

Equívocos



Misconceptions

Edición bilingüe © Bilingual Edition

K
kyrne

Equívocos

Poetas cubanos de inicios del siglo XXI

Misconceptions

Early 21st Century Cuban Poets

Yoandy Cabrera (ed.)



De la presente edición | 2021

- © Del texto: cada autor de su obra respectiva
- © De la selección, introducción general e introducción a cada autor: Yoandy Cabrera
- © kýrne 2021 | Department of Languages, Philosophy, Religion, and Cultures at Rockford University



kýrne

Cirno, tengan un sello estos versos que compongo.

edkyrne@gmail.com

<https://deinospoesia.com/vi-publications/>

ISBN: 979-8757631363

Edición

Yoandy Cabrera

Corrección

Marilén Loyola | Eliana Rivero | om ulloa

Diseño

Logo editorial

Dashel Hernández Guirado

Portada | Composición interior



Imagen de portada

- © Mudassir Ali, “Drone Shot of an Island”, 2019
(vía pexels.com)

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. | All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed, or transmitted in any form or by any means, without the prior written permission of the authors and publisher, except in certain uses permitted by copyright law.

Índice

Index

Introducción | Introduction 11–26

Poemas y autores | Poems and Authors

Magali Alabau 28–39

Orestes era un niño limpio y lánguido... |
Orestes was a limpid and languid boy...

Jorge Luis Arcos 40–51

Preocupaciones de un poeta cubano en 1994 |
Worries of a Cuban Poet in 1994

Visitaciones de la muerte o el amor 4 |
Visitations from Death or Love 4

Toda palabra es un mendigo |
Every Word Is a Beggar

Náufrago | Castaway

Néstor Díaz de Villegas 52–61

El joven Fidel | The Young Fidel

Narciso | Narcissus

Artes Poeticae

om ulloa 62–73

inmundus | inmundus (le_wd_filth)

impregnadosDEguerlain | imbuedWITHguerlain

René Rubí Cordoví	74–83
I. Inicio I. Beginning	
Obbatalá Obatala	
Bohío Hut	
Ernesto Hernández Busto	84–93
Monólogo de Circe Circe’s Monologue	
Santuario Sanctuary	
Dolan Mor	94–101
Plagio Samoilovich Samoilovich Plagiarism	
El ensayo The Rehearsal	
Janet Batet	102–111
IV (el súbdito) IV (The Subject)	
IX (Áyax) IX (Ajax)	
XII (el orador) XII (The Speaker)	
XII (peces) XII (Fish)	
Norge Espinosa Mendoza	112–121
Brevisísima aparición de José Martí en la llovizna	
Very Brief Apparition of José Martí in the Drizzle	
Ille mi par esse deo videtur	
Aleisa Ribalta Guzmán	122–131
Piedra Blanca	
Campo de Marte Field of Mars	
Milena Rodríguez Gutiérrez	132–143
Que trata de España Which Deals of Spain	
El príncipe The Prince	
El jardín de Dulce María Dulce María’s Garden	
...O muerte ...Or Death	

- Joaquín Badajoz** 144–153
 Hombre condenado a vivir con una piedra
 en la cabeza | Man Condemned to Live with
 a Rock on His Head
- Félix Hangelini** 154–165
 Al atardecer | At Dusk
- Dashel Hernández Guirado** 166–177
 Ψ | xxix | xxx | xxxviii (eros y/and erótésis) | (XCVI)
 (XXXVII) | (LIV y/and XCI) | (Teresa) | (Mateo/Matthew)
- Leonardo Sarría** 178–187
 Noticias del lejano | News from Afar
 Defensa de Jonás | Jonas' Defense
 Las estancias | The Lands
- Kelly Martínez-Grandal** 188–195
 La lengua de los gusanos | The Language
 of Worms
 Tuétano | Marrow
- Jamila Medina Ríos** 196–205
 Ortigas de mar / Barquitos portugueses |
 Sea Nettles / Portuguese Men o' War
 Continente pulsátil | Pulsating Continent
 La nebulosa de Andrómeda | Andromeda Nebula
 Ifigenia/Políxena/Cassandra | Iphygenia/Polyxena/
 Cassandra
- Legna Rodríguez Iglesias** 206–215
 La ley de la belleza | The Law of Beauty
 Los enemigos | The Enemies
 El cementerio | The Cemetery

Sergio García Zamora	216–227
Los reclutas The Recruits	
Posible emigrante Possible Emigrant	
El otro The Other	
Gelsys M. García	228–237
El ave The Bird	
No darás de comer a las gallinas You Shall Not Feed the Hens	
Banquete Banquet	
Nadie No One	
Iran Capote Fuente	238–247
CTRL-ALT-DELETE	
Mil novecientos noventa y nueve Nineteen ninety-nine	
Sobre los autores About the Authors	249–256
Sobre el editor About the Editor	257
Créditos de traducción Translation Credits	259–261
Colaboradores Collaborators	262
Obras citadas Works Cited	263–264

Introducción

Introduction

En *Los años de Orígenes*, Lorenzo García Vega habla del Grupo Orígenes como una equivocación. Se expresaba, creo, desde la distancia y el exilio. Un modo cada vez más necesario e impostergable de hablar de Cuba es desde el afuera. Hay que abandonar Cuba primero. Se viva o no en la isla, permanezca uno o no en ella después de abandonarla. Se puede seguir en Cuba, aunque se esté en Madrid. Se puede estar fuera de Cuba, aunque se camine ahora mismo por la Avenida de Carlos III. Lezama y Casal podrían ser buenos ejemplos de esto último. Abandonar Cuba. Pero ese retirarse, esa no militancia trae consigo ciertos delirios aquí y allá. Heredia viendo palmas en el Niágara. Zequeira invisibilizándose al ponerse el sombrero. Perséfone Pérez entre La Habana y New York...

Es imposible, entonces, escapar al malentendido, al disparate. Pero es preferible el delirio disidente al delirio militante. Esta antología nace del acto de retirada y del delirio disidente. De leer desde la errancia. Como declara el sujeto lírico de Jorge Luis Arcos, “Habría que padecer el escozor, la incertidumbre / Habría que emprender el viaje, entrar en el desierto” (1999, 11). Esta propuesta nace de sucesivas lecturas, del error constituido a partir de sucesivas lecturas. Todo lector es un errabundo, un emigrante.

Toda lectura es un desplazamiento, un equívoco. Y ese es el único derecho al que vamos teniendo acceso, al que podemos, hasta hoy, aspirar: el derecho a equivocarnos. Esta antología constituye mi uso de ese derecho.

