca y Omar Pérez López, por ejemplo. No es un hermetismo ornamental, sino racional: un hermetismo necesario para que el discurso del poeta se erija como otra realidad suficiente frente a la realidad que se reconoce ya hostil o simplemente incomprensible, ya inabarcable o, incluso, insuficiente. Lenguaje elusivo, ambiguo como una forma de resistencia poética, lo que ha sido denominado por Osmar Sánchez, muy certeramente, como las «estrategias de supervivencia».<sup>23</sup> Lenguaje simbólico, alegórico, como una forma de responder también con la complejidad y densidad del lenguaje tropológico, imaginario, a la complejidad del referente, de la realidad.

Por último, vale la pena señalar que en la contraposición señalada por la crítica entre un *antes* y un *ahora*,<sup>24</sup> este ahora desde el cual el poeta hace su relectura y su reescritura tanto de la tradición como del sistema al cual se opone o al cual debe rebasar, así como de su propio presente, ese ahora, repito, no es una tábula rasa, es decir, el poeta no está movido por un afán crítico destructivo, sino por una vocación creadora. No es el vacío, la intemperie de valores, su punto de partida, en todo caso son las ruinas, son los ecos, por un lado, de un sistema anterior, y, por otro, sus nuevas preguntas y respuestas. Y, sobre todo, una memoria, una experiencia: el poeta sabe, al menos, lo que *no* debe hacer.

¿Otro mapa del país? Isla, patria, ciudad, país, nación: siempre la misma y distinta obsesión en los poetas ante el mismo y siempre diferente país, como imantados por un futuro desconocido desde un aquí y un ahora que los vuelve tierna o fieramente lúcidos para escribir sobre la arena el testimonio eterno y fugitivo de la poesía. Poetas que nos dibujan otro rostro, acaso por primera vez en tanto tiempo, más real, menos efímero, aunque también más opaco, más difícil de habitar. Por ahora, ya no más el país de la utopía, sino el escueto, pobre, incalificable, el que no se deja definir —entonces, ¿el más exacto como querría Varela? Ya sabemos que tampoco. Porque después de la utopía fervorosa por un país, un futuro mejor, siempre estará el poeta topándose con el otro país —¿la Cuba secreta de María Zambrano?—, el real, el único habitable, desde el fulgor de un presente minucioso y un pasado inquietante, y el fervor por un incesante nacimiento; otro país, tan íntimo y tan extraño, tan lejano y cercano a la

vez. Esta antología pretende ser fiel a la imagen que de su país se hacen los jóvenes poetas cubanos nacidos a partir de 1959, los poetas cubanos de fin de siglo. Ellos dan sus testimonios, desde sus diferentes o comunes obsesiones. Unos por reveladora ausencia, otros por poderosa presencia, todos concurren a dibujar un nuevo mapa del país.

## Notas

1. Citado por Alicia Llarena en «De cuando echaron a rodar sus ojos verdes: para una lectura de la joven poesía cubana», introducción a su antología *Poesía cubana de los años 80*. Madrid, Ediciones La Palma, 1994: 16-7.

2. *Retrato de grupo*, compilación de Antonio José Ponte, Víctor Fowler y Carlos Augusto Alfonso, prólogo de Víctor Fowler y Antonio José Ponte, La Habana: Letras Cubanas, 1989; *Un grupo avanza silencioso. (I y II) antología de poetas cubanos nacidos entre 1958 y 1972*, selección y notas de Gaspar Aguilera Díaz, México, DF: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 1990; *Como las huellas de Acabualinca, pequeña antología de jóvenes poetas cubanos*, Matanzas: Ediciones Vigía, Casa del Escritor, marzo de 1988; *Ellos pisan el césped, antología de joven poesía cubana*, Matanzas, Ediciones Vigía, Casa del Escritor, junio de 1989. La mencionada *Isla imaginaria, diez poetas cubanos*, preparada por Armando Suárez Cobián y Omar Pérez López, es citada por Alicia Llarena, en la nota 2, p.16, de su Ob. cit.

3. *Doce poetas a las puertas de la ciudad*, selección de Roberto Fránquiz, La Habana: Ediciones Extramuros, 1992; *De transparencia en transparencia, antología poética*, selección y prólogo de Nidia Fajardo. La Habana/Madrid: Letras Cubanas /Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1993; *Poesía cubana de los años 80*, Ob. cit. Ya redactado este prólogo se publicó *El jardín de símbolos* (poetas nacidos a partir de 1959), selección de Ricardo Alberto Pérez y Rafael Vilar, prólogo de Ricardo Alberto Pérez, Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1995; y *Tras las huellas de la agresividad*, selección y prólogo de Raúl Dopico, México: Secretaría de Cultura de Jalisco, 1994.

