

*The list is an absolute good. The list is life.
All around its margins lies the gulf.*

ITZHAK STERN

La desmemoria: lenguaje y posnostalgia en un *selfie* hecho de prisa ante el *foyer* del salón de los Años Cero (prólogo para una antología definitiva)

I

La Generación Cero ha muerto. *Long Playing Poetry* apuesta ahora por esos nombres que —según creemos— pasarán a los estudios futuros como las voces emergentes con los aportes más notorios del presente período cultural. Esto implica, sería ingenuo no admitirlo de entrada, en medio de un proceso histórico bastante indiferente a la idea misma de futuro, una inclinación predictiva. Sin embargo, situados en una época que ha extraviado toda capacidad de discernimiento, el registro de estos autores donde calidad y rigor estético diseñan el espíritu de contemporaneidad de una generación, cuando menos, cautiva. Esta antología no cuenta entre sus pretensiones documentar poetas reconocidos por instancia alguna de la escena literaria cubana, y menos ser muestrario de versificadores entusiastas. Su postura se erige (entiéndase, su carácter e ideología) sobre un presupuesto incommovible: la eficacia del texto en tanto hecho estrictamente poético.

Pocas denominaciones han sido tan prostituidas por nuestra crítica literaria y, ciertamente, a la expresión “Generación Cero” le ronda un peligro que seduce a la historiografía

por estos lares: la propensión a resolverlo todo con un par de términos lapidarios que acaban siendo víctimas del reduccionismo más pedestre. Pero, de cualquier modo, el sintagma resulta una convención jugosamente operativa. ¿Qué ha pasado entonces con la Generación Cero? Mientras ciertos críticos se ocupan en malabarismos de gacetilla, impugnando sin el menor reparo a cuanto poeta irrumpe en la isla —cuando habría que empezar por comprender y explicar las razones condicionantes de un espíritu de época del que nadie escapa—, esta promoción de autores ya presenta su carta de defunción. Dejemos a un lado el hambre de definición que nos caracteriza y observemos, de entrada, el vínculo existente entre estos poetas y las circunstancias culturales que condicionaron su visión del mundo. Solo así es comprensible el vector que siguen sus expresiones literarias.

No hay literatura sin circunstancias. La poesía cubana de la Generación Cero se erige suspendida al centro de determinantes reformulaciones históricas. El proyecto de nación que alimentó la dinámica cultural de los años en que estos autores conformaban su cosmovisión, ni siquiera es parte de su imaginario. Los noventa en Cuba fueron tan trágicos como cualquier cambio de siglo: la caída del muro de Berlín, el éxodo masivo de la isla, la perestroika y el fin del socialismo real colmaron de tal modo la atmósfera social, y estremecieron en tal magnitud el imaginario cívico, que son irrevocables sus huellas en la subjetividad individual y colectiva.

La idea misma de la utopía, que en su día alimentó al ser cubano, produce cierta neurosis. La memoria histórica se afana por preservar ese mito moderno del progreso y la emancipación, pero quienes miran hoy a la Historia, lo hacen con la única intención de problematizarla, cuestionarla, contravenir con ella. Las coordenadas en las que se inserta la

creación antes referida responden a una sensibilidad marcada por una elisión respecto al proceso social iniciado en el 59. Ese modelo donde los valores procedían, antes que del seno doméstico, de un dictamen estatal, no complace al individuo contemporáneo regido por el orden de la globalización cultural. Cuba empieza con el nuevo siglo a experimentar modos de vida hasta entonces ausentes de su cotidianidad. El espectáculo de los *media*, el mercado internacional y la tecnología informacional ensayan una lógica de la precariedad en la isla, pero no por ello dejan de intervenir en la cosmovisión del cubano, seducido por ese desarrollo vertiginoso y extrañado ante el progresivo redireccionamiento del discurso oficial.

Se produjo un desplazamiento en la conciencia. Si en otra época toda tendencia, movimiento y orientación ideológica provenientes del Estado mediaban en el imaginario de la producción artística, hoy suena a modelo rancio. El ilusionismo teleológico perdió toda importancia. El sujeto del siglo XXI es hijo de una ruptura vivencial con la linealidad ideológica instrumentada por la Revolución en sus días de gloria. El fundamentalismo político del que dependía la trascendencia poética en el campo cultural cubano ya es, hace tiempo, un ruido en el sistema. El lenguaje ya no se debe a militancia alguna. La experiencia cívica abandona las expectativas de futuro cultivadas por la Revolución en el imaginario social y se larga a gozar la vida, mientras manifiesta un total desinterés por los proyectos sociales que debieron entusiasmar al llamado “hombre nuevo”. En medio de un entorno cada vez más apremiante, importa solo el bienestar individual.

Si bien la crítica popularizó el término “desencanto” para referir la actitud de desapego ideológico que trasuntan las promociones literarias de los noventa hacia acá, es necesario puntualizar que esto no responde a la actual realidad

del cubano: los individuos formados durante los noventa, que no vivieron la efervescencia revolucionaria, no padecen ni desencanto ni desilusión. Aspirantes al *glamour* del pensamiento libre, consiguen desembarazarse de todo compromiso. La mentalidad insular está perturbada por la incertidumbre existencial. Entre la presión de una política estatal que teme a la pérdida de sus conquistas y una hostilidad económica cada vez más azarosa, los perfiles que definen la personalidad del cubano se modifican: un conflicto de intereses que halla su expresión más orgánica en un ansia de participación y conflictividad con el estado de las cosas vigentes; una modificación de la ética social y un marcado cinismo ante el devenir revolucionario.

De la férrea planificación se pasa a una sociedad más abierta al mundo. La política de las diferencias y la fragmentación de la vida social relajaron las peligrosas relaciones entre escritura y poder: el gran dilema de la creación artística cubana. Ya las voces no se sienten limitadas, restringidas a un anecdotario incapaz de asumir riesgos; al menos, pueden experimentar subterfugios que problematicen zonas de lo social antes vetadas. Comprender la forma poética de la generación implica insertarla en las mutaciones experimentadas por el país en las últimas dos décadas.

II

Si se determina un plazo convencional de quince años para su presentación en la escena cultural, se entiende que, a la fecha de hoy, están por acabar las revelaciones de los autores que la conforman. Pero además, esta generación, siguiendo el concepto que el término mismo propone (poetas que publican su ópera prima en los años cero), no comienza literalmente en el 2000, puesto que ningún libro publicado —al menos en los primeros tres años del lustro— responde a un

pensamiento de escritura gestado en la propia década inaugural del siglo: es decir, no fue *pensado* en los años cero.

