

Insularidad e imaginario nacional en la joven poesía cubana: de la fiesta innombrable a la «chopitrapo»

► *La joven poesía cubana y su nueva sensibilidad, su manera «otra» de enfrentarse a «monolitos» sobre los que parecía inamovible la construcción de la nación... son centros de la atención de un polémico ensayo; intento de aprehensión de las proposiciones y la coherencia discursiva de una franja de presente y futuro de las letras cubanas.*

BREVE (Y EXCLUYENTE) HISTORIA DEL TABACO

En los procesos asociados a la literatura cubana post 1959, la construcción de un posible canon de la tradición poética insular ha estado sometida a las fluctuaciones de un par de relatos nodales y despóticos que, desde hace más de dos décadas, poco a poco han ido adquiriendo la fisonomía de un animal tan mítico como decadente, e incapaz de disimular la porosidad de sus discursos constituyentes, incluso en sus momentos de expansión inclusiva.

La fábula es breve y está, además, sobrecrita. Las zonas neurálgicas de la poesía cubana de este periodo se han articulado, por una parte, a partir de las tensiones, exclusiones y adherencias respecto al aparato teórico, simbólico y discursivo derivado de un profundo proceso de ideologización del campo cultural y de sus mecanismos de legitimación socio-estéticos. Una normativa impuesta por una política cultural cuyo reduccionismo utilitarista generó, durante los últimos sesenta y setenta, una serie de discursos fuertes y un imaginario cartesianamente articulado en torno a nociones bien operativas de sujeto, nación, arte, historia, tradición e identidad –o sea, sujeto unitario, autotransparente y utópico (hombre nuevo), ortodoxia nacionalista, populismo, operatorias excluyentes y dogmáticas de construcción de la historia, arte militante, disolución de las

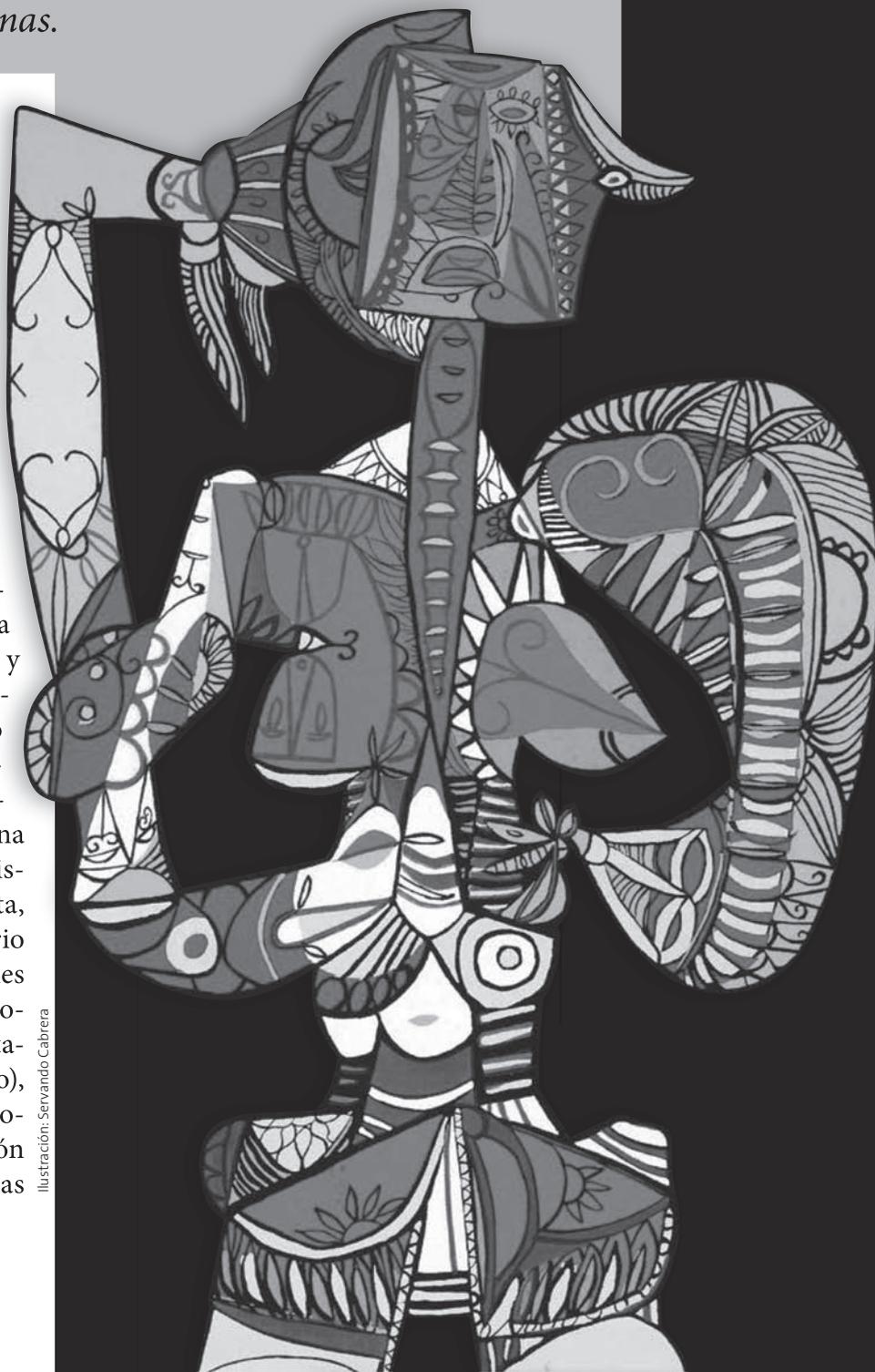


Ilustración: Servando Cabrera



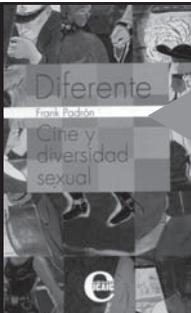
Ilustración: Servando Cabrera

fronteras entre sujeto y Estado, entre lo privado y lo público, etcétera.