Al plantearme una selección de poesía cubana de inicios del siglo XXI, siempre chocaba con un escollo, con una contradicción: había poetas que no habían nacido en los setenta o en los ochenta y que me interesaba incluir por estar en plena actividad creativa en el presente. ¿Cómo, entonces, escoger a unos y no a otros? El método que decidí utilizar fue sincrónico y no diacrónico. El concepto generacional (visto en general dentro de una sucesión cronológica), dada la dispersión y el éxodo de los últimos años, carece de funcionalidad y sentido en el contexto cubano actual. Importa más la convivencia y la movilidad de ciertas poéticas ahora mismo. Todo ello responde a un reclamo que yo mismo he hecho en varios artículos: la necesidad de encontrar otro modo de sistematización, otro tipo de análisis distinto al generacional que se base más bien en la convivencia de autores de distintas edades en un *hic et nunc* poético, y que aborden y representen la cultura cubana en sus textos. Esa clasificación que nos falta podría convertirse en un camino más ilustrativo del panorama poético contemporáneo. La selección que aquí presento (íntimo equívoco del crítico lector que la ejerce) está concebida a partir de dos premisas: (1) que los poetas mismos sean unos desclasados dentro del panorama poético insular y (2) que el antologador los considere representativos de la pluralidad y la polifonía caóticas del presente lírico cubano. Lo primero es más o menos fácil de demostrar. Lo segundo es una clara equivocación, un malentendido

que corresponde solo al lector que soy, a mi mucha o poca sagacidad y a mis tantas limitaciones.

Los poetas incluidos en este volumen, organizados por fecha de nacimiento, son (o al menos pueden ser vistos como) errores del sistema. Excepciones de las categorías, las periodizaciones, las clasificaciones. Son equívocos ellos mismos. Magali Alabau publica su primer libro de poemas con más de cuarenta años, a pesar de haber podido pertenecer al grupo El Puente. A Jorge Luis Arcos podría considerársele un autor de la Generación de los 80, pero comenzó a publicar poesía en la década siguiente y él mismo se siente más identificado con esa última promoción. Algo semejante sucede con René Rubí Cordoví, Ernesto Hernández Busto y Dolan Mor, quienes, con edad para haber comenzado a publicar poesía en los ochenta, no lo hacen hasta mucho después; sus poéticas se han visibilizado mucho más en los últimos años.

Néstor Díaz de Villegas fue a la cárcel por un poema escrito en 1974, cuando era apenas un adolescente. Su nacimiento poético coincide con su despertar disidente y político. El caso de om ulloa es peculiar, pues se trata de un cubano-estadounidense que abandonó el país en la niñez, pero que, a pesar de su conocimiento del inglés, ha insistido en desarrollar su poética esencialmente en español, aunque también mezcla en su obra ambos idiomas. La poesía de Janet Batet es casi desconocida hasta hoy, aunque publicó en 1994, de forma independiente, un “modesto folletico” (según palabras de ella misma en conversación con el editor) que reunía diez poemas suyos. Batet comparte temas e inquietudes propios de la Generación de los 90, a la que debió pertenecer. Pero

hasta hoy la autora es édita solo entre sus íntimos. Norge Espinosa Mendoza, premiado en los ochenta, pero publicado en los noventa, es una especie de bisagra entre ambas generaciones y anuncia una serie de temas fundamentales en la poesía finisecular cubana.

En el caso de Aleisa Ribalta Guzmán, la autora tiene edad suficiente para haber pertenecido a la promoción de los noventa pero, aunque escribe poesía desde muy joven, no publicó su primer poemario hasta 2018, a los 47 años. Algo parecido sucede con Milena Rodríguez Gutiérrez, quien no suele ser incluida en la Generación de los 90, pero que sí ha sido antologada en compendios poéticos cubanos más generales, principalmente en ediciones realizadas fuera de la isla. Joaquín Badajoz ha venido a publicar sus primeros libros a partir de 2014, a pesar de tener edad para pertenecer a la promoción de los noventa. La mayor parte de la poesía de Félix Hangelini, quien fue asesinado en 2012, ha sido publicada después de su muerte. Dashel Hernández Guirado y Leonardo Sarría dan a conocer sus primeros cuadernos en los dos mil, a pesar de tener ambos edad suficiente para pertenecer a la promoción de los noventa. No han sido incluidos, además, en las antologías de esa generación.

Kelly Martínez-Grandal abandona Cuba a los trece años, lo cual explica su espacio peculiar en el panorama poético cubano y su caso llama la atención acerca de aquellos autores que han desarrollado toda su obra fuera de la isla, algo que sucede con om ulloa a partir de su salida en los sesenta y Martínez-Grandal evidencia la continuidad de dicho fenómeno hasta el presente. Jamila Medina Ríos, Legna Rodríguez Iglesias, Sergio García

Zamora y Gelsys M. García son todos autores nacidos durante la década de los ochenta. Han desarrollado su obra o parte de ella dentro de Cuba y a partir de los conocidos como “años cero” (véase Cabrera). Algunos de ellos, como Rodríguez Iglesias y García, continúan su obra ahora fuera del país luego de haber emigrado en los últimos años. A ellos se suma Iran Capote Fuente, quien nació en 1990 y hasta el momento no ha publicado ningún poemario. Son, precisamente, los nacidos a partir de los ochenta, los que más han sufrido y protagonizado la ruptura y el cuestionamiento de todo análisis generacional, pues la dispersión de los noventa luego de la caída del Muro de Berlín se hace expansiva e indetenible en los dos mil. Desde esa dispersión, desde esa anulación de todo meridiano, seguimos enunciando.

Algunos de los temas fundamentales que esta antología presenta como parte de las más recientes inquietudes poéticas de los autores cubanos son: la dispersión y el éxodo, la búsqueda de un espacio propio luego de la expulsión o el abandono, además de la interacción continua del mito clásico, cristiano y afrocubano con la realidad insular. También es importante el uso del doble como parte del trauma migratorio, la insistencia en lo impulsivo y lo daimónico desconocido, el cuestionamiento de las formas tradicionales de cubanidad, el sentimiento religioso más variado, pero también la trasgresión del espacio y los símbolos eclesiásticos, el interés por las culturas asiáticas, la relación entre traducción y poética, así como la mezcla de varios registros y tonos. También son temas importantes el Eros en toda su diversidad, la relación entre existencialismo y corporeidades, el interés en la variedad de flujos y oquedades del cuerpo

femenino, la relación entre poesía y teatro, la revisión de la historia insular, el cuestionamiento del archi-heroísmo, además de la feminización de ciertas tradiciones épicas y patriarcales. También sobresale la relación entre ciencia/tecnología y lenguaje, entre botánica y poesía, la mezcla de lo apolíneo y lo dionisíaco, la frontalidad disidente ante el régimen cubano, la revisitación (incluida la parodia) de la obra de otros autores del canon universal e insular (como José Martí, Julián del Casal, Lorenzo García Vega, Virgilio Piñera y Dulce María Loynaz), los nuevos territorios habitados (Miami, Zaragoza, Suecia...), así como la vida en el entorno urbano y campesino cubanos.