Por otra parte, ello habla en cualquier modo de una formación *inside* la década: si la primera publicación de un autor aparece justo en el comienzo de la centuria, no solo revela que tal volumen fue pensado y proyectado a fines de los noventa, sino también que su autor en cuestión ya tuvo y llega a las puertas del nuevo milenio con una formación anterior.

Otro dato a señalar respecto al término es su pobreza taxativa y poca pertinencia para clasificar un lapso generacional: si de lo que se trata es de publicar en el nuevo siglo, ¿será Generación Cero, según esto, todo lo publicado incluso en 2025, 2030, 2040? Por supuesto que no. Nunca en la historia de nuestra literatura se había instaurado un término tan disfuncional y ambiguo, y con tan poco contenido conceptual.

La anterior es una de las tantas razones por las que el término al uso no acaba de convencer a mucha gente. Aun cuando todos manejan sin miramiento alguno la mentada denominación, siempre le guardan reserva, como si no finalizara nunca de responder a las expectativas de nomenclatura motivadas por la gravedad que el fenómeno entraña. En resumen, la idea misma de Generación Cero suscita resistencia entre los poetas y la crítica.

En la práctica, esa clasificación devino un comodín retórico para advertir, simplemente, la aparición de un conjunto de escritores que comienzan a publicar en la década inicial del siglo en curso. La etiqueta, en su uso corriente, privilegia el suceso editorial, sin enfatizar el alcance conceptual de la denominación: definir los vectores dominantes que, en definitiva, hacen de estos autores una generación. Es por ello que surge la necesidad de introducir una definición conceptual en dicha denominación, con la aspiración de designar

el cambio de sentido en la creación poética que irrumpe en la escena literaria entrados los años cero.

Asimismo, resultan problemáticas las connotaciones que la expresión Generación Cero evoca: la sola idea de nulidad y vacío, de ausencia, despierta un extraño malestar cultural (bastante frívolo, por cierto). ¿Qué refiere entretanto? ¿Un estilo, una forma determinada, alguna actitud poética, una cosmovisión, un discurso o un género específico? Nombrar sella valores y marca identidades. En lo personal, nos interesa más el rótulo de “Generación Años Cero”, en tanto aspira a delimitar los rasgos caracterizadores de esta producción poética; señalar una ruptura con el período anterior y una reestructuración estética con sus propias dominantes, y retratar la generación como un sistema coherente. Por otra parte, porque —en un sentido estrictamente historiográfico— acentúa la periodización, y con ello subraya la aparición de una nueva época, otro tipo de vida social y económica, y un nuevo orden cultural. Implica, según lo entendemos aquí, la articulación de una unidad histórica donde se entrelazan razones estéticas y políticas. (Fue Orlando Luis Pardo Lazo el primero en nombrar como “Generación Año Cero” a un grupo de narradores que comienzan a publicar a inicios del milenio. El término pasó más tarde a denominar otros géneros y campos culturales, modificándose su sentido originario.)

Esos tentativos quince años de los que hablamos antes, irían, con mayor o menor exactitud, desde 2003-2005 al final de la segunda década del milenio. Quedan fuera, lógicamente, un manojo de autores precoces y acelerados (Javier Marimón, Marcelo Morales, Aymara Aymerich..., que tuvieron al menos una entrega en los noventa, aun cuando el grueso de su producción ocurra en años posteriores), y una avanzadilla que inaugura las publicaciones jóvenes de la década inicial del siglo en sus tres primeros años (Nuvia Estévez,

Leymen Pérez, Michel H. Miranda, *et al.*). Entendido esto, todos ellos —y otros que en la práctica se ajustan a uno u otro espacio temporal de publicaciones— parecen quedar en tierra de nadie, o en cierta forma, a medio camino entre el final de la promoción de los noventa y la nueva hornada, revelándola e inaugurando algunos de los tópicos y modos discursivos que serán caros después, como se verá más adelante, a estos últimos.

La clasificación implica además un problema de índole ideológico y etario: no todo el que se estrena en los 2000 pertenece cabalmente a la generación, puesto que muchos de ellos, o no “clasifican” dentro del rango de nacimiento que suele enmarcarse en este caso (autores nacidos entre principios de los setenta y mediados de la década siguiente), o no manifiestan una filiación espiritual con los años cero, aspecto que, según se observa en una lectura rápida al conjunto, avasalla y engloba sus producciones. En otras palabras, Generación Cero indica una respuesta “en bloque” al espíritu de una época y un tiempo precisos. En este caso, a la experiencia de haber vivido, en la niñez y la adolescencia, el mediano esplendor económico de los ochenta y las ventajas de pertenencia al CAME; la abrupta caída del Bloque del Este a partir de 1989 y la desaparición dos años más tarde de la URSS; y ya en la juventud, con el Período Especial, la depauperación ético-material de los noventa, al tiempo que el uso de razón aparecía en estos jóvenes instrumentalizado por un desarraigo (histórico, político, identitario, ideológico, cultural...) cada vez más explícito en la vida diaria.

Tal desarraigo, en términos sistémicos, se instituye como la matriz organizacional y formativa de los discursos poéticos de los Años Cero, el dato vinculante entre su *Zeitgeist* y el suceder del siglo XXI en Cuba. Lo que hace decir, por ejemplo, a Jamila Medina Ríos (más allá del tema de

la migración nacional y la no pertenencia a sitio alguno): “Emigro./ Hay algo ahí con la desposesión:/ raíces sin tener dónde agarrar”, no es más que el síntoma de una desestructuración raigal de identidades de cualquier índole, una difuminación en el sujeto lírico de las marcas atávicas que lo acompañaron como certezas —salvo en excepciones de los noventa bien reconocibles como Diáspora(s) y otros autores— en toda la poesía hecha en Cuba desde 1959 hasta hoy. Un ítem que parece investirle a la generación, como divisa, el estribillo de aquella famosa canción latinoamericana que hablaba de “la ventaja de no pertenecer”.

En otras palabras, las escrituras que no refieran este concepto en débito con la contemporaneidad, no se adscriben, por tanto, al espíritu de la generación, y no pertenecen a los años cero. *Ergo*, Generación Cero *debe* decir generación fractura, generación posrevolución.

III

Desde inicios de siglo estos autores están trazado un mapa y han llegado a concretar, por medio del lenguaje, una visión de época. Sus poéticas están estrechamente vinculadas a su agenda social y a su experiencia cívica en los cercos del actual paisaje histórico. De ahí la posibilidad de describir los elementos que los aglutinan y les dan unidad generacional. El discurso de la Generación Años Cero responde a un sentir de época, lo que hace imposible una cartografía del movimiento sin comprender su relación con el espacio sociocultural en que se inscriben, lo cual implica puntualizar su vínculo con la política y la ideología.