En el ámbito de lo poético, las primeras marcas discursivas y las estrategias de representación que anuncian una posible escisión de la escritura ideológicamente homogeneizante y utilitarista de los setenta (codificada y normada en su gran mayoría a partir del coloquialismo, a pesar de sus tímidos desplazamientos) emergieron en la primera mitad de los ochenta. La generación de entonces (Aramís Quintero, Reina María Rodríguez, Marilyn Bobes, Soleida Ríos, Osvaldo Sánchez, Alex Fleites, Norberto Codina, Luis Lorente, José Pérez Olivares, entre otros, y, desprendidos del pelotón, los santos tutelares Ángel Escobar y Raúl Her-

nández Novás) comenzó a articular ciertas desviaciones del canon: la apertura del arco temático, la recuperación de zonas de la tradición preteridas por sus antecesores, la diversificación de los encuadres formales (desde zonas «salvables» del coloquialismo hasta estructuras clásicas), universalización de su referencialidad, desvío de la norma anecdótica, potenciación de la imagen poética y procesos de escritura en cierta medida desarticuladores de las representaciones del sujeto unitario (Novás y Escobar, sobre todo).

En los años noventa la disensión se tornó mucho más beligerante. El grupo Diáspora(s) (Rolando Sánchez Mejías, Carlos A. Aguilera, Ricardo Alberto Pérez, Rogelio Saunders, Juan Carlos Flo-



FRANK PADRÓN: *Diferente. Cine y diversidad sexual*, Eds. ICAIC, La Habana, 2014, 255 pp.

▶▶▶ Reunión de ensayos de distintas épocas en torno al tema de la diversidad sexual en el cine. Tomando como aliado y objeto de estudio el buen cine de todos los lares, se promueve el (re)conocimiento de otredades eróticas que han sufrido la incomprensión y la discriminación.



YUDD FAVIER Y DIANELIS DIÉGUEZ LA O (selec.): *Dramaturgia cubana para niños (1943-2013)*, Eds. Alarcos, La Habana, 2014, 670 pp.

▶▶▶ La más abarcadora selección de teatro cubano para niños. El libro recorre setenta años y propone treinta obras. Junto a piezas muy visitadas de autores consagrados, se suman dramaturgos jóvenes.

res...) cobró cierta intensidad discursiva y programática en un campo literario profundamente subvertido por el *desastre*, que comenzaba a articular sus dispositivos de reacomodo y nuevas formas de diálogo con la historia y la tradición. En un artículo publicado en 1999, Víctor Fowler describía la plataforma teórica, el sustrato epistemológico, los mecanismos de representación y los respectivos posicionamientos discursivos de la bestia grupal. Según Fowler, la escritura de Diáspora(s) representaba una mirada anticánónica a la tradición sustentada en dos posturas esenciales: la asimilación creativa de un corpus referencial y teórico de raigambre postestructuralista, y la crítica a los relatos identitarios/fundacionales de los «discursos de la insularidad».¹ Se trataba de una escritura lúdica y autorreflexiva que recobraba cierta autonomía, desdramatizaba su diálogo con cualquier dimensión de lo histórico y se inscribía, al mismo tiempo, como contrarrelato del imaginario complaciente, coercitivo y excluyente de la Revolución y de las construcciones discursivas en torno a una ontología de lo insular, el otro de los nodos, de los «núcleos de imantación» despóticos, alrededor de los cuales suele orbitar la tan asediada «tradición poética nacional». Según Rolando Sánchez Mejías:

Pensar a Orígenes es situar a Orígenes en un escenario: ya sabemos los vaivenes que ha necesitado sufrir Orígenes, en manos de la política, en manos de la República de las Letras, para cumplir su confirmación. [...] he tratado de pensar a Orígenes en el olvido, en acto de duelo, o con la prudencia con que un escritor aleja sus fantasmas. [...] Pero olvidar a Orígenes es aceptar que existen los orígenes, y como trato últimamente de luchar contra la metafísica del origen, olvidar es no abolir totalmente la diferencia, firmando un pacto con el tiempo.²

El caso de Diáspora(s), a pesar de representar una ruptura autoconsciente con ciertos arquetipos «sagrados» de nuestra tradición, de su desarticulación de la retórica del poder y de su relativa incidencia en el campo cultural (atención de la crítica, legitimación de muchas de sus voces, *polemización*, influencia en sus contemporáneos y en generaciones más jóvenes de autores), es una de las piezas de la siempre compleja arquitectura de los procesos de la poesía cubana en los últimos treinta años. Me interesa, sin embargo, uno de los alegatos que subyace en su postura: su reacción casi herética a la instrumentalización de lo literario. Una reacción que parte precisamente de la cancelación de los «relatos fuertes» del proyecto revolucionario y del sentido antiteleológico de su cosmovisión poética, dirigido a desautomatizar las actualizaciones mitopoéticas de la tradición origenista, configuradora también –sobre todo en sus enunciados más ortodoxos– de alestargadas narrativas de lo nacional.

La escritura de Diáspora(s) tematiza una cuestión cuya sintomatología, en la década del noventa, se textualizaba en un heterogéneo entramado de discursos estéticos. En un contexto de progresiva quiebra del relato unitario de la Revolución, cuyas estrategias de recuperación diversificaban cosméticamente su nacionalismo radical, la literatura de los noventa, a medida que documentaba oblicuamente el *desastre*, asimilaba niveles profundos de reflexión, ya tópicos, sobre el *constructo* identitario, difraccionado entonces en un amplio espectro de discursividades de la «otredad» de variado signo ideológico. En el ámbito de lo poético, estas tematizaciones oscilaban entre la mitificación regresiva –todos los ecos persistentes de Orígenes y sus entelequias genésicas, todas las insularidades, todas las «patrias secretas», todas las diásporas y todos los exilios– y voces que, en un sentido similar o no al de Diáspora(s), se planteaban un abordaje contestatario, periférico,



J. R. FRAGELA: *El cordero aúlla*, Premio Alejo Carpentier de Novela 2014, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2014, 218 pp.
 ▶▶▶ Sobre la colisión entre un antojo de muerte en la vida y un ansia de vida en los umbrales de la muerte trata esta novela. También sobre el impacto del sexo en carne impávida, el deleitable terror de la soledad.