Varios de estos poetas exigen con sus obras reconsiderar cuáles son hoy los centros y los márgenes, el adentro y el afuera en la lírica cubana, pues cada vez más y a causa de la tecnología y el aumento de viajes desde y hacia Cuba, la poesía de la diáspora se (con)funde con la escrita en la isla, lo cual hace que las categorías y los límites exegéticos tradicionales se difuminen y desplacen continuamente. Si Néstor Díaz de Villegas, por ejemplo, encarna la pluralidad y la diversidad sin meridiano de las últimas cuatro décadas de la poesía cubana, Dolan Mor, por su parte, suple la ausencia generacional de inicios del siglo XXI, a la vez que reafirma esa imposibilidad generacional. Su poética entera (con múltiples pseudónimos y anulaciones del yo) podría ser considerada la generación que nos falta, a la vez que la casi total ausencia de todo referente cubano en su obra nos hace pensar en la negación de esa misma generación (im)posible.

Justo en el año veintiuno del siglo XXI, en esta selección se presentan veintiún autores. Los aquí incluidos

son, como se ha visto, hijos también del equívoco: o han publicado su primer poemario en plena adultez, o han partido tempranamente de Cuba sin poder desarrollar una obra poética dentro de la isla, o se mueven entre dos promociones, o pertenecen a los últimos años de dispersión total... Las consideraciones sobre sus poéticas individuales aparecen en las breves introducciones que encabezan la selección de poemas de cada uno de ellos.

Casi cualquier poeta cubano nacido a partir de 1980 podría formar parte de esta selección, porque es el momento que marco como inicio de la dispersión y de la anulación de las diversas oleadas generacionales. La caída del campo socialista, la descentralización y crisis de lo nacional, el continuo aumento de la emigración cubana a cualquier punto del planeta y las comunicaciones a través de Internet son algunas de las causas de esa apertura caótica de cambio e inicio de siglo. Algunos autores que no están cartografiados en generaciones previas, que han nacido en o antes de 1980 y que pudieran estar antologados en este volumen son José Kozer, Octavio Armand, Rafael Almanza, Mabel Cuesta, Dolores Labarcena, Pablo de Cuba Soria, todos autores muy atendibles. No tenerlos incluidos aquí por falta de tiempo, espacio o por cualquier otra decisión pedagógica o editorial es una de las limitaciones de este libro.

Esta antología nace desde el corazón mismo del aula, a partir de un ejercicio pedagógico. Las traducciones son resultado directo del curso de Traducción Avanzada impartido por el antologador durante la Primavera de 2020 en Rockford University. La selección persigue dos objetivos principales: (1) que los estudiantes se familiaricen

con algunas de las voces poéticas más importantes del panorama cubano de lo que va del siglo XXI, y (2) que sean textos útiles y adecuados al nivel de una clase de traducción avanzada para alumnos universitarios. Ese sentido pedagógico que le da vida a este proyecto es también un objetivo principal de la antología. Los traductores de los poemas, por tanto, han sido los estudiantes de ese curso.

A ello le ha seguido un intenso trabajo de corrección llevado a cabo por la Dra. Eliana Rivero, la Dra. Mari-lén Loyola, om ulloa y el antologador. A este grupo de estudiantes y colegas se han unido otros profesionales de la enseñanza y la traducción que generosamente han traducido la mayoría de las breves introducciones sobre la obra de los autores.

A todos ellos: a los autores, a mis estudiantes en Rockford University y a los colegas y profesionales que han colaborado en este proyecto, mi mayor agradecimiento. Gracias a ustedes este libro es ya una realidad.

Yoandy Cabrera, ed.

Introduction

In *Los años de Orígenes* (“Years of *Orígenes*”), Lorenzo García Vega speaks of the Orígenes Group as a misconception. He was speaking, I think, from the perspective of distance and exile. An increasingly necessary and urgent way of speaking about Cuba is from without: to speak of Cuba, first you must abandon Cuba. Regardless of whether you live on the island, or even whether you stay there after abandoning it. In Madrid you can still be in Cuba. Likewise, you can be outside of Cuba even while walking down the Carlos III Avenue. José Lezama Lima (1910–1976) and Julián del Casal (1863–1893) are good examples of this latter situation. Abandoning Cuba. But that withdrawal, that non-militancy brings with it certain deliriums of here and there: José María Heredia (1803–1839) seeing palms in Niagara; Manuel de Zequeira (1764–1846) becoming invisible when putting on his hat; Perséfone Pérez between Havana and New York...

It is impossible, then, to escape misunderstanding, even absurdity. But this dissidence is preferable to militant delusion. This anthology is born from this act of withdrawal and of dissident delirium; of reading through wandering. As the lyrical subject of Jorge Luis Arcos declares, “One must suffer the sting, the uncertainty / One

must undertake the journey, enter the desert” (1999, 11). This collection was born from successive readings, from the errors which spring from successive readings. Every reader is a wanderer, an emigrant. All reading is thus a displacement, a misconception. And that is the only right we can really access, the only right to which we can, to this day, aspire: the right to make mistakes. This anthology constitutes my use of that right.

When considering a selection of Cuban poetry from the beginning of the 21st century, I consistently ran into a stumbling block, faced with a certain contradiction: there were poets who were not born in the seventies or eighties and yet I was interested in including them because they are at present fully active in the creative sphere. How, then, to choose some and not others? The method I decided to use is thus synchronic and not diachronic. Given the dispersion and exodus of recent years, the concept of generation (normally conceived as a chronological succession) lacks functionality and meaning in the current Cuban context. At present, it is more important to organize based on the coexistence and mobility of certain poetics. This is in response to a need that I myself have identified in several articles: the need to find another way to conceptualize and systematize; a new type of analysis, outside of the generational divisions. One that is based rather on the coexistence of authors of different ages in a poetic *hic et nunc*, based on the ways that poets address and represent Cuban culture in their texts. That missing classification could become a more illustrative way through the existing panorama of contemporary Cuban poetics. The selection that I present here (which is a personal [mis]conception of the

literary critic and editor of this volume) is based on two premises: (1) that the poets themselves are out of the traditional classifications within the poetic panorama of the island and (2) that the anthologist considers them representative of the plurality and chaotic polyphony of the current Cuban lyric. The former is more or less easy to prove. The latter premise is clearly a mistake, a misunderstanding that corresponds only to the reader that I am, due entirely to what great or little sagacity I possess as well as to my many limitations.