La construcción poética de este grupo, como apuntábamos antes, aplaza cualquier tipo de compromiso con el proyecto social enarbolado en el país, y se manifiesta de forma crítica ante la realidad y la Historia; se involucran

con su tiempo y se pronuncian desde él. Vistas en conjunto, sus obras desprenden interés por explorar los valores de su contemporaneidad, donde el sujeto se halla sometido a múltiples contrariedades impuestas por el estado de lo social. Los temas más recurrentes tienden a rastrear las subjetividades personales, con especial atención en la otredad y los márgenes, en los comportamientos laterales y las actitudes distantes de la norma.

En este nuevo espacio social, los poetas proponen una re-lectura de lo cubano, indagando no solo en la identidad individual sino en las transformaciones de la nación. Desde sus escrituras intervienen en los procesos sociales emergentes, dando voz a las mutaciones éticas, ideológicas y existenciales advertidas en la actualidad.

El rango de influencias, tanto estéticas como de pensamiento, es abarcador. Los poetas se despojan de la tradición y se piensan desde el presente. Sus estructuras textuales manipulan, de muy diversos modos, nociones como ironía, parodia, humor, intertexto y collage, desde un desenfado retórico que huye de cualquier definición cerrada: referentes que provienen de las literaturas marginadas y de los medios de comunicación, el cine, la industria del espectáculo y la cultura pop, sin jerarquizaciones aparentes.

Esa soltura con que entienden lo poético responde también a un gesto de rebeldía enfocado en desacralizar la imagen proyectada por la nación. Los códigos con que suelen trabajar tienden a sustantivar una experiencia fragmentada en cuanto a la relación entre sintaxis, lenguaje, sociedad e Historia. Estos autores dialogan con las contradicciones del contexto para intervenir en la trama de sentidos que propone nuestra cultura representativa. No dudan en aproximarse, por ejemplo, a la ética nacional, desde posturas que ven el cuerpo sexuado como geografía idónea para discutir opciones políticas e identitarias.

Frente a los procesos enjuiciadores del relato de la nación, y los avatares dominantes de la esfera de la ideología y la política —siguiendo un hilo propuesto en otro lugar por Arturo Arango—, los autores parecen responder a la pregunta fundamental de si ser o no ser revolucionarios con una digresión, o mirando el problema de manera oblicua, sesgada, de soslayo. Así, la pregunta queda abolida, de modo que, frente a ella, flotando en el vacío, ya no se necesita una respuesta. O, cuando menos, se deshace al punto casi de desaparecer: es decir, para el joven poeta cubano de hoy, desnaturalizado de los axiomas ideológicos de otras épocas, la pregunta fundamental provoca de inmediato una interpelación paralizante con otra pregunta: “¿Acaso tengo que responder?”, para luego seguir de largo, iPhone en mano y audífonos en los que suena cualquier cosa mientras camina, como si, en efecto, no hubiera nada más importante que hacer.

Tal contrarréplica describe un trauma, un principio de escisión definitivo que provocará, en unos, cierto aire de abulia confesada y, en otros, una actitud de confrontación revisionista de la Historia y de sus procedimientos. Y sobre ese trauma, el desarraigo, como el valor referencial que suscribe a esta poesía a los nuevos tiempos; su diferenciación ética de otras generaciones todavía actuantes en la isla. El amnios sistémico de su producción.

La poesía registra ahora, como nunca antes, la pérdida de los paradigmas escriturales que fundamentaron, como valor real, poéticas de promociones anteriores. En su disensión hasta del acto mismo de la escritura, articula un discurso dislocado de cualquier centro de representatividad de un imaginario utópico, transportando sus fronteras de enunciación hacia zonas despobladas de entusiasmo, donde la incertidumbre es conocimiento experiencial y, en última instancia, el único juicio de valor del que preciararse. Un descampado

en el que solo pueden verse los muñones de una historia de lo nacional venida a menos, el paisaje posépico de la ilusión.

IV

Retorizando los modos simbólicos del suceder de lo real, de los macrorrelatos instaurados por la Historia de las últimas décadas en el proceso identitario de lo cubano, el sujeto lírico de estos textos se posiciona, en términos de extrañeza, en un punto de deconstrucción del ser, en el que se desfiguran *subjects* como patria, nación, identidad, y se enarbola un espacio de problematización de los apotegmas socioculturales que nos trascienden, altamente valorizado. Un sujeto que, en resumen, se muestra desintegrado, tanto como los referentes vivenciales que pretende certificar.

Se entiende así que las estrategias paratextuales que sustentan a la generación se muevan en un marco de disímiles puntos de fuga y disonancia: entre la reactivación de un coloquialismo desustanciado del arquetipo de los sesenta y setenta cubanos, y el sutil o abierto vanguardismo y la experimentación, generando variantes de escritura localizadas en el simulacro, la parodia, el pastiche, la fragmentación, la asimetría textual, el germen del rizoma o la simple exposición de corte prosaísta (ahora cargada de un elevado por ciento de objetivismo narrativo), que pretenden, a la postre, de un modo tan sugerente como simbólico, la descomposición del *pathos* de lo lírico y la resemantización paramnésica de los significados del discurso poético.

En conjunto, tales prácticas escriturales propugnan no solo una idea distinta de figuración de lo real, sino del propio modo de decir de la poesía. De ahí que, en la rispidez y lo antiestético de algunas de estas maneras discursivas —en las que intervienen desestructuraciones sintácticas y grafías ajenas a la locución poética, recolocación de los niveles de

lectura del verso hasta el encabalgamiento más imprevisto, y uso de un lenguaje que va de lo procesal retórico a lo soez y abyecto, abiertamente descarnado y palmario—, puede leerse la parábola de banalización que describe ahora todo el arte joven cubano, ante las situaciones de contingencia de realización personal, de búsqueda de significados, de metafORIZACIÓN de la Historia, de reargumentación y posicionamiento del sujeto, en fin, frente al acto mismo de la creación y sus aspiraciones textuales. Un elemento que, por demás, aparece todo el tiempo permeado por un manifiesto carácter lúdico posnostalgia.

Los valores estrictamente formales que emergen con los años cero se deben a una multiplicidad de procedimientos textuales. Más que un repertorio exclusivo, se ostenta una acumulación de estrategias escriturales que bien proceden de la tradición o son ganancias definitivas de este tiempo. Una diversidad de estilos al punto de modelar una praxis esquizofrénica capaz de burlar cualquier condición normativa, en función de abrirse a una plataforma estética lo más amplia posible. Los elementos configuradores del enunciado se extienden desde la acentuación del artificio lingüístico —en algunos casos, próximo al neobarroco de otras épocas: un lenguaje que se aleja, por medio de disímiles prácticas, del referente directo, interesado en la autonomía de la escritura, en la teatralidad de la palabra y en sus propiedades visuales o fonéticas—, pasando por préstamos e interacciones genéricas heterogéneas, hasta un interés por ensayar otras posibilidades del coloquialismo, ahora más vinculado al sociolecto marginal, escatológico, urbano.