El discurso verbal y su construcción estratégica
 El paradigma martiano
 en la obra de Juan Marinello
 ALEJANDRO SÁNCHEZ CASTELLANOS



ALEJANDRO SÁNCHEZ CASTELLANOS: *El discurso verbal y su construcción estratégica. El paradigma martiano en la obra de Juan Marinello*, Ed. UH, La Habana, 2015, 224 pp.

▶▶▶ Resultado de una exhaustiva investigación lingüística, a partir de presupuestos de gran actualidad en la disciplina de análisis del discurso, el autor examina las estrategias de las que se vale Juan Marinello para instaurar el paradigma martiano en la cultura cubana.



Ilustración: Servando Cabrera

actualizado y revisionista de la tradición y la identidad, con todas las posibles mixturas, rebotos, exclusiones, desplazamientos, legitimaciones, etcétera, entre las variantes que cubren ambos extremos. La eclosión de una acentuada referencialidad en torno a lo nacional identitario, en el ámbito de la poesía cubana en las últimas décadas, es parte de un fenómeno que Walfrido Dorta, en un artículo de 2012, denominó «inflación simbólica de la literatura cubana».³

Tras la lógica antisistema que se verifica en su pensamiento poético, Diáspora(s) confronta el desgaste del mito de la «insularidad», de esa pueril inmanencia de «lo cubano», especie de mitología sobrexplotada e instrumentado desde cualquier enclave ideológico, esbozo arquetípico interpelado hasta el paroxismo, lo mismo desde la nostalgia contemplativa de un ecumenismo trascendentalista; desde los lindes de una lateralidad, que hace mucho rato colinda más con el «color local» y con determinadas exigencias hermenéuticas que con una asunción creativa de su diferencia; y desde las más elementales operaciones simbólicas de lo normativo. Su paradigma de intelección poética se desplaza de lo ontológico a lo conceptual y reclama para la escritura la activación de los mecanismos de autorreflexión que le son consustanciales, de una autonomía subversiva y autoconsciente más que representacional, de un pensamiento poético «desanclado» de cualquier tiranía geográfica o políticamente instrumentada; justo en un contexto en el que, a la altura de los años 2004-2007, voces importantes de la crítica y autores se concentraban en torno al carácter epigonal o no de la poesía de los noventa, en la localización de determinados textos modélicos, o, para citar un caso extremo, se escandalizaban como la tía fea de Oscar Wilde porque la «proyección social» de los poetas más jóvenes, al parecer más hedonistas, menos sentimentales, se distanciaba de la generación anterior: «los poetas –seres tristes o meditabundos, hiper reflexivos, cuasi lastimeros– “no bailaban”, evadían orgullosamente la convergencia de la alta y baja cultura».⁴

LA GENERACIÓN DEL CERELAC

Uno de los factores extraliterarios que singulariza a la poesía cubana más contemporánea, la de los autores nacidos entre los finales de los setenta y mediados de los ochenta,⁵ es la despropor-

ción entre la producción esquizoide de antologías y poemarios (promovida por un sistema editorial precariamente autárquico, más paternalista que propiciador de ciertas sinergias necesarias inter- y extraterritorialmente, que responde a los códigos tácitos o explícitos de nuestra política cultural y a algún que otro fenómeno de cacicazgo, esa figura tan cara a nuestra tradición, humus primigenio de nuestra vida cultural y nuestra cosa pública) y los acercamientos crítico-exegéticos tangenciales y no sistémicos. Esto ha propiciado un corpus fragmentado, vasto y heterogéneo, un «campo cultural sin canon», según Jamila Medina, una «veta de mercurio inasible»,⁶ muy difícil de encuadrar, sobre todo a partir de los presupuestos de una crítica de acento taxonómico y estratificador.

Más allá de cualquier amago de polémica bizantina que emane de este elusivo panorama,⁷ son dos o tres rasgos esenciales los que, incluso de modo freático, le otorgan determinada coherencia discursiva dentro de los procesos de la literatura nacional; a saber: la propensión a articular un discurso centrado en experiencias excéntricas del sujeto; la presencia, en un importante segmento de este corpus, de un pensamiento poético anti(post?)teleológico, textualizado incluso en varios poemas; los reajustes descarnadamente antiutopistas, más allá del desencanto iniciático de los noventa, de determinadas zonas de lo histórico y del imaginario más reciente de la Revolución; la concreción de una textualidad transgénerica e interdiscursiva con un alto grado de autoconciencia estético-conceptual; la emergencia pertinaz de la serie soviética; la diversificación y actualización de los ámbitos referenciales, completamente desjerarquizados, que tienden a clausurar ciertas retóricas de lo paratextual (ya tópicas en nuestra poesía) y a asimilar con intermitencia referentes globales y estrategias discursivas de la cultura pop, de los *mass media* y, de modo incipiente aún, del entorno posmedia; la desmitificación de los discursos del cuerpo y lo erótico a partir de cierto distanciamiento escatológico, pornográfico o grotesco; la asimilación de formas de representación del sujeto y entramados simbólicos y escriturales que, en cierto sentido, eluden la (re)producción de relatos «duros» de la alteridad (o, al menos, el costado más panfletario de estos) para configurar determinados imaginarios de lo residual/disfuncional como metáfora de lo

nacional (ropa reciclada, excretas, motivos post-soviéticos, centrales azucareros en ruinas, jabs de nylon, frutos quebrados con el mármol heroico, marabú, alguna nostalgia posindustrial en el trazado de algún que otro mapa afectivo, trenes descarrilados, estrellas porno venidas a menos...); y, para terminar, la tendencia a generar variantes de escritura paródica que alcanzan su punto más álgido de funcionalidad en el extrañamiento o la desustanciación lúdica.