4. *Jugando a juegos prohibidos*, selección y prólogo de Agustín Labrada, La Habana: Letras Cubanas, 1992; *El pasado del cielo. La nueva y la novísima poesía cubana*, selección, prólogo y notas de Víctor Rodríguez Núñez, Colombia: Alejandría Editores, 1994; *Anuario 1994, poesía*, La Habana: Ediciones Unión, 1994.

5. La antología *Los ríos de la mañana*, con selección de Norberto Codina y prólogo de Arturo Arango, está en proceso de edición. Los poetas Rolando Sánchez Mejías y Almelio Calderón preparan sendas antologías. Asimismo, Jorge Luis Arcos prepara otra antología para Austria con poetas nacidos a partir de 1940; otra similar, preparada por Jorge Yglesias, debe publicarse en Colombia y

acaso en Francia. Reina María Rodríguez prepara otra sobre los más jóvenes poetas cubanos para publicar en España. Otras deben ver la luz en Suecia y los Estados Unidos.

6. *La poesía de las dos orillas, Cuba (1959-1993)*, selección, prólogo y notas de León de la Hoz, Madrid: Libertarias/Prodhuflí 1993, 1994; *Poesía de Cuba (siglo XX)*, que publicará el Instituto Cubano del Libro, ha sido preparada por Enrique Sáinz y Jorge Luis Arcos; y la preparada por Felipe Lázaro y Bladimir Zamora, *La Isla entera* (1990), que apareció en Madrid publicada por la Editorial Betania.

7. *Cuba: en su lugar la poesía: antología diferente*, selección de Reina María Rodríguez, Osvaldo Sánchez y Víctor Rodríguez Núñez, prólogo de Víctor Rodríguez Núñez, México, DF: Azcapotzalco, 1982; *Usted es la culpable, nueva poesía cubana*, La Habana, Editorial Abril, 1985. Aun se publicó otra, *Nueva poesía cubana (antología 1966-1986)*, Madrid: Orígenes, [1987], con prólogo y selección de Antonio Merino, pero muy arbitraria, como puede comprobarse en la crítica que mereció de Raúl Hernández Novás, «Un nuevo descubridor», publicada en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, octubre de 1988: 31. *Poemas transitorios, antología de nuevos poetas cubanos*, selección, prólogo y notas de Arsenio Cicero Sancristóbal, Mérida: Dirección de Cultura y Extensión ULA, Consejo de Publicaciones, Ediciones Muecuglifo, 1992.

8. El término «poesía cubana de los ochenta», empleado profusamente por la crítica, se ha usado indistintamente para referirse a la poesía publicada en dicha década, a la poesía de los poetas nacidos en las décadas del cincuenta y sesenta, o incluso a la poesía de los poetas nacidos a partir de 1959.

9. La bibliografía pasiva más importante publicada sobre esta poesía, incluyendo a los poetas nacidos en la década del cincuenta es la siguiente: Guillermo Rodríguez Rivera, «En torno a la joven poesía cubana», *Unión*, La Habana, (2), 1978; José Prats Sariol, «La más reciente poesía cubana», en su *Estudio sobre la poesía cubana*, La Habana: Ediciones Unión, 1980; Fina García Marruz, «Introducción a un debate sobre poesía joven cubana», *Areíto*, New York, 7(27): 14-9; Basilia Papastamatiu, «Exploraciones temáticas y éticas de la más joven poesía cubana», en: *Ponencias, Coloquio sobre Literatura Cubana*, La Habana, 22-24 de noviembre de 1981; Víctor Rodríguez Núñez, «Teque», prólogo a *Cuba, en su lugar la poesía*, Ob. cit.; Cintio Vitier. «Prólogo», en: *Enigma de las aguas*, de Raúl Hernández Novás, La Habana, Universidad de La Habana, Dpto. de Actividades Culturales, 1983; Arturo Arango, «Tres preguntas iguales y una respuesta diferente», *La brújula de Bolsillo*, México, (5), enero, 1983: 10-1; Mónica Mansour, «La nueva poesía en Cuba», Conferencia Internacional sobre Literatura Cubana, La Habana, septiembre de 1984; Víctor Rodríguez Núñez, «Este lado del péndulo». *El Caimán Barbudo*, La Habana, (198): junio, 1984: 26-9; Arturo Arango, «¿Existe una nueva poesía social?», *El Caimán Barbudo*, La Habana, (209), abril, 1985; Víctor Rodríguez Núñez, «En torno a la (otra) nueva poesía cubana», *Unión*, La Habana, (4), 1985; Arturo Arango, «Nueva sociedad, ¿igual poesía?», *El Caimán Barbudo*, La Habana, febrero, 1986; Antonio Merino, «La poesía es un hueso que hace sonar la historia», en: *Nueva poesía cubana*, Ob. cit.; Osvaldo Sánchez, «Herencia, miseria y profecía de la poesía cubana», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 56 (152-153): 1129-42, julio-diciembre, 1990; Arturo Arango, «Poesía, investigación, crítica: imagen y realidad», *La literatura cubana ante la crítica*, La Habana, Ediciones Unión, 1990; Arturo Arango, «En otro lugar la poesía», *La Gaceta de Cuba*, La Habana, noviembre-diciembre, 1993; Osmar Sánchez Aguilera, «Poesía cubana de fin de siglo: otra poesía», *La Gaceta de Cuba*, La Habana, noviembre-diciembre, 1993; Víctor Rodríguez Núñez, «Teque II», prólogo a *El pasado del cielo*, Ob.