No por ello los autores dejan de transparentar una personalidad en el estilo. La proliferación y el incremento de prácticas de escritura no ha sido un atentado a la identidad autoral, sino todo lo contrario: ha potenciado la erección de

voces poéticas de extrema singularidad. La incorporación de códigos procedentes de la cultura de los *media* a las estructuras poéticas; la implementación de una representación donde el emplazamiento de la palabra en el espacio configura nuevos modos de lectura, incorporando de forma activa al lector en la construcción del significado; las fragmentaciones léxicas; la deconstrucción de la retórica comunicativa; la violencia contra el sentido; la potenciación de la sonoridad y el ritmo *undergrounds* son procedimientos reconocibles en el perfil creativo de la generación.

V

El número de poetas con visibilidad pública ha crecido considerablemente desde los comienzos del milenio. Sin embargo, hemos preferido antologar en *Long Playing Poetry* a trece autores en los que encontramos reunidos los valores poéticos más prominentes de los años cero. La selección, por tanto, no responde a inclinaciones temáticas ni a particularidades formales, ni al interés por sustantivar problemáticas sociales, de género, raza o identidad, cualquiera sea su naturaleza. Tampoco al éxito o reconocimiento institucional, ni a premios o número de publicaciones de los autores. Figuran aquí porque en ellos se localizan las características que mejor definen a la generación, y porque, además, han llegado a conformar un producto poético estéticamente resuelto, con la mirada puesta en el espíritu que caracteriza su época.

Por supuesto, hay en nuestra lista autores cuyo “asentado reconocimiento” ya ha sido señalado y avalado por la crítica —que, aunque insuficiente hasta ahora, acompaña azarosamente el fenómeno de los años cero—; un grupo que ya goza de visibilidad en la Ciudad Letrada, tal vez por presentar los mejores galardones en un trabajo poético más amplio que el resto de sus contemporáneos, y por su obligada

o repetida mención en el ruedo de las letras en Cuba. Pero hay también aquí, inclusiones de riesgo: otros que todavía muestran una labor en ciernes, en plena formación escritural, que por ahora ganan manifiesto terreno (y ganarán, probablemente, aún más) exhibiendo las primicias de una obra sólida. El lector enterado sabrá cuáles son las inserciones de “garantía” y cuáles las “apuestas”, diferenciación que, por demás, se apreciará en una sutil pero ostensible propuesta de jerarquización en el número de páginas destinadas a uno u otro grupo de autores (aunque en conjunto, como ya se ha dicho, conformen nuestras cartas de presentación generacional).

Por esos mismos niveles de representatividad y dadas sus diversidades textuales, ofrecemos, en su composición interna, una dramaturgia de lectura de la antología en un sentido textual y no cronológico. Lógicamente, esta estrategia organizacional exige la observación del proceso antes que la sucesión histórica, interesada más en mostrar de conjunto (es decir, orgánicamente y sin saltos aparentes) la integridad del objeto (el libro y la materia en estudio a la vez) y no sus contingencias singulares.

En cualquier caso, la rigurosidad en el manejo del lenguaje, la experimentación con los recursos literarios, la consistencia conceptual y la identidad de las voces hacen de la escritura de estos autores notables hallazgos de nuestra contemporaneidad, los cuales, a su vez, constituyen aportes a tener en cuenta cuando se habla de la poesía cubana que ha emergido del año 2000 a nuestros días.

VI

Del desmembramiento a la lascivia verbal, de la lubricidad del significante a un discurso sexual sometido a las demandas de un imaginario descentrado, la poesía de Jamila Medina

Ríos es la aventura de una subjetividad que goza y sufre su identidad genérica, geográfica, ideológica, aspecto que —salvando las distancias entre sus diferentes ejercicios formales— la emparenta con el resto de la cuadrilla de los años cero. Retórica imperfecta, subversiva, escindida entre la racionalidad del cuerpo y la substancia inaccesible del lenguaje, estamos ante una escritura que encarna, sin complejos ni eufemismos, una mentalidad resueltamente femenina.

Así como en ciertas zonas de Legna Rodríguez Iglesias, Larry J. González y Oscar Cruz, también en Jamila Medina Ríos la mirada es abiertamente sexuada, con la particularidad de que en ella la representación misma escenifica el mundo de valores, la subjetividad y el pensamiento de las hembras, muchas veces en contradicción con los atributos impuestos a la experiencia-mujer, tópico que sí la relaciona, en directo, con Lizabel Mónica. Pero el ámbito referencial de sus textos se abre, además, a un debate interesado en cuestionar el discurso de pertenencia a la nación, que irrumpía ya con un acento relevante en *Huecos de araña* y *Primaveras cortadas*, y que adquiere mayor temperatura en *País de la siguaraya*, aunque sin las connotaciones de pugna política que sobresalen en el propio Oscar Cruz, José Ramón Sánchez y Javier L. Mora.

Ensayista e ideóloga de su generación, editora de breve pero relevante trayectoria, a esta poeta la distingue una proliferante ilación de referentes, que pasan a su escritura hasta conformar un corpus de imágenes de procedencias distantes. Su registro poético se mueve entre la manipulación de un lirismo tradicional y la erección de una escritura fragmentada, de asimétrico montaje de metáforas y constantes transgresiones a la sintaxis. A partir de ahí el lenguaje estalla, se dispersa para pulverizar y diseminar ideas, en una incesante necesidad de definición del sujeto.

En Sergio García Zamora (como en otros autores de esta hornada) asistimos a la reactualización de las normas del coloquialismo, en su sentido intratextual: no ya la exaltación/certidumbre del sujeto lírico, sino la derrota, la extrañeza, la rabia de una época que él deja traslucir en un estilo recombinante de los modos conversacionales con el tono reflexivo, filosófico, también admonitorio, de quien ve pasar de largo el tren de la vida mejor, y alza el puño de la mano que falta, amenazadora, contra un tiempo perdido para siempre. Su poética, de manera subrepticia pero natural —y en este caso, deudora también de cierta emotividad de los ochenta, de los que de algún modo descende—, tiene el método observacional de Proust: una modulación del verso que trashuma pesimismo y languidez, registradora del aire de tristeza socioeconómica que se vive, fuera de la capital, en los pueblos del interior de la isla, donde el esplendor no existe sino como vestigio de un sueño pasado, accidental, *démodé*...