*Esta isla puede ser / [...] compartida en un único verso que nos defina:*⁸ he ahí el trauma regresivo que debe purgar la poesía cubana actual si no pretende seguir mordiéndose la cola o, lo que es peor, continuar emplazada en estériles combinatorias en torno a una «insularidad» que, por un curioso fenómeno de diglosia poética, justo en el momento en que más expuestos están sus mecanismos, vemos cuán cercanas pueden estar de una gramática de lo panfletario. El referente «isla» se ha retorizado hasta el escándalo, y ha producido una semiosis fantasmática que, paradójicamente, a pesar de dirigirse a ámbitos de recepción bien localizables (un público siempre deseante de ciertas formas simbólicas de lo cubano), comienza a reproducirse en el vacío: «advocaciones, hipóstasis, (di)vagaciones de una isla sobrescrita, que ha devorado lo que la sostenía».⁹ Un texto de Legna Rodríguez tematiza la posibilidad de una escritura extrañada (con la mano equivocada, la misma del poema «La costumbre», con la que tal vez ya no construya escuelas) de esa «maldita circunstancia»:

*...ahora estoy agrandando este libro
con la mano que no es
por un momento he dejado de agrandar
y he puesto la palma de mi mano
sobre el agua
aunque nunca noté
que hubiera agua tan cerca.*¹⁰

Si antes me detuve en el caso de Diáspora(s), fue porque, más allá de tangencias reconocibles en los artefactos textuales y el pensamiento poético de algunos de sus autores, una zona visible de la poesía joven cubana experimenta *formas similares de problematización* que tienden a cancelar las teleologías fundacionales y que reacomodan los discursos desautomatizadores de las representaciones simbólicas de lo nacional, pero en este caso

diversifican sus encuadres de enunciación: desde textualidades autoconscientes (Lizabel Mónica, Javier L. Mora), actualizaciones neobarrocas y de acento cosmopolita (algunas zonas de la poesía de Jamila Medina) y procesos de deshistorización paródica (Legna Rodríguez), hasta textos que privilegian el siempre peligroso «pacto» con su contexto de producción (Oscar Cruz) y otros que se ocupan de la articulación de realidades poéticas a partir de (re)combinación de sistemas referenciales que sustentan un imaginario de lo residual (Gelsys María García Lorenzo, Sergio Zamora Blanco, Karel Bofill, Liuvan Hernández Carpio, José Ramón Sánchez Leyva¹¹...).

DEL MARABÚ A LA CHOPITRAPO

La operatoria de construcción simbólica de «El árbol nacional», de José Ramón Sánchez Leyva, es un ejemplo bastante elocuente de algunas cuestiones que he comentado hasta ahora. Mediante una escritura «neutra» que remeda la taxonomía enciclopedista (Wikipedia?), Sánchez se regodea en la exterioridad del referente nuclear (nombre científico, descripción, ecología, usos de la especie, etcétera) y articula un discurso paródico que se dirige a determinados ámbitos de problematización. El acto de nombrar, pura gestualidad vacía en este texto, parodia algunos relatos de la poesía como instrumento gnoseológico; el extrañamiento que produce el argot cientificista desdramatiza (cero lírica) los potenciales vínculos emocionales con lo nombrado y, al mismo tiempo, enmascara o escamotea precisamente el nodo de más alta tensión en este texto: la cancelación simbólica de un referente icónico de nuestra tradición literaria y del imaginario nacional (¡ay, las palmas!), a partir de su sustitución irónica por otro que forma parte del aparato propagandístico del poder. La ironía fría (de clínico distanciamiento, y también con ese tono digresivo-estadístico que nos es tan familiar) certifica la opresiva materialidad de la oncená plaga:

*Llegó a ocupar/
más de un millón de hectáreas: el 10 % del
territorio nacional.¹²*

Ilustración: Servando Cabrera



Es sintomático en esta joven poesía que, justo allí donde el discurso se torna más incisivo y desarticulador con relación a la historia y a otros relatos centrales de lo nacional, aparece con más visibilidad lo que habíamos acotado como un «imaginario de lo residual/disfuncional». El texto «No recordarás a tu país», de Gelsys María García Lorenzo, clausura las regresiones teleológicas de la tradición origenista y, al mismo tiempo, urde su estrategia de representación a partir del simulacro deslegitimador: inserto en un decálogo («No idolatrarás a bestia ni imagen alguna», «No crearás...»), el sujeto asume la voz de autoridad y el discurso admonitorio de las escrituras:

*Un país entero convertido en una cámara de maravillas como las del siglo XVII. Reliquia siempre en exposición. Entrada gratuita. Permitidas las fotografías y el flash de las cámaras. Souvenirs a precios irrisorios.*¹³

El texto evidencia el cuerpo anquilosado (museable, momificado, ya disfuncional) de la nación expuesto a la mirada de *otros* cronistas de Indias, o quizás del mismo, reactivación irónica y corrosiva del tópico del «buen salvaje», formas de una subalternidad, de una colonialidad quizás nunca superada del todo, y la imposibilidad de restauración a partir de la memoria (histórica e individual), de la evocación afectiva, de la articulación de discursos mitificadores. Tras las marcas de un alegato antiépico con relación al proyecto revolucionario y de cuestionamiento a los discursos de la alteridad, se atisban otros significados. El texto se estructura a partir de la contraposición de dos experiencias de lo temporal: la del objeto observado (estática, extemporánea, petrificada) y la del que observa (los flashes del Otro, eventual, presentista). Ambas funcionan como experiencias yuxtapuestas, con límites muy bien demarcados. ¿Acaso una advertencia ante nuestra propensión a experimentar improductivamente formas autotéticas de temporalidad?