The poets included in this volume, organized by date of birth, are (or at least can be seen as) errors in the system. They defy categories, periodizations, classifications. They themselves are misnomers. Magali Alabau published her first book of poems in her 40s, and yet could have easily belonged to the group *El Puente*. Jorge Luis Arcos could be considered an author of the *Generación de los 80*, except that he began to publish poetry in the following decade and he himself feels more identified with that later movement. Something similar happens with René Rubí Cordoví, Ernesto Hernández Busto and Dolan Mor, all of whom, while old enough to have begun publishing poetry in the eighties, did not do so until much later; their poetics have become much more visible in recent years.

Néstor Díaz de Villegas went to jail for a poem written in 1974, when he was just a teenager. His poetic birth coincides with his dissident and political awakening. The case of om ulloa is peculiar, since here we deal with a Cuban-American who left the country as a child, but who, despite her knowledge of English, has insisted on

developing her poetics essentially in Spanish, although she also mixes both languages in her works. Janet Batet's poetry is almost unknown until today, although in 1994 she independently published a "modest little pamphlet" (her own words, based on conversation with the editor of the present volume) that included ten of her poems. Batet shares themes and concerns typical of the *Generación de los 90*, to which she could be said to belong. And yet, to date, the author's poems are known only among close friends. Norge Espinosa, an award winner in the eighties, but published in the nineties, is a sort of hinge between both generations, a touchpoint for fundamental themes in turn-of-the-century Cuban poetry.

In the case of Aleisa Ribalta Guzmán, the author is old enough to have belonged to the poetic movement of the nineties but, although she wrote poetry from a young age, she did not publish her first collection of poems until 2018, at age 47. Something similar happens with Milena Rodríguez Gutiérrez, who is not usually considered part of the *Generación de los 90*, but who has been anthologized in more general Cuban poetic collections, mainly in editions made outside the island. Joaquín Badajoz began publishing his first books in 2014, despite also being old enough to belong to the poets of the nineties. Most of the poetry of Félix Hangelini, who was assassinated in 2012, has been published after his death. Dashed Hernández Guirado and Leonardo Sarría unveiled their first notebooks in the 2000s, despite also both being old enough to be part of those who began publishing in the nineties. Furthermore, they have not been anthologized in the collections of that generation.

Kelly Martínez-Grandal abandoned Cuba at the age of thirteen, which explains her peculiar space in the poetic panorama of Cuba; her case draws attention to those authors who have developed all their work outside the island, as is the case with om ulloa due to her departure in the sixties and a phenomenon which continues up to the present with Martínez-Grandal. Jamila Medina Ríos, Legna Rodríguez Iglesias, Sergio García Zamora, and Gelsys M. García are all authors born during the eighties. They have developed their work or part of it within Cuba and from the so-called “zero years” (see Cabrera). Some of them, such as Rodríguez Iglesias y García, continue their work now outside the country after having emigrated in recent years. They are joined by Iran Capote Fuente, born in 1990 and who so far has not published any collection of poetry. It is precisely those born after the eighties who have suffered the most from the old categorizations, taking center stage in the rupture and questioning of all generational analyses, as the dispersion of the nineties after the fall of the Berlin Wall becomes expansive and unstoppable into the new millennium. It is from that dispersion, from that annihilation of every clear divide, that we continue to speak.

Some of the fundamental themes that this anthology presents as part of the most recent poetic concerns of Cuban authors are: diaspora and exodus; the search for one’s own space after expulsion or abandonment; the continuous interaction of classical myths and Christian and Afro-Cuban mythmaking within the realities of the island. Also important is the use of doppelganger as representative of migratory trauma, the insistence on impulsive and unknown daemonics, the questioning of traditional

forms of Cubanness, religious sentiments in all their varieties, and even the transgression of ecclesiastical spaces and symbols, the interest in Asian cultures, the relationship between translation and poetics, as well as the mixture of various registers and tones. Important also are themes of Eros in all its diverse forms, the relationship between existentialism and corporeality, an interest in the variety of flows and cavities of the female body, the relationship between poetry and theater, revisions of Cuban history, the questioning of the archi-heroes, in addition to the feminization of certain epic and patriarchal traditions. Also noteworthy is the intersection between science/technology and language, between botany and poetry, the mixture of the Apollonian and the Dionysian, the clash of dissident fronts and the Cuban regime, the re-examination (including parody) of the work of authors of the universal canon as well as the insular (such as José Martí, Julián del Casal, Lorenzo García Vega, Virgilio Piñera and Dulce María Loynaz), newly inhabited territories (Miami, Zaragoza, Sweden...), as well as life in the urban and rural environs of Cuba.

In some of these works, the poets demand a reconsideration of what constitutes today's centers and margins, the inside and the outside of Cuban poetry, as technology and increasing travel to and from Cuba lead to poetry of the diaspora confusing and comingling itself with that written on the island; thus, the categories and traditional exegetical limits of the island are continually blurred and displaced. If Néstor Díaz de Villegas, for example, embodies the plurality and diversity outside of the meridian of the last four decades of Cuban poetry, Dolan Mor, for his part, makes up for the generational

absence of the early 21st century, while at once reaffirming the impossibility of generational divides. His entire poetics (with multiple pseudonyms and annihilations of the self) could be considered an answer to the generation we are missing, while the almost total absence of any Cuban reference in his work makes us ruminate on the denial of that same (im)possible generation.

It is fitting that in the twenty-first year of the twenty-first century, twenty-one authors are featured in this anthology. Those included here are, as has been described, also children of misconceptions: either they have published their first collection of poems in the fullness of adulthood, or they left Cuba early on and were unable to develop their poetic work within the island, or they exist between generations, or they belong to the latest years of total diasporic dispersion...The examination of their individual poetics appears in the brief introductions that precede the selection of poems by each of them.

Almost any Cuban poet born after 1980 could be part of this selection, because that is the moment that I mark as the beginning of the fracturing and the undoing of various generational waves. The fall of the socialist camp, the decentralization and national crisis, the continuous increase in Cuban emigration to any part of the planet and communications through the Internet are some of the causes of this chaotic opening of the beginning of the century. Some authors who are not mapped onto previous generations, who were born in or before 1980 and who could be anthologized in this volume are José Kozer, Octavio Armand, Rafael Almanza, Mabel Cuesta, Dolores Labarcena, and Pablo de Cuba Soria, all authors who would have served

the theme. Not being able to include them here due to lack of time, space or due to any other pedagogical or editorial decision is one of the limitations of this book.