Hostil, de forma sigilosa pero palpable, a las marcas estamentales de la época, García Zamora es, asimismo, un mirón indiscreto que, aun con el peso de lo sensible y afectivo, pregunta y expone sus propias circunstancias, y se detiene a encarar/interrogar/imprecar las vueltas de la Historia y la quiebra de los relatos que la sostienen, así como la crónica social, la sociedad política del espectáculo, la desazón, en fin, del individuo, en un medio en el que le han sido negadas todas las instancias de felicidad.

Prolífico y precoz como Legna Rodríguez Iglesias; testimonial y público, ha transitado sin saltos abruptos del intimismo confesional de sus primeros libros a la obcecación por la centralidad del sujeto en su contexto histórico, desplazando no solo su cosmovisión hacia el desvelo de lo social, sino también su estilo, según se observa en producciones últimas como *Animal político* y *La condición inhumana*: concreción

del lenguaje; perceptibles movimientos de las formas del texto en busca de una recolocación que violente los apartaderos del verso libre; un ejercicio cercano a la prosa; expresión vertical de las connotaciones textuales del poema. Un corrimiento del que podrían aflorar títulos de gran tenor en un período próximo.

Con un diagnóstico del montaje cultural del imaginario cubano contemporáneo, la poesía de Larry J. González resulta ser de una recia arquitectura estética. Su escritura maneja la gestualidad y el histrionismo de los *mass media* desde una densa concentración de referentes del mundo del espectáculo y la cultura pop, en diálogo con las disposiciones socioculturales experimentadas hoy en Cuba. Larry J. González focaliza y manipula el estereotipo que la experiencia social atribuye al comportamiento homosexual, para visibilizar sus atributos y su sensibilidad.

La presencia en él de un imaginario gay y la descripción de un erotismo, son mediaciones en su interés por el lucimiento de valores otros, de individuos con anhelos de realización existencial. Esa sed de plenitud, que se funda en los principios del medio en que se mueve el poeta, es un buceo en las complejidades psíquicas de determinados sujetos y ámbitos culturales, así como en el cuerpo ético de la nación. Como habíamos señalado en Jamila Medina Ríos, la sexualidad es aquí un mecanismo desestabilizador del orden social y un espacio para exponer la identidad.

La enunciación heteróclita del autor, en la que se conjugan verso y prosa, se emparenta y continúa, en alguna medida, el intimismo de Marcelo Morales (sin las especulaciones trascendentes que importan a este último) con el objetivismo narrativo y las percepciones cotidianas de Javier Marimón. Su operatoria —según se entiende en *La novela inconclusa de Bob Kippenberger*, *Osos* y en su trabajo

posterior— apuesta por la anécdota y el ritmo interno próximo a la narrativa, superponiendo, en aras del efecto poético, el contraste sonoro de la jerga urbana con elaboraciones comúnmente asociadas a lo lírico. En su imaginario circulan tribus urbanas, fisiculturistas, mikis, celebridades del cine, paradigmas de las artes visuales, modelos y personalidades de la industria porno, que conforman una concentración de enclaves propios del ser contemporáneo y un cosmos de valores que sabe de su legitimidad. Una poesía transgénérica, como la de Lizabel Mónica y otros de su tropa generacional, donde el lenguaje se mueve de lo culto a lo popular, generando un engranaje lúbrico que trasunta una pluralidad de emociones y percepciones de lo real, y estableciendo una estrecha relación entre lo público y lo privado, lo subjetivo y lo social.

En “Estudios coloniales”, un volumen inédito del que también incluimos algunos textos, el autor moviliza una confrontación directa con el relato oficial de la Historia, orientando su ideología hacia la subversión de todo paradigma de masculinidad canonizado, en una evidente desacralización del concepto de heroicidad al uso. Pero trasciende ya a un diálogo cuestionador, interesado en la rescritura histórica, en un ejercicio de estilo de altas resonancias conceptuales con las propiedades y el enunciado supratextual del poema.

Quizás sea Legna Rodríguez Iglesias quien haya generado las opiniones más encontradas en estos años. Adorada por defensores del desorden y la mala conducta, ultrajada por los devotos de la rectitud poética, su obra (irregular, imperfecta, vulnerable) constituye una de las voces literarias más auténticas de la Cuba contemporánea. Sería demasiado ingenuo interpretar la desfachatez creativa de esta autora a la luz de normativa o postura académica alguna. ¿Por qué resulta inquietante, molesta, perturbadora? ¿Qué problema hay en exteriorizar un pensamiento por más lateral que lo

pretenda la norma? Esta escritura es un golpetazo político al *deber ser*: desafío ideológico y dislocación de la norma moral. Como la de Oscar Cruz, una escritura instigadora de las apariencias sociales. Filosa, obscena, promiscua, penetra en zonas que el sujeto esconde de la visibilidad pública y lo muestra sin pudor alguno.

Autora de un voluminoso conjunto de títulos de poesía y narrativa, su virtud más resonante reside en la manipulación del imaginario social y la violentación de la conciencia de recepción. No pretende *per se* una escritura epatante: deviene así al trastocar la agenda de comportamientos morales impuestos por la norma y dibujar un mapa axiológico del individuo subalterno. Pero más allá de la tentación por modelar las coordenadas del presente, de proyectar sus atributos de género y determinada marginalidad sexual y cívica —montaje escritural que vuelve a relacionarla con Oscar Cruz, pero también con Larry J. González—, esta autora ha estructurado una expresión que por su aparente sencillez no deja de conjugar determinadas ganancias formales: una economía de recursos, un extravagante uso del lenguaje por desenfadado y directo, y una extrema naturalidad en la colocación de los versos, que son sostén exacto de su apatía social y de su indiferencia por el destino de la nación. La literatura de Rodríguez Iglesias es un ejemplo elocuente del cinismo ético de nuestro tiempo.

Pablo de Cuba Soria es la desautomatización del lenguaje: la pesquisa absoluta de los alcances contextuales de la expresión. Allí donde se relacionan gnosis y representación mental, en los lindes del pensamiento metafísico que arrastra liosos enunciados de la realidad y la Historia, están la raíz semántica y el paradero definitivo de la poética de este autor. Su ejecución —emparentada en su deslizamiento conceptual con los hábitos textuales de Lizabel Mónica y Javier L. Mora,

y con ciertas áreas de sentido en Jamila Medina Ríos— es el torcimiento de una lengua que “narra” gramaticalmente opuesta a la trayectoria de la realidad: un equilibrio de altura entre el significar y los modos de organización del lenguaje.

He aquí el versículo en extensión de Pound y la verbo-técnica (licuada a fragmentos) de un Lezama antisistémico, sin cantidad hechizada de imaginario trascendente alguno, sin el *pathos* delirante que ve a la escritura fecundar en Historia: más bien un tartamudeo rengo y estirado, una simbiosis única de reconstitución de las ficciones del poema, entre la experiencia del ser en sus interioridades y, más allá del escenario físico, su posible dicción mental.