Un procedimiento análogo de yuxtaposición de temporalidades aparece en el poema «Tren blindado», de Sergio García Zamora. El pre-texto matriz que se intuye en sordina es la viñeta costumbrista (por lo regular, tradicionalista y complaciente en nuestra literatura), y un modo de representación que quizás también coquetee

con zonas de la estética documental post '59 (lento movimiento panorámico de cámara, distintos objetos enfocados por una mirada aparentemente extrañada, que solo transgrede ese límite en momentos clave del texto, con alguna que otra angustiante acotación). La locación escogida y la escena son fundamentales. La toma del tren blindado es un referente inalienable del imaginario heroico de la Revolución, un componente básico de sus relatos épicos y de todas sus trinidades, que experimenta en el ámbito poemático un metódico ejercicio de cancelación a partir también del contrapunteo de temporalidades:

*Solo para complacer al extranjero,
los hombres del Che
vuelven a tomar el Tren Blindado
y la Batalla de Santa Clara
prosigue infinitamente.*¹⁴

La concepción proyectiva y dialéctica (triumfalista) de lo temporal, sustrato sustancial de las típicas operaciones de construcción de metarrelatos de lo histórico, se contraponen a la temporalidad cíclica del simulacro repetido *infinitamente*, casi con un dejo de cansancio existencialista. Por otra parte, los «hombres del Che» (idioleto revolucionario, reino de lo «sagrado») protagonizan una representación fantasmagórica («solo para extranjeros»), una imagen residual que ha desustancializado su vínculo con lo representado y le ha cancelado las posibilidades de restauración al mito (a uno muy específico), articulando una operatoria contraria a la de la *imago* plutónica de raigambre lezamiana. Entre uroboros de verde olivo y rojo (*ante los uniformes de los combatientes, / manchados de aceite y sangre*), sísifos tropicales, para(d)ísos perdidos y «fiestas innombrables» donde se acabó el alcohol a las tres de la mañana y se fueron las mujeres, el reclamo que aparecía en el texto citado de Gelsys: la noción de que habitamos una temporalidad vedada y, al mismo tiempo, expuesta al mediado escrutinio del Otro (lo que nos *toca* de Occidente: los turistas «con sus ropas de verano», cronistas último modelo, siempre con cámara en ristre, como los que tiran fotos a los M-11 *a full* a las doce del día, doblando por Prado y Malecón rumbo al túnel).

Tanto el tren blindado, como la cámara de maravillas del Gelsys y el árbol nacional de

Zamora (como la iglesia abacial de Saint Martin-des-Champs, el Latinoamericano antes del 22/3/2016 y la trocha de Liuvan Herrera Carpio), son motivos simbólicos medulares dentro de esta suerte de imaginario de lo residual/disfuncional que, poco a poco, ha ido configurando la joven poesía cubana y que suspende algunos de los discursos nodales de tradición, historia, identidad, nación, etcétera. Son casos ejemplares, de taimada elocuencia quizás, a la hora de analizarse sus estrategias discursivo/representacionales, pero no los únicos en un campo literario muy fragmentado y en perpetua expansión, que además transita por un período de meridional sequía en cuanto a aproximaciones exegéticas y la supuesta operabilidad pública de sus autores.

En la isla del día antes, otras textualidades disienten olímpicamente de las cartografías trazadas por el oficialismo y las zonas más ortodoxas de la tradición, e incluso sus núcleos más consistentes son asediados por voces que, desde la opacidad que confiere cierto anonimato, también recuperan el carácter subversivo de una escritura a la que ya le es muy difícil acatar las pragmáticas de una *foralidad* que ha esclerotizado la anatomía de la nación. Desde un encuadre poético tendiente a cierta concreción desretorizada y al paralelismo estructural (que parece caracterizar buena parte de su escritura), un acantonamiento de cívica eticidad y, no faltaría más, una mirada crítica poético-benjaminiana a la compulsión postaurática de la producción en serie socialista (matrioskas, bustos de próceres...), el texto «(romper almendras)», de Karel Boffil Bahamonde, certifica con temeridad la decadencia disfuncional de determinados discursos fundacionales urdidos desde una tradición instrumentalizada, no sin cierta nostalgia por lo esencial irrestaurable:

*alguien rompía almendras con el busto
/ de Martí*

*dónde están las rocas
con que trazaba planos en el suelo terroso
de la manigua*

*he buscado
más no he visto sino un agujero en la frente
/ de plomo
y alguien que rompía almendras con el busto
/ de Martí...¹⁵*

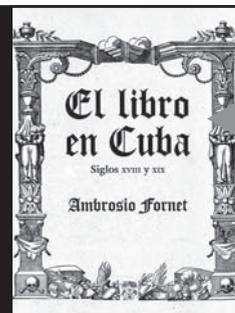
Otro tanto sucede con el torso erotizado (desde un concepto bien apolíneo de lo bello) de don Antonio Maceo y Grajales («Por estos días la junta habla de Maceo», de Larry González) como objeto del deseo homoerótico, de la mirada del *voyeur*, y como representación simbólica no mediada de ese otro cuerpo que solemos llamar «nación».

Otro texto ejemplar de Legna Rodríguez («Tregua fecunda») sintetiza algunos de los posicionamientos de la joven poesía cubana en torno a ese fértil interregno que emerge de los violentos cruces entre escritura/historia, escritura/nación, escritura/identidad, y se integra a una suerte de incisiva resemantización, deconstrucción y relocalización del imaginario mambí, que parece ser también una marca generacional. Por otra parte, siempre se agradece tener noticias de las mutaciones en la construcción (y las formas de autorrepresentación) del sujeto femenino en nuestra ajustada maquinaria de producción simbólica de los sesenta a acá: de miliciana culona, trabajadora textil, madre combatiente, rusa con pañuelo, esposa asexual de Sergio Corrieri a esto:

*¿Qué esperaba mi grandfather de mí?
¿Qué sembrara una flor nacional
en el fondo de mi corazón mangrino?
Que en paz descanses grandfather
ya escribí cosas grandfather
y esa es la mejor revolución
que haré.¹⁶*



LOURDES GONZÁLEZ HERRERO: *El ensayo*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2014, 374 pp.
▶▶▶ Teniendo como tema central el exilio, esta novela expone prejuicios sexuales, crímenes, tiempos de guerra *versus* tiempos de paz, asuntos de fe, tedios, frustraciones, culpas, con una mirada abarcadora y penetrante de quien es una de las voces imprescindibles de la narrativa cubana actual.