This anthology is born from the very heart of the classroom, sparked by a pedagogical exercise. The translations are a direct result of the Advanced Translation course taught by the anthologist during Spring 2020 at Rockford University. The course pursued two main objectives: (1) that students become familiar with some of the most important poetic voices on the Cuban scene in the 21st century thus far, and (2) that the course readings be useful and appropriate texts at the level of an advanced translation course for university students. The pedagogical drive that gives life to this project is also a main objective of the anthology. The translators of these poems are the same students from that inspiring course.

Their initial forays have been followed by intense revision work carried out by Dr. Eliana Rivero, Dr. Marilén Loyola, om ulloa, and the anthologist. This group of students and colleagues have been joined by other teaching and translation professionals who have generously translated most of the short introductions on the authors' work.

To all of them: to the authors, my students at Rockford University, and the colleagues and professionals who have collaborated on this project, my deepest gratitude. Thanks to you this book is now a reality.

Yoandy Cabrera, ed.
Laura Muñoz, trans.

Poemas y autores

Poems and Authors



Magali Alabau

La poesía de Magali Alabau se caracteriza por un diálogo intenso entre la realidad cotidiana y el mito. Alabau es evidencia de una voz lírica que se da a conocer en la madurez y que, por edad, podría pertenecer a la conocida como Generación El Puente (con la que profesionalmente interactuó). Sin embargo, sus años dedicados al teatro, su salida de la isla en 1966 y la publicación de su primer cuaderno lírico *Electra, Clitemnestra* (1986) pasados los cuarenta años, la convierten en una *rara avis* dentro de la sistematización generacional de la lírica cubana. También lo es por el estilo y los temas de su poesía: la experiencia y los traumas del emigrado, la memoria, la vida en Nueva York (donde reside desde 1966), el pensamiento judío, la mitología grecolatina, el doble, el regreso a la isla, el deseo homoerótico, la violencia, los conflictos familiares... Alabau feminiza la épica y la tragedia de Argos, continúa el *daimon* terrible de Electra y Medea a través de un estilo indomesticable, a veces paratáctico, entrecortado y otras veces expansivo, invasivo, oceánico.

No imagino el mapa de la poesía cubana (con sus implicaciones diaspóricas y su expansión y trasgresión de toda frontera) sin un título como *Hemos llegado a Ilión* de Alabau; un poema-libro que, además, se encaja en el cierre del siglo XX con su primera edición de 1992

y se encauza en el XXI con la reedición de 2013. Un poemario liminal, en zonas fronterizas no solo por el tratamiento del *alter ego*, por la experiencia vital de emigrada, por la ensoñación y la superposición de espacios en la memoria y el discurso, sino también por su génesis finisecular. En este caso, el reverso mítico viene marcado tanto por la voz femenina y el doble (semejante a *Electra, Clitemnestra*), como por la vuelta a Cuba-Ilión. El héroe homérico en esta recontextualización del *nostos* es una emigrada cubana que vuelve de la Grecia norteamericana (es decir, del mundo desarrollado), a la intimidad y la realidad prosaica de la isla-cárcel llamada Ilión. Vuelve en calidad de turista. Vuelve para irse nuevamente. Vuelve para la autoafirmación y el extrañamiento a partes iguales. Esa Ilión de su Perséfone Pérez determina un concepto de patria como espacio difuso, del trauma, la memoria y la negación que reaparece en poemarios como *La hermana* y *Volver*.

Magali Alabau

An intense dialogue between quotidian reality and myth characterizes Magali Alabau's poetry. Alabau is an example of those lyrical voices that came to light later in life and, due to her birthdate, could belong to the generation known as the *Generación El Puente* (with whom she interacted professionally). However, her years devoted to theater, her departure from the island in 1966, and the publication of her first book of lyrical poetry *Electra, Clitemnestra* (1986) already in her late forties turn Alabau into a *rara avis* among the generational systemization of Cuban lyrical poetry. This is also due to the style and the themes of her poetry: the experience and traumas of the emigrant, memory, life in New York (where she has lived since 1966), Jewish thought, Greco-Roman mythology, the doppelganger, return to the island, homoerotic desire, violence, family conflicts... Alabau feminizes the epic and tragedy of Argos; she continues the terrible *daemon* of Electra and Medea through her untamable style, at times paratactic, intermittent, at times expansive, invasive, oceanic.

I cannot imagine the map of Cuban poetry (with the inclusion of the diaspora and the expansion and transgression across every border) without a title like Alabau's *Hemos llegado a Ilión* ("We Have Arrived at Ilion"). A book-length poem that is thrust into the closure of the

20th century with its first edition in 1992 and flows into the 21st with its re-publication in 2013. A liminal book of poetry, radical not only due to its treatment of the *alter ego*, the life experience of the emigrant, day-dreams, and the superposition of the spaces of memories and discourse, but also for its *fin-de-siècle* origin. In this case, the mythical reverse is marked as much by the feminine voice and the doppelgänger (similar to *Elektra*, *Clitemnestra*) as by the return to Cuba-Illion. The Homeric hero in this recontextualization of *nostos* is a Cuban emigrant who returns from American Greece (that is to say, the developed world), to intimacy and the vulgar reality of the prison-island Ilion. She returns as a tourist. She returns to leave again. She returns for equal parts self-affirmation and longing. This Ilion of her Perséfone Pérez establishes the concept of homeland as a diffuse space, of trauma, of memory and denial that reappears in books of poetry like *La hermana* (“The Sister”) and *Volver* (“The Return”).

Orestes era un niño limpio y lánguido.
Su madre cada mañana lo cogía de la mano,
le enseñaba los buques,
le besaba los labios.
Orestes era una niña de ojos serenos
y una sonrisa.

Impecable eran sus gestos,
siempre sentado al frente,
yo en el fondo.
Le pagaban para que ayudara
a personas como yo,
ineptas,
una de esas empleadas
que él no concebía
que trabajara en la tal corporación.

Ese día su asiento estaba vacío.
Un día normal en la oficina,
una reunión sobre entrenamiento y estadísticas.
Los empleados en uno de los salones,
mantenían un extraño silencio.
Tenían la vista fija en los mosaicos del piso,
en los bombillos del techo,
en las ventanas selladas.
Después de un rato de este raro mutismo,
me atreví a preguntar qué pasaba.

Orestes was a limpid and languid boy.
His mother took him by the hand every morning,
she showed him the ships,
kissed his lips.
Orestes was a little girl of serene eyes
and a smile.

His gestures were impeccable,
always seated up front,
I, in the background.
They paid him to help
people like me,
inept,
one of those employees
that he didn't conceive
would work in such a corporation.

That day his seat was empty.
A normal day in the office,
a meeting about training and statistics.
The employees in one of the rooms,
maintained a strange silence.
They kept their gaze fixed on the floor tiles,
on the lightbulbs of the ceiling,
on the sealed windows.
After a while of this weird muteness,
I dared to ask what was happening.