En tal sentido, desde *El libro del Tío Ez* a *Gago Mundo*, sus textos son ensamblajes que rayan (desgastan) el neobarroco sin pretenderlo —una habilidad que encuentra su tradición en Lorenzo García Vega, José Kozer, y más acá, en Carlos A. Alfonso y ciertos idiolectos de Diáspora(s)—: columnas de ideas/versos superpuestas como concreción del discurrir del sujeto contemporáneo en la Historia, como explicativos de su enajenamiento y su ceguera fundamental de percepción. En Pablo de Cuba Soria hallamos una maquinaria versal que, deslegitimando cualquier acomodo de la realidad, introduce un caleidoscopio de sentidos, una carnavalización lógico-gramatical de los significados de la lengua y, muchas veces, una transcripción de la pérdida de los referentes vinculantes del sujeto con un tiempo y un espacio precisos, en un esfuerzo que persigue visualizar su escritura en el territorio de lo supranacional, fuera de las demarcaciones totalitarias de la actualidad del relato.

Préstese especial vigilancia a su diestra operación con los elementos paratextuales, sintácticos y grafemáticos del texto, que él sobrepasa e inmiscuye —subtítulos, rupturas de la serie de los enclíticos, expulsión de renglones del cuerpo

del poema, proposición de sustantivos en mayúsculas y desarticulados, donde pivotea y asciende un acento épico sustentado en ritmo y fonética verbal—, y se tendrá una idea de cuánto hay en este autor de construcción de un territorio poético transmoderno, gesticulante, insólito en su prestidigitación de la simbología al uso de la realidad.

Sin demasiados forcejeos con el lenguaje ni acentuación del artificio estético, la poesía de Alessandra Santiesteban es un reclamo a la imposibilidad de expresión pública. En un arrebato de absoluta contemporaneidad, en un intento por tomar el pulso a las mutaciones de la isla y al comportamiento del imaginario de la juventud cubana actual, la poeta emplaza su enunciación en el espacio interactivo de las redes sociales, donde percibe la posibilidad de la escucha, interesada en la comunicación y en la circulación libre de la palabra, una cuestión que importa particularmente, pero en otro sentido, a Ramón Hondal.

Mecanismos para (des)habilitar; único cuaderno de poesía de la autora, constituye una excelente arrancada. En una sintaxis próxima al coloquialismo, sitúa el habla común en la superficie del verso para, irónicamente, exteriorizar su indiferencia por la identidad nacional y su desarraigo patrimonial, de donde emerge una retórica relacionada con zonas creativas de Nara Mansur. Se cuestiona el desfase entre un discurso ideológico trasnochado, la retórica rancia de la oficialidad y la dinámica social, la rutina de una civilidad plagada de adversidades que recortan la plenitud del individuo y lo sumen en una absoluta renuncia a las expectativas de futuro.

Además de poeta, dramaturga, de donde procede la teatralidad y la disposición declamatoria de sus versos, Alessandra Santiesteban conecta con el espíritu de su generación, lo interroga; se cuestiona las promesas de épocas pasadas y acusa las imposturas del *status quo*. La suya es una escritura de la

inconformidad, de reacción, que mira hacia los replanteos éticos y hacia el dilema espiritual del cubano. En ella asoma, de forma directa, la condición insular, enunciada por un sujeto lírico sin asideros ni realidad placentera a la que atenerse. Santiesteban encarna, desde otro tono, pero con la efectividad de Legna Rodríguez Iglesias, el malestar espiritual y el sacudimiento histórico experimentado por su contemporaneidad.

Con Javier L. Mora pasamos al poema como realidad autosuficiente, supresión de una imagen íntegra del ser e imposición crítica sobre la apariencia del mundo. Distante en este aspecto de la mayoría de sus congéneres de época —con ciertas proximidades a zonas deconstructivas y de experimentación con lo visual en Lizabel Mónica—, este autor privilegia una idea poética que rescata el espíritu neovanguardista y el sentido de la creación de Diáspora(s) para tensar al máximo los límites de la escritura: una representación abierta, donde quedan abolidas todas las definiciones posibles. El poema como laboratorio, taller de experimentación con la forma y el sentido, accidente lingüístico y crisis de la exposición. Tal tendencia —entendida en su sentido histórico, desde registros bien desemejantes y transitando por otros aspectos de la escritura— es territorio en usufructo de otros autores de la etapa.

Esas sistémicas violaciones sintácticas, propias de la facultad y el carácter performativo de su escritura, vienen acompañando una postura de enfrentamiento al poder y sus sutiles mecanismos de control: desafío al desajuste cotidiano e indagación en las contradicciones psíquicas del individuo. En *Examen de los institutos civiles* emerge una tentativa racional de autonomía en la expresión y un desplazamiento en la lengua que se troca en condena a la erosión de lo social, postura radicalizada en un volumen todavía inédito, del que

se conocen algunos textos gracias a fuentes como *La Noria* y *Diario de Cuba*. Médula y apariencia son ahora encarnación política, proyecciones de una ideología incisiva que indaga en el estado existencial de la nación; examen de las reformas en la ética cívica del país (resonancia argumental que recorre casi estructuralmente la creación de un gran número de autores de la época). Esta poética —un andamiaje que funde, a un mismo nivel, el lenguaje del barrio, la voz de la gente de a pie y un pensamiento reflexivo de naturaleza intelectual— parte de una voluntad por intervenir, sin camuflajes líricos ni metáforas dramáticas, sin falsas emotividades, las imposturas políticas e ideológicas de su contexto.

Oscar Cruz es la poesía como pugilato y confrontación. Deudora de ciertas zonas conflictuales de representatividad cívica que ya habían manejado autores como Juan Carlos Flores y Heberto Padilla, entre otros, su trabajo introduce un sentido de violencia textual contra el imaginario poético-bucólico de la isla, y una sobrexposición crítica de los subtemas sociales, único en la última poesía cubana. Plaza por plaza y campo por campo, como en una batalla posicional, los poemas de su autoría parecen ganar —por sus niveles de intromisión y desplazamiento entre tópicos y sujetos puntuales de la cultura, lo metapoético y las prácticas políticas y administrativas vivenciadas en la Cuba de hoy— el terreno simbólico de lo modélico, frente a lo que él mismo llama “La Bella Poesía Nacional”; es decir, los discursos edulcorantes de las realidades cubanas en todos sus estratos histórico-literarios de figuración.