AMBROSIO FORNET: *El libro en Cuba. Siglos XVIII y XIX*, segunda edición actualizada, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2014, 260 pp.
▶▶▶ El desarrollo de la imprenta en Cuba y su base económica, y, por otro lado, los problemas de producción, circulación y recepción del libro en la sociedad colonial y los círculos de emigrados. Esta edición incluye un anexo como preámbulo a las primeras décadas del siglo xx.

Las sufragistas deben estar de fiesta en el purgatorio. Sin ánimo exegético, el texto de Legna merece algunas acotaciones. Más allá del explícito simbolismo de la muerte del abuelo (que *luchó en una guerra / hace más de sesenta años / una guerra por la libertad*), del desparpajo entre cínico y lúdico del tono, del desplante generacional, el eje temático es la relación siempre volátil entre escritura, historia y nación. El sujeto se posiciona desde una dimensión completamente deshistorizada/despolitizada, lo que en ciertos ruidos hermenéuticos se ha dado en llamar la «apatía de los jóvenes escritores», y que no es más que la renuncia a comulgar/operar con el entramado de metarrelatos que alimentan una imagen simbólicamente insostenible de lo nacional, en su sentido más abarcador (sociopolítico, identitario, axiológico, «metafísico», figurativo...).

Mediante un lenguaje de naturaleza desautomatizadora (con una impostada frivolidad), el sujeto poético de Legna, al menos programáticamente, deja de ser «un animal civil», un *homo politicus*, para convertirse en un sujeto para la escritura (quizás una de las formas de salvar la «futuridad» de la poesía cubana). Una escritura que le ha tocado lidiar con el detritus de un país,¹⁷ con una estatua de sal y arena, y que, por cansancio o por impostura, se ha visto confinada a dialogar solo con una horizontalidad fulminante. Es cuando menos desconcertante que nadie haya reparado en que los referentes simbólicos articulados en estas realidades poéticas transitan, sin pudor (ni lloraderas), del marabú y la playa El judío a la indignidad¹⁸ de la «chopitrapo»:

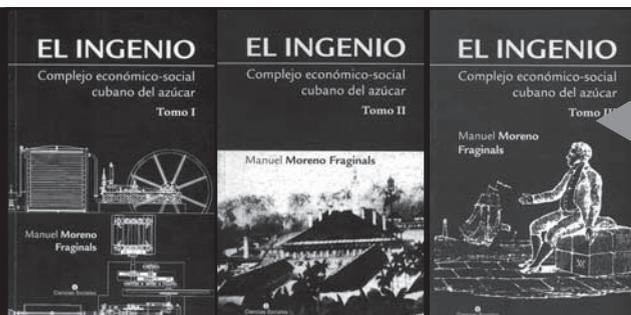
*Entre las pacas de ropa reciclada
está la vida que desecharon
como ropa reciclable.*

*Esta camisa, por ejemplo, de Armenia
/ o de Birmania,*

*¿en cuál bar manchó su borde, su esplendor,
junto al deseo de quién?*

Ojo: la documentación y todas las aventuras figurativas *posdesastre* son la reacción natural de esta poesía ante el desmembramiento estrepitoso de lo real, la desvalorización de la historia y la tradición, y ante una mundanidad casi desértica que amenaza con extenderse hasta la próxima glaciación; pero los enclaustramientos, ciertas soberbias y civilidades, y ciertas estrategias de apropiación/subversión/deslegitimación de los enunciados paradigmáticos del poder y la tradición también tienden a generar discursos de una centralidad mimética y autofágica; solo varía la marca ideológica, los posicionamientos y, a veces, no tan al fondo del encuadre, se perciben aún las emanaciones de un insularismo ensimismado y provinciano, tristemente pintoresco.¹⁹

En otros segmentos de esta promoción aparecen escrituras que parecen transitar por procesos formativos tendientes a evadir la tiranía del archipiélago y a activar, en cierta medida, realidades textuales antimiméticas y no referenciales: la de Jamila Medina (cosmopolita, «abierta», despolitizada, autoconsciente y autorreflexiva, interdiscursiva, de recuperación sensualista del lenguaje a partir de actualizaciones neobarrocas, con marcas de alteridad ya «digeridas»), la de Pablo de Cuba Soria (generadora de dispositivos de autonomía textual, de enmascaramientos hiperculturalistas, conceptual, descentrada), la de Javier L. Mora (que retoma «la autonomía de pensamiento y de expresión, las penurias, la nulidad del futuro»), la de Lizabel Mónica (acentuadamente interdiscursiva, «donde conviven teatro, pintura y poesía, anatomía y metafísica, feminismo,



MANUEL MORENO FRAGINALS: *El ingenio. Complejo económico-social cubano del azúcar*, Ed. de Ciencias Sociales, La Habana, 2014, 3 t.

►►► Obra del canon historiográfico cubano y de América Latina y el Caribe, condición adquirida desde su primera edición en 1964 (después ampliada en 1978). Análisis del fenómeno plantacionista y sus consecuencias económicas y sociales de todo un período fundamental de Cuba, Las Antillas, Brasil y Estados Unidos.