cit.; León de la Hoz, «Generaciones, degeneraciones, regeneraciones», prólogo a *La poesía cubana de las dos orillas*, Ob. cit.; Alicia Llarena. «De cuando echaron a rodar sus ojos verdes: para una lectura de la joven poesía cubana», en Ob. cit.; Osmar Sánchez Aguilera, «Poesía en claro. Cuba, años 80 (long play / variaciones)», en: *Poesía cubana de los años 80*, Ob. cit. Consúltese en *Unión*, La Habana, (20) el ensayo de Idalia Morejón Arnaiz, «El boom de las antologías»; y en *Unión*, (18). «La tercera orilla», de Víctor Fowler; del mismo autor: «Poesía joven cubana: de la maquinaria al antologismo goticista», *Journal of Hispanic Research*, Londres, 2, 1993-4.

10. Arturo Arango, «En otro lugar la poesía», en Ob. cit.

11. Consúltese Reina María Rodríguez, «Violet Island», en *Unión*, La Habana, 4(12), 1991: 68; y su *En la arena de Padua*, La Habana, Ediciones Unión, 1992; Ramón Fernández Larrea, *El pasado del cielo*, La Habana, Ediciones Unión: 1987; *Poemas para ponerse en la cabeza*, La Habana: Editora Abril, 1989; *El libro de las instrucciones*, La Habana: Ediciones Unión, 1991; y *Manual de pasión*, «La Colección de Babel» no. 4 de la *Revista de la Universidad de Guadalajara*, 1993; y Angel Escobar, *Abuso de confianza*, La Habana: Ediciones Unión, 1994.

12. No puedo estar de acuerdo con la afirmación de Víctor Rodríguez Núñez —en su «Teque II», Ob. cit.— de que los «novísimos» comparten, casi en su integridad, el proyecto poético de los nuevos», para probar así, paternalismo inadmisibles aparte, una esencial continuidad entre ambos, así como la aparición, en la segunda mitad de la década del 70, de la nueva poesía que, los «novísimos», según el crítico, solo llevan hasta sus últimas consecuencias. El crítico, en fin, por razones de primacía generacional —él es uno de los «nuevos»— sobrevalora la continuidad por sobre la ruptura.

13. Arturo Arango, «En otro lugar la poesía», en Ob. cit.

14. Osmar Sánchez, «Poesía cubana de fin de siglo», en Ob. cit.

15. Arturo Arango, *Ibid.*

16. José Prats Sariol, Ob. cit.

17. León de la Hoz, Ob. cit.; y Víctor Fowler, «Poesía joven cubana: de la maquinaria al antologismo goticista», Ob. cit.

18. Víctor Rodríguez Núñez, «Teque II», Ob. cit.

19. Paul Valéry, «Poesía Pura», en: *Política del espíritu*, Buenos Aires: Ed. Losada, 1945: 120.

20. Osmar Sánchez, «Poesía cubana de fin de siglo: otra poesía»; y «Poesía en claro, Cuba, años 80 (long play / variaciones)» en Obs. cits.; y Arturo Arango, *Ibid.*

21. Osmar Sánchez, *Ibid.*

22. Osmar Sánchez, *Ibid.*

23. Osmar Sánchez, *Otros pensamientos en La Habana*, La Habana: Colección Los Pinos Nuevos, 1993.

24. Osmar Sánchez, *Ibid.*; «Poesía cubana de fin de siglo: otra poesía», Ob. cit.