Así, los “riesgos de lectura” a los que se someten los textos de *La Maestranza*, por ejemplo, no tienen parangón en la poesía cubana, salvo en los casos bien delimitados de *Distintos modos de cavar un túnel* y *Fuera del juego*, y esto, por supuesto, solo en su sentido de aceptación de los elementos

cívicos como crédito y término en la escritura. Ahondando en las lesiones (y lecciones) de la Historia; historiando, a su vez, las maneras del ser de lo nacional —entre la toma física del cuerpo y la sujeción intangible a los dolores de una existencia económica y social tan escabrosa como imposible de transcribir sin fueros—, Oscar Cruz regula los enunciados de su poesía en función de problematizar, encarar y advertir las formas de organización de lo real. Parapetado en un lenguaje de periferia, proscrito por la academia y sus variantes para la poesía, su obra conjuga (sobre todo a partir de *Las posesiones*) la reactivación del coloquialismo bajo el prisma de un ritmo cadencioso, oriental y santiaguero —semejante al andar galanteador y fiero de los habitantes de su ciudad— con la preocupación por la civilidad.

Esta mirada de responsabilidad cívica es también un denominador común en otras voces de la generación, solo que en el caso de Oscar Cruz, más que simple denuncia de tono taciturno (Sergio García Zamora), o caso intermitente como ingrediente delictivo (Legna Rodríguez Iglesias), o procedimiento para una discusión filosófico-censurante (Javier L. Mora), o vaciamiento de los residuos líricos del poema como método de careo con la realidad (José Ramón Sánchez), es una actitud ético-moral que le sirve para sustantivar el retrato fidedigno de su época, desde la experiencia del binomio poeta/poder, la condición de un “yo” maldito, áspero y brutal por las circunstancias de su enunciación, y la voz de un sinnúmero de seres marginales y excluidos, réprobos de suburbio.

Para Ramón Hondal la poesía es la experiencia que media entre lo que se dice y lo que se calla: una actividad lingüística angustiada por la incomunicación y la incapacidad del ser social de dominar la palabra y el control de la voz. La impotencia ante la incomunicación se torna reflexión interior

y escamoteo del sentido. La escritura de este autor —heredera, en lo formal, del objetivismo de Javier Marimón, con narraciones menos descriptivas pero que lo conectan igualmente con ciertos aspectos de Larry J. González— es la mirada que acusa el entorno para, sin sobresaltos ni exuberancias retóricas, dar cuenta del fracaso del habla.

Aun cuando se detecta una variación en la arquitectura del poema de su libro *Diálogos* a “Scratch” —del cual provienen los textos seleccionados para esta antología—, su escritura se apoya en la contemplación del entorno para extraer sus zonas de vacío, donde el control social (otro asunto que perturba al poeta) corroe al individuo. Cada poema es el reverso de otra cosa; es la Historia en ausencia. El trasfondo que se percibe en ese envés pulsa los límites de la representación abriendo la escritura al contexto, y explica la elección del silencio como sostén de la sintaxis. Detrás del poema se detecta la tentación real: el orden social, moral, político, histórico que regula la voz. Una poesía de la apariencia y el *suspense*.

Justo de esa facción que prescinde del conversacionalismo y su pos-, para apostar por una escritura experimental, insubordinada ante cualquier fórmula y reglamentación —con un lenguaje que posterga toda muestra de emotividad o sensibilidad próxima al kitsch, libre de cualquier huella de romanticismo—, la poesía de Leandro Báez tiende a corporizar, con un marcado cinismo, la abulia del contexto social y la rutina proletaria. Acodado en un método de composición poética que se sustenta en el ritmo y el lenguaje —el ritmo como estructura y el lenguaje como realidad física—, este autor no acude a metáforas o retorcimientos literarios. Su escritura es un acto de enfrentamiento al estado de la civilidad, al orden urbano, a la moralidad social, sin acudir a la Historia o a simbología alguna de la nación: el poema como

notas que toman el pulso de lo cotidiano, aspecto que le es afin, con otros tonos y desde otros recursos de estilo, a Larry J. González y Oscar Cruz.

Pero es en su conducta ante el ritmo como productor de sentidos —presencia que conduce y guía su lectura, ordena y confiere sustancia al texto— donde cobra identidad la zona de su trabajo escogida para *Long Playing Poetry*, puesto que, a *Postdatas*, único volumen del autor hasta el momento, lo distinguen muchos otros cotos de experimentación: una intención de ruptura con la organización textual en el espacio, y un relato que se entrecorta por la irrupción de imágenes, digresiones fonéticas, yuxtaposición de frases con enlaces imprevistos y suspensión de nexos verbales. La empresa lingüística de Báez encuentra dos centros discursivos básicos: una conflictividad con lo social que deviene crítica a la organización estatal, y un sondeo en la condición del poeta como ciudadano. Desde la jerga urbana y la performatividad, es esta también una reflexión sobre la sociedad desde la ética del creador.

Si algo debe entenderse en el trabajo poético de Hugo Fabel es la manifestación y puesta en práctica de una escritura yonqui que, dislocando el sentido del conversacionalismo, ha llegado en sus últimas entregas al flujo textual, a la escritura en bloque, a la “narración” estructurada de lo cotidiano. Partiendo de un coloquialismo pos-, que ya ha cesanteado por cansancio cualquier rastro de alegría u optimismo, su trabajo describe, de título a título, un movimiento incesante de las formas: desplaza la disposición de sus textos y renueva su estilo, que se hace cada vez más objetual, más inclusivo, menos dogmático o dependiente del esquema del verso libre.

Esos movimientos revelan en él, antes que nada, una inconformidad con las formas de expresión provenientes de

la tradición insular, y un espíritu resueltamente iconoclasta frente a cualquier *doxa* de la literariedad o del contexto: manigüero, sedicioso y obstinado de un modo histriónico en su dejadez y pesadumbre, su poética se embiste de un cinismo tan frío como hilarante para decir, desde allí, las condiciones de la existencia real. Desterrando cierto lirismo tangible en su primer libro, ha pasado a reaccionar frente al contexto (literario, circunstancial...) con la entrega de “constructos” cada vez más inclasificables, salvo bajo el concepto siempre impropio —como en el caso de Larry J. González— de “narratividad”.

En *Fabel* el sujeto lírico propende a lo sicodélico, donde la extravagancia de lo banal e insípido de la experiencia del individuo —calcinado por el peso y el sinsentido del contexto— es expresión de un vacío mayor y una profunda falta de convicciones (sociales, culturales, existenciales...), por cuya causa no hay otra inducción moral que la burla en el conato de lo cotidiano. Con una praxis cercana a ciertas zonas de la dinámica del *spoken word*, y semejante en su insustancialidad expresiva al procedimiento dialógico de un Jim Jarmusch o de un Burroughs tropical que explorara, risa y abulia de por medio, el proceder de las circunstancias, sus textos pueden leerse —como en el caso de un volumen todavía inédito al que pertenecen los poemas que cierran su muestra— cual si fuesen la gran instalación, para galería, del *nonsense* de la realidad.