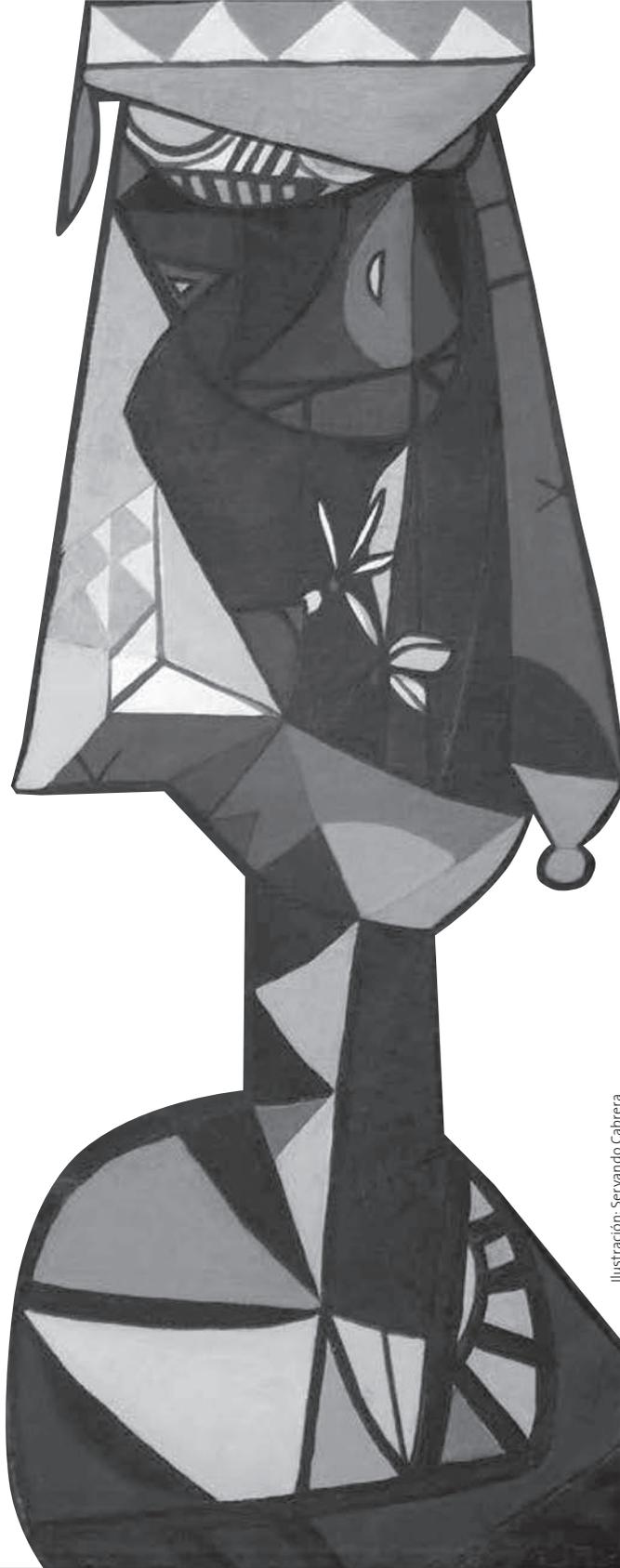


Ilustración: Servando Cabrera

psicoanálisis y política») o los discursos frontales del cuerpo, lo erótico y la difuminación del género (el «hermafroditismo») en Anisley Negrín...

La poesía (la literatura) escrita por cubanos va renunciando paulatinamente al gesto automático de percibirse y de autorrepresentarse como las infinitas refracciones de una heterotopía tropical (sea cual sea el signo ideológico del discurso, la tradición que legitimemos, las calidades de esos

productos estéticos o las axiologías que se articulen; sean quienes sean los occidentales que examinen nuestro cuerpo literario y vean que sí, en efecto, como dicen las viejas crónicas de aquellos navegantes portadores de la espiroqueta, hay indias en cueros, animales extraordinarios y sabiduría cósmica). Bajo el pretexto de que el silogismo más elemental se disuelve en las aguas del Caribe y el bochorno meridional, hemos engendrado discursos mitificadores, de los que ya solo queda una tramoya que persiste patéticamente en seguir irradiando una luz sobre un objeto y un sujeto cada vez más difusos, cada vez más en fuga; de tanto evadir el centro, hemos instrumentado otras centralidades. ♦

.NOTAS.

1. Cfr. Víctor Fowler: «La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente», *Casa de las Américas*, n.º 215, La Habana, abril- junio, 1999, pp. 26-36.
2. Rolando Sánchez Mejías: «Olvidar Orígenes», *Revista Diáspora(s)*, edición facsímil (1997-2007), Linkgua, Barcelona, 2013, p. 191.
3. Cfr. Walfrido Dorta: «Olvidar a Cuba», *Diario de Cuba*, 21 de diciembre de 2012.
4. Noël Castillo: «Materia reciclable (joven poesía cubana: ni epigonal, ni expósita)», 2006, <<http://conciertaeleganciavoces.blogspot.com/2008/06/materia-reciclable-joven-poesa-cubana.html>> [23/5/2008]. Cfr. Raúl Tápanes: «Poesía cubana actual: mitos, viajes y emplazamientos medievales», *Arique*, n.ºs 16-17, jul.-dic., 2005, <<http://raultapanes.cubaunderground>> [18/11/2011]; Arturo Arango: «Existir por más que no te lo permitan. Lectura de una poesía dispersa», *La Gaceta de Cuba*, n.º 6, La Habana, nov.-dic., 2003, pp. 22-25; Norge Espinosa: «Un asunto de fe: poesía cubana actual». (Dos fechas: 1998-2004, y 1944-2004: sesenta años de Orígenes), *La Habana Elegante*, segunda época, jul., 2004, <<http://www.habanaelegante.com>> [12/12/2015]; Aymara Aymerich: «Digo lo que digo» (discurso en el Zócalo, México D. F., 8 de octubre de 2006), *Archipiélago*, México D. F., 2007.
5. «Aymara Aymerich, Liudmila Quincoses, Marcelo Morales, Javier Marimón, Osmany Oduardo, Ray Faxas, Frank Castell, Diusmel Machado, Polina Martínez, Leymen Pérez, Oscar Cruz, Legna Rodríguez, son nombres que no pueden dejarse de mencionar, así como Jamila Medina, Luis Yuseff, Yunier Riquenes, Karel Bofill, Moisés Mayán, Yanier Palao, Lionel Valdivia, Yanisbel Rodríguez, Idiel Alberto García, Maylan Álvarez. Como

tampoco han de pasarse por alto Sergio Zamora, Mireisy García, Mariene Lufriú, Liuvan Herrera, Yanelys Encinosa, Isaily Pérez, Isván Álvarez, Margarita Lozano, Dashiell Hernández, Isbel Díaz, Luis Enrique Martínez, Heriberto Machado, y otros como Josué Pérez, Osmel Almaguer, Néstor Cabrera, que incorporan orbes singulares a esta coralidad, hayan publicado uno o varios libros o aún permanezcan inéditos o solo con entregas en algunas publicaciones periódicas» (cfr. Roberto Manzano y Teresa Fornaris (antol.): *El árbol en la cumbre. Nuevos poetas cubanos en la puerta del milenio*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2014). A estas voces pueden sumarse Pablo de Cuba Soria, Anisley Negrín, Larry J. González, Michel Trujillo, José Ramón Sánchez, Anisley Miraz, Sinecio Verdecia, Leonardo Sarría, Gelsys María García Lorenzo, Yansy Sánchez, Lizabel Mónica, Javier L. Mora y otros.

6. Jamila Medina Ríos: «ABCDesmontajE. Los años cero y yo: *este cadáver feliz*», *La Gaceta de Cuba*, La Habana, 2012.

7. Aún no me he adherido a la etiqueta «generación 0»; personalmente prefiero «generación del Cerelac».

8. Yanelys Encinosa Cabrera: «Alguna definición muchas veces repetida», en Jamila Medina Ríos y Leonardo Iván Martínez (selec. y presentación), «Joven poesía cubana. Generación de la década de los ochenta», inédito.

9. Jamila Medina Ríos: «ABCDesmontajE...», ob. cit.

10. «Frente al organopónico...», en Jamila Medina Ríos y Leonardo Iván Martínez (selec. y presentación), ob. cit.

11. «Aparte de una minuciosa excepción (José Ramón Sánchez, nacido en 1972; quien formó parte de otras señeras antologías, pero cuya poética ha mutado y cuya práctica se alí[ne]a con zonas álgidas de los años cero), los autores de *Bastante...* nacieron entre 1976 y 1988» (Jamila Medina Ríos: «(Placa libre, once sillas y una centralita telefónica) Matando gatos...», «Bastante o se trancó el dominó. Poesía cubana hoy», 2015 (inédito).

12. José Ramón Sánchez Leyva: «El árbol nacional», *15 de un golpe (instantánea de la poesía cubana)*, Colección Arpones, Atarraya Cartonera, Puerto Rico, 2015.

13. Gelsys María García Lorenzo: «No recordarás a tú país», en Jamila Medina Ríos (antol.), «Bastante o se trancó el dominó. Poesía cubana hoy».

14. Sergio García Zamora: «Tren blindado», en Jamila Medina Ríos (antol.): «Bastante...».

15. Karel Boffil Bahamonde: *Matrioshkas*, Eds. Unión, La Habana, 2010.

16. Legna Rodríguez Iglesias: *Tregua fecunda*, Eds. Unión, La Habana, 2012.

17. Cfr. «(de las mitades)», de Karel Boffil (*Himnario del destierro*, Ediciones Aldabón, Matanzas, 2012): *hundo*

la mitad del cuerpo (solo la mitad) / en la playa El Judío.

La playa El Judío no es una referencia empática a la serie hebrea. Es un espacio real de Matanzas, donde se práctica vela, kayak, *kite surf*, y lanzamiento de la atarraya (modalidad olímpica), y donde solapadamente confluyen las aguas albañales de la ciudad en un ángulo limpio de 38 grados (probado en condiciones de laboratorio). Hará quizás un año, el periódico *Girón* publicó una nota donde se informaba a la población que no debía bañarse en esta zona de la bahía (en ese litoral norte tan caro a los turistas y sus cámaras, tan cerca de Varadero) porque estaba (literalmente) llena de mierda. Menos mal, para Boffil, que fue (solo la mitad).

18. El hecho de que todos hayamos pasado por ahí, no significa que no sea indigno; he ahí su carácter trágico.

19. En el artículo citado, Walfrido Dorta comenta ideas similares. Por otra parte: «desde la cama-isla (Alain Alba) a la isla suelta de raíz, de plancton (Taimí Diéguez), a la patria como estancia (Aymara Aymerich)... del guisaso de caballo (Legna Rodríguez Iglesias) y del caballo de mar (Liuvan Herrera Carpio): islas de playas memorables, azules y sonoras (Isaily Pérez), donde los soles pasan (Ariel Home), y los barcos son ciudades que se marchan (Alián Cárdenas) de la isla cicatriz (Ana Ivis Juan), patria en el fondo (Niurka Valdés) o vientre de cetáceo (Karel Leyva), hacia las islas penúltimas (Michel Trujillo): islas de papel (Taimí Ocampo) donde partimos (a) nueces de varias patrias (Yansy Sánchez). De la isla de tierra firme (Yanelys Encinosa) a la flor aplastada del país (Karel Boffil): isla pantano, abismo aferrándose a una rama (Osmany Oduardo), a la isla mano de novia (Maikel García) amarrada, dulcísima y fina (Cecilio Herrera): la que aguarda (Osmany Echeverría), contra el verde mar de hojas caídas (Leidy Vidal), junto a las cóncavas naves (Leonardo Sarría). Isla de somnolencias (Yannit Pozo): en el sopor, la imaginada (Miguel Ángel Ochoa), la noctámbula (Noelys González), la solar (Yunior Felipe) –¿isla placer?– y la pensada en frío (Javier Marimón, Marcelo Morales) o bañada por corrientes coloniales (Leymen Pérez), en la misma agua que sostiene a los ahogados (Irela Casañas): carne de isla (Reinhardt Jiménez), isla de piel (Isván Álvarez), isla tocada con muérdago (Liudmila Quincoses) o con vómito (Víctor M. Marrero): esta mancha de pez que va quedando al fondo del paisaje (José Alberto Velázquez), isla de la otra orilla (Anisley Miraz), esa fuga de isla (Luis Yuseff) repatriada (Fabián Suárez)» (Jamila Medina Ríos: «ABCDesmontajE. Los años cero y yo: *este cadáver feliz*», ob. cit.).