Susurrando alguien me dijo:
Orestes mató a su madre.
Me informaron lo que nadie sospechaba,
que Orestes tenía SIDA.
Después de varios días de ausencia
y de no contestar las llamadas,
la compañía envió
a uno de los empleados
a su apartamento en Brooklyn.
Vivía en una zona muy tranquila y residencial.
En uno de esos apartamentos de alta manutención.

Tocó a la puerta,
nadie contestó.
Insistió varias veces
sin resultado,
llamó a la policía.
En la sala, en el piso,
en medio de un charco de sangre,
una forma ya sin vida.

Orestes,
era un crisol de limpio.
Oía a Bach,
era puntual.
Uno de esos empleados
a los cuales incrementan anualmente
el máximo al salario.
Un gran porvenir
con ese trabajo tan bien renumerado,

Whispering, someone told me:
Orestes killed his mother.
They informed me of what nobody suspected,
that Orestes had AIDS.
After several days of absence
and of not answering calls,
the company sent
one of the employees
to his apartment in Brooklyn.
He lived in a very peaceful and residential area.
In one of those high maintenance apartments.

He knocked on the door,
nobody answered.
He tried several times
without result,
he called the police.
In the living room, on the floor,
in the middle of a puddle of blood,
a figure already without life.

Orestes,
he always looked impeccable.
He listened to Bach,
he was punctual.
One of those employees
for whom the Company annually increases
his salary to the maximum.
A great future
with that very well-paying job,

con tantos beneficios, así y todo,
Orestes asesinó a su madre a martillazos.
La enfermedad
había avanzado
a remotas regiones del cerebro.
No soportó los cuidados
ni el orden que su madre ostentaba.
Un orden compulsivo
que él mismo padecía.
Quizás hubo veladas acusaciones,
o pequeñas diatribas.
Quién sabe si un gesto, una expresión,
una palabra, hizo que el martillo arremetiera
una y otra vez contra el rostro
de la autora de sus días.
La Iglesia Presbiteriana Unida
estaba constituida por reglas muy estrictas.
Tomar era prohibido,
fumar era prohibido
y el homosexualismo,
una transgresión de las más graves.

Herida de muerte,
su progenitora,
trató de defenderse.
La sangre escapaba de su cuerpo.
Corría arruinando la alfombra
que había costado tanto.
Orestes fue a la cocina,
abrió una de las gavetas

with so many benefits, even so,
Orestes murdered his mother with the blows of a hammer.
The illness
had advanced
to remote regions of his brain.
He couldn't stand the care
or the order that his mother imposed.
A compulsive order
that he himself suffered from.
Perhaps there were veiled accusations,
or small rants.
Who knows if a gesture, an expression,
one word, made the hammer strike
over and over against the face
of the author of his days.
The United Presbyterian Church
was constituted by very strict rules.
Drinking was prohibited,
smoking was prohibited,
and homosexuality,
one of the most serious transgressions.

Deadly wounded,
his progenitor,
tried to defend herself.
The blood was escaping from her body.
It ran ruining the carpet
that was so expensive.
Orestes had gone to the kitchen,
opened one of the drawers

y encontró
un cuchillo afilado.
La sangre saturó la habitación.

Pasaron unos días
y finalmente alguien llegó.
Ahí estaban los dos.
No hubo resistencia.
Sus pupilas inaccesibles
no pertenecían ya a ese lugar.
Los asistentes ambulatorios
y los policías
colocaron el cuerpo de la madre
en una bolsa verde oscuro de *nylon*.
Se oyó el trajín en la escalera.
A Orestes lo esposaron,
lo aguantaron
y lo sacaron del apartamento.
No duró mucho.
Terminó sus días
en un cuarto solitario.
Su hermana y hermano,
sus parientes,
no quisieron saber
nada más de él.
El juez lo pronunció incapacitado
para el juicio.
Cuando murió pesaba sesenta y tres libras.

and found
a sharp knife.
Blood saturated the room.

A few days passed
and finally someone came.
Both were there.
There was no resistance.
His inaccessible pupils, his eyes
no longer belonged to that place.
The paramedics
and the police officers
placed the mother's body
in a dark green nylon bag.
There was a hustle and noise up the stairs.
They handcuffed Orestes,
they held onto him,
and removed him from the apartment.
He didn't last long.
He ended his days
in an empty room.
His sister and brother,
his relatives,
Didn't want to know
any more about him.
The judge pronounced him incapacitated
for trial.
When he died he weighed sixty-three pounds.

Jorge Luis Arcos

Jorge Luis Arcos, como Fina García-Marruz, es de esos escritores en que ensayo, análisis y poética se entrecruzan y complementan. Con suficiente edad para haber pertenecido a la conocida como Generación de los 80, sin embargo, comienza a publicar su poesía con la siguiente hornada de autores, de ahí que, generacionalmente, quede en una especie de limbo singular. Arcos y Raúl Hernández Novás son de las voces líricas de las últimas décadas que llevan los logros origenistas por otros posibles derroteros. Donde Lezama, García-Marruz y Vitier creyeron vislumbrar una respuesta a sus interrogantes, Arcos y Novás siguieron preguntando. A la teleología insular inyectaron una continuidad agónica, un antiguo y angustioso cuestionamiento sobre lo divino. Del Dios cristiano origenista pasamos al *daimon* griego en Arcos, un concepto más neutral en lo que a connotaciones negativas o positivas se refiere. Pregunta, como los origenistas, por Dios y lo trascendente, pero en esa continua indagación en la que no hay *telos* posible está para mí la más sutil e inteligente trasgresión al origenismo. Se trata de un orfismo que asume su capacidad visionaria, pero también su castigo interminable. De un Eros que conjuga lo pandémico y lo uranio. Una voz más cerca del misticismo negativo de Lorenzo García Vega que del Narciso en pleamar.

Hay en Arcos una búsqueda de la plenitud en los silencios, en cierto estilo entrecortado que va enlazando galaxias de sentido en los pequeños islotes (ínsulas extrañas) que conforman algunos de sus poemas. En Arcos los silencios se leen. Su sintaxis nombra con desespero, pero también con clara intuición. Intensamente intertextual, pero nunca libresco. El Eros suyo palpa, lubrica el lenguaje y todas las posibles intensidades que lo habitan. Arcos logra enlazar en su poesía a Empédocles, Catulo, Dante, San Juan de la Cruz, Quevedo, Casal, García-Marruz, García Vega..., “como [en] un lienzo imposible” (Arcos 2020, 28). La ambigüedad, lo andrógino y lo cambiante son energizantes en sus versos. Su búsqueda de la divinidad es también indagación en el deseo y el pensamiento. Va, en su escritura, tras la diosa blanca que se oculta. Si bien es cierto que el Eros y lo segmentario se imponen en *Sincronismos*, desde poemarios anteriores (*De los inferos*, *La avidez del halcón* y *El libro de las conversiones imaginarias*) ya aparecen interconectados el pensamiento, el deseo, el escepticismo y lo daimónico.

Jorge Luis Arcos

Jorge Luis Arcos, like Fina García-Marruz, is one of those writers for whom essay, analysis, and poetry intersect and complement each other. Though he was old enough to belong to those known as “Generación de los 80”, he began to publish his poetry with the next batch of authors, thus, generationally he rests in a unique sort of limbo. Arcos and Raúl Hernández Novás are the poetic voices of the last decades that carry the *origenista* achievements down other possible paths. Where Lezama, García-Marruz, and Cintio Vitier believed themselves to have already envisaged an answer to their questions, Arcos and Novás continued questioning. They injected an agonizing continuity to the insular teleology, an ancient and distressing questioning of the divine. From the *origenista* Christian God, we move to the Greek daemon in Arcos, a more neutral concept that refers to both negative and positive connotations. He asks, as the *origenistas* do, for God and the transcendental, but in this continuous investigation, for which there is no possible *telos*, there is for me the most subtle and intelligent transgression of *origenismo*. It speaks to an Orphism that assumes his visionary capacity, but also his interminable punishment. To an Eros that combines both Aphrodite Pandemos and Urania. A voice closer to Lorenzo García Vega’s negative mysticism than to Narcissus in high tide.

In Arcos, there is a search for fulfillment in silence, in a somewhat intermittent style that links galaxies of meaning in little islets (strange islands) that make up some of his poems. In Arcos, the silences are read. His syntax denotes despair, but also clear intuition. Intensely intertextual, but never bookish. His Eros palpates, lubricates the language and all possible intensities that inhabit him. Arcos succeeds in linking his poetry to Empedocles, Catullus, Dante, San Juan de la Cruz, Quevedo, Casal, García-Marruz, García Vega..., “like an impossible tapestry” (Arcos 2020, 28). Ambiguity, androgyny, and changeability motivate his verses. His search for the divine is also an investigation into desire and thought. In his writing, he goes after the hidden white goddess. While it’s true that Eros and fragmentation prevail in *Sincronismos*, thought, desire, skepticism, and the daimonic have already appeared interconnected from his previous books of poems (*De los inferos* [“On What Lies Below”], *La avidéz del halcón* [“Yearning of the Falcon”], and *El libro de las conversiones imaginarias* [“Book of the Imaginary Conversions”]).

Preocupaciones de un poeta cubano en 1994

A una distancia enorme, pútrida, del esplendor
espero que se vaya que venga la luz
pero si nada se busca, advierte María Zambrano
la ofrenda será imprevisible, ilimitada
y esperando lo que sobrevendrá rumio este placer clandestino
esta escritura absorta, perversa, enemistada
ah pero cuánta palabra, cuánta pobreza
cuánta máscara deshaciéndose como una cansada profecía
porque qué lejos está ya aquel hogar, aquel paraíso dialéctico
solo queda la aspereza, la aridez, una asepsia pitagórica
una prolijidad quirúrgica en la disección
una orquesta que oprime la noche con su cósmico destartalo
a una distancia enorme, pútrida, del esplendor

Worries of a Cuban Poet in 1994

At an enormous putrid distance from the splendor
I hope it leaves, that the light comes
but if nothing is sought, warns Maria Zambrano
the offering will be unpredictable, unlimited
and awaiting what will happen I ruminates on this
 clandestine pleasure
this absorbed, perverse, hostile writing
ah but so many words, so much poverty
so many masks coming undone like a tired prophecy
because how far is that home already, that dialectic
 paradise
remaining only the roughness, aridity, a pythagorean
 asepsis
a surgical tidiness in the dissection
an orchestra that oppresses the night with its cosmic
 disorder
at an enormous putrid distance from the splendor

Visitaciones de la muerte o el amor 4

Sí, volver a ser el pobre.

Volver a ser el náufrago, el peregrino
el huérfano demente de las islas salvajes.

Volver a entrar como un mendigo
con las manos horadadas por las monedas
más espléndidas, en la reservada belleza
de una triste sonrisa, ¡como el huésped sagrado
en la casa de Eumeo!

Visitations from Death or Love 4

Yes, I go back to being the poor again.
Return to being the castaway, the pilgrim
the demented orphan of the wild islands.
Entering again as a beggar
with hands pierced by the most splendid coins,
in the reserved beauty
of a sad smile, like the sacred guest
in Eumaeus' house!

Toda palabra es un mendigo

Toda palabra es un mendigo
un pozo que es un sol
una muchedumbre legendaria

Toda palabra es un mendigo
y la memoria es un pecio
y un extraño escozor la bienaventuranza

Ah, toda palabra es un mendigo
un pueblo errante
una intemperie reservada

¡Antiguos y futuros parentescos
fluyendo como ríos
naciendo con el alba!

Porque toda palabra es un mendigo
un mausoleo de voces
ya muertas ya nonatas

Every Word Is a Beggar

Every word is a beggar
a well that is a sun
a legendary multitude

Every word is a beggar
and the memory is flotsam
and the bliss a strange itch

Ah, every word is a beggar
a wandering people
a reserved weather outside

Past and future kinships
flowing like rivers
being born with the dawn!

Because every word is a beggar
a mausoleum of voices
either dead or unborn

Náufrago

Náufrago, ahora lo sabes todo:
el horizonte no existe
pero tampoco el consuelo de la isla solitaria
esa hermosa utopía

Porque ahora comprendes que la isla eres tú
o el Universo todo
que el horizonte está en ti
y en ningún Universo
pues tu patria es la espera
el deseo y la espera
y tu sueño incesante.

Castaway

Castaway, now you know everything:

The horizon does not exist

but neither does the comfort of the solitary island
that lovely utopia

Because now you understand that the island is you
or the whole Universe

that the horizon is in you

and not in any Universe

since your homeland is the wait

the desire and the wait

and your ongoing dream.

Néstor Díaz de Villegas

Los comienzos poéticos de Néstor Díaz de Villegas son de una limpieza y una pulcritud encomiables. Pero también parten de la pérdida, lo disidente y lo fragmentario. El autor, al introducir *Buscar la lengua*, llama a este proceso “operación de rescate” (21). Este volumen de su poesía reunida es testimonio, a lo largo de cuatro décadas (1975–2015), de lo poético como necesidad existencial. Pero su nacimiento literario se remonta a 1974, cuando por su “Oda a Carlos III” le condenaron a cinco años en la prisión cubana de Ariza. Ese violento surgir a lo literario ya marca la importancia de lo político, lo disidente y lo estético (todo ello entremezclado) a lo largo de toda su obra. Y sin embargo, a pesar de naufragios y pérdidas, hay siempre en la obra de Díaz de Villegas una plasticidad y un estilo muy depurados.

Díaz de Villegas logra hacer confluír armoniosamente cierto ambiente renacentista, el tono neoclásico y la palabra “pinga” en un mismo poema. Sus endecasílabos y sonetos funden belleza y desparpajo. En su lírica, los tiempos se entremezclan, “el pasado, el presente y el futuro / se intercambian caretas en lo oscuro” (Díaz de Villegas 241). El poeta conjuga la plasticidad, lo escatológico, lo sociopolítico y el exilio en una poesía a la intemperie, en la que no hay nunca nada lo suficientemente sagrado como para no ser cuestionable, en que

los rasgos expresamente académicos de una pintura o un poema se confunden con la nada y el absurdo, y en la que se va, de modo fluido, del Marqués de Sade al Che Guevara.

La obra de Díaz de Villegas basta para tener una idea general y comprender la pluralidad, la polifonía, la falta de centro, la variedad estilística, el gusto por las diversas formas y estrofas (desde el poema breve hasta lo oceánico) que uno encuentra actualmente en el panorama literario insular. Eso sí, siempre con una consciencia de lo estético y la medida rozando lo neoclásico. Impulsivo y a la vez armónico. Su poesía es, por momentos o a la vez, lírica, prosaica, disidente, coloquial, críptica, política, cándida, agresiva, irónica, confesional... Ninguno de los poetas jóvenes o mayores vivos hoy encarna con tanta amplitud y diversidad el panorama poético cubano actual. Y es curioso, paradigmático e irónico a la vez que esa conjugación de lo poético cubano de los últimos cuarenta años se concentre, al menos para mí, en un poeta del exilio. En un escenario tan ajeno a los centros y propenso a la constante dispersión, era de esperar que su paradigma más acabado surgiese en el afuera, en lo que excede, en el éxodo.

Néstor Díaz de Villegas

The poetic origins of Néstor Díaz de Villegas are laudably clean and elegant. But they also spring from loss, from the dissenting and the fragmentary. The author, upon introducing *Buscar la lengua* (“In Search of Provocation”), calls this process a “rescue operation” (21). This volume of his gathered poetry attests to four decades (1975-2015) of the poetic as an existential necessity. But his literary birth dates back to 1974 when, because of his “Ode to Charles III,” he was sentenced to five years in the Cuban prison of Ariza. That violent catapulting into the literary, by itself, underscores the importance of the political, the dissident, and the aesthetic (all of these intertwined) in all of his work. And despite this, despite the shipwrecks and losses, there is always in Díaz de Villegas’ work a very pristine plasticity and style.

Díaz de Villegas manages to forge the harmonious convergence of a kind of renaissance ambiance, a neoclassical tone, and the word *pinga* (cock) all in a single poem. His sonnets and hendecasyllable poems fuse beauty and impudence. And, in his lyrical works, times are intermixed, “the past, the present and the future / exchange masks in the dark” (Díaz de Villegas 241). The poet conjugates plasticity, the scatological, the sociopolitical, and exile in a form of poetry that is exposed to the elements, in

which there is never anything so sacred that it cannot be questioned, in which the expressly academic traits of a painting or poem are confused with nothingness and the absurd, and in which one transitions, fluidly, from the Marquis de Sade to Che Guevara.

The works of Díaz de Villegas are enough to have a general idea and understand plurality, polyphony, a lack of center, stylistic variety, an affinity for diverse forms and stanzas (from the brief poem to the oceanic) that one currently finds in the insular literary panorama. That is, always with a consciousness of the aesthetic and a measured brushing up against the neoclassical. Impulsive and at the same time harmonious. His poetry is, at times or all at once, lyrical, prosaic, dissident, colloquial, cryptic, political, candid, aggressive, ironic, confessional... None of the younger or older poets currently alive embodies with such breadth and diversity the current panorama of Cuban poetry. And it is curious, paradigmatic and ironic at once that that conjugation of the Cuban poetic of the last forty years would be concentrated, at least for me, in a poet of the Cuban exile. In a scene so estranged from the center and inclined to constant dispersion, it was to be expected that its most polished paradigm would arise from the exterior; in what exceeds, in the exodus.

El joven Fidel

En la clase de Retórica
sobrepasabas a tus compañeros
—¡no dejabas hablar a nadie!—
querías aplastarlos con tus brillantes,
absurdos argumentos.

La toga viril te cayó del cielo,
y el perfil griego.
En los Jesuitas sacaste sobresaliente:
con el balón dejabas claro
quién era el que mandaba.
Tuviste suerte.

El Alma Mater te colocó en la cúspide
de tus primeras escalinatas:
habría muchas,
de granito, de asfalto,
cubiertas de musgo o de sangre
que te esperaban.

Pero éstas,
orgullosas, calcáreas, infinitas,
por su nobleza antigua
despertaron en ti
la más profunda obsesión por doblegarlas.

Un retórico fuiste
y un sofista, primero.
Lo demás vino luego.

The Young Fidel

In Rhetoric class
you surpassed your classmates
—you didn't let anyone speak!—
you wanted to crush them with your brilliant,
absurd arguments.

The virile toga fell on you from the sky,
and the Greek profile.
At the Jesuits, you made the grade:
with the basquet ball you made it clear
who called the shots.
You were lucky.

Your Alma Mater placed you on the top
of your first staircase:
there would be many
made of granite, asphalt,
covered in moss or in blood
that awaited you.

But these,
proud, calcareous, infinite,
for their ancient nobility
awoke in you
the most profound obsession to conquer them.

A rhetorician you were,
and a sophist, at first.
Then came the rest.

Narciso

En la boca virada por los años
en la torva mirada del Alzheimer
en el casco o pezuña desgastada
en el mono de Adidas y en la sangre
en la mano, en la uña y en el ganglio
en el diente postizo y en la barba
en el gris verde olivo de la plancha
en la mancha de viejo y en el cáncer
en el paso inseguro y en el saco
lleno de polvo y mierda enamorada
en el pelo canoso y en la franja
en la risa, en la grieta y en la zanja
en el culo, en el colon y en la próstata
bocabajo, de frente y de espaldas
pronunciando un discurso de apóstata
la soberbia chochera iconoclasta
en la pata del diablo y en la casta
en el seño, en el casco y en la tranca
en la cerviz de atleta que remanga
en el rayo de artista que descarga
su fogón itifálico en la Patria
de los tres trozos clásicos de caña
en el yayay, la yaya y en la ñaña
de este muerto que