Para Lizabel Mónica no existe la escritura como tradición sino como composición, creación, estilo. Ubicada en las afueras del texto clásico versal, en la construcción de un género en el que convergen —como en un punto extraño y, por tanto, diferenciado— todas las ganancias de los géneros (lírica, narración, ensayo, drama...), su trabajo muestra un escenario transgenérico que suscribe la poesía como voluntad

y la escritura como condición vivencial. De ese proyecto, de ese arreglo enunciativo entre vida y expresión poética, surgen los poemas como “formas”: derivados mentales que necesitan —por la utilización de un lenguaje armado en el pensar, equivalente a los manejos de Jamila Medina Ríos, Pablo de Cuba Soria o Javier L. Mora en sus zonas contiguas— un pausado proceso de retención/respiración de sus significados.

Esas “ficciones” textuales que conforman su discurso, donde la literariedad de la experiencia es vista bajo el prisma del valor de la experimentación, se producen en armonía con una idea de transcripción de los signos de la realidad en la que el sujeto se halla, en gran medida, alienado y, en muchos casos, desintegrado o ausente (por su nivel de extrañamiento) del contexto que se pretende figurar en la textualidad del poema. En Lizabel Mónica se manifiesta de manera ostensible, un distanciamiento verificado en las centralidades ideomecánicas del texto: especie de *Verfremdungseffekt* de la anécdota común, que ella reasume como haber del sitio Diáspora(s), con las connotaciones sociales, políticas y posutópicas afines al proyecto de ese grupo.

De ahí el texto donde la vida no tiene “relato” sino extensión, continuación procesada de su alcance representativo, según el cual no existe la mirada ingenua sobre el contenido de realidad que se quiere traslucir, sino “mirada implicada”: un desglose indirecto y transversal de lo cotidiano que (apoyado en la ironía, en un elaborado cinismo y en la inferencia paratextual) dice más sobre la complejidad experiencial del sujeto que cualquier otra intención prosódico-denotativa en el poema.

Y el detalle está en que su producción toda es un “ojo moderno” taladrando la corteza material del lenguaje, y la diacronía de la realidad. Entrar en Lizabel Mónica es entrar en un salón de objetos encontrados, sin aparente amalgama

entre sí; un lugar en el que cuerpo y espacio textual —en sus adquisiciones *avant-garde* de lo visual, la estructuración de una semiótica gráfica del idioma, el eclecticismo de las formas y un ingente carácter performativo en los perfiles del texto— redimensionan nociones como soledad, sexo, (in)capacitación comunicativa, mímica familiar y de relación, intervención identitaria del ser y pertinencia ideológica de la Historia.

La última pista de *Long Playing Poetry* es, tal vez, el texto que mejor explica, en su construcción y significados, el *Zeitgeist* de la generación. Podríamos decir, utilizando un retruécano de la lógica formal, que “El derrumbe” de José Ramón Sánchez es a los años cero, lo que “Noche insular: jardines invisibles” es a Orígenes: el texto que, aun sin ser el primero de la serie generacional, reúne en sí, holísticamente, los aspectos fundamentales que sustentan la dinámica escritural de la promoción.

Siendo así, en “El derrumbe” aparecen la infracción del concepto de lo poético y la mutilación de lo lírico; la estética de la transgresión moral y su reflejo de lo grotesco en el comportamiento del individuo; el desplome de los valores de cualquier tradición (cívica, conductual, educativa, insular, política): la renuncia, en fin, a ser archivado en términos de lo “correcto”, “adecuado” o “positivo”, síntomas que hablan, por sí mismos, de la descomposición ética, tal vez irreparable, de la sociedad. Su propio título es ya una revelación: no es este un intento de construcción provechosa de colectividad social, ni un esfuerzo de congregación de los elementos dispersos de la identidad o la conciencia nacional. En “El derrumbe” se manifiesta, primero que nada, la convicción de que, ahora mismo, todo arbitrio moral está en el suelo, desintegrado, sin asideros éticos, económicos, ideológicos o de cualquier índole.

Monteando un ritmo propio —que ha sido cuidadosamente extraído, junto al lenguaje, de la elección signíca del habla común—, sus caracteres se organizan a partir de una sólida segmentación del sentido argumental del verso, y una técnica del montaje y la repetición de cláusulas que obligan, de forma inteligente, como dispositivos paródicos de expresión, a la lectura siempre ascendente del poema.

“El derrumbe” es el texto como engrane de ideas: una dilatada exposición a base de fragmentos o unidades que se presentan como piezas de lego, y en esa estructura caben (y se practican) todas las posibilidades expresivas. Así la idea falsamente trunca, que halla su coda en zonas de resolución diseminadas a lo largo del texto, sugieren un *vid. infra* y *supra*, un *fastforward* y un *rewind* que, convenientemente, en un *sketch* de sonidos y emotividades, someten la lectura a diversos niveles de comprensión.

Es este un *show* de voces, un libreto para la *stand-up comedy* en la que serán representadas las experiencias, los fracasos y desilusiones de la Cuba actual. No creemos que se haya visto, con este grado de transparencia textual ni en esta solución expositiva, tal falta de certitud y de perspectiva de futuro del sujeto en la poesía cubana reciente.

VII

Como los discos de larga duración, esta antología pretende ser también un objeto de culto: muchas pistas/textos para coleccionar a una generación actuante que termina de presentarse, y que (ahora mismo) toma posesión de la sala Años Cero y exhibe su marca diferencial en el museo literario de la isla.

He aquí entonces, nuestro “retrato de grupo”, que, más que el cliché de un especialista en un estudio, es un *selfie* tomado a contrapelo, la instantánea de un elenco de trece poetas

que no miran a la cámara sino para disentir: el expediente de una lista definitiva que toma la asistencia a estos jóvenes en la literatura cubana, y que se entrega hoy para maestros del futuro. *Long Playing Poetry* es un inventario categórico y decisivo, una lista a la que auguramos desde aquí, provocadoramente, el destino de la frase de Itzhak Stern en *Schindler's List*: todo a su alrededor será el abismo y la oscuridad, porque en ella se reúne lo que escapará (tal vez) a las temibles tachaduras del mañana. Aunque la respuesta a tal desafío, ya se sabe, está escrita en el tiempo, este es, a fin de cuentas, un inventario de hallazgos: un conjunto de signos que dictamos hoy —acaso peligrosamente, esperando el eco de estudios venideros— a la crítica del futuro.

ÁNGEL PÉREZ y JAVIER L. MORA
Santiago de Cuba-La Habana, julio de 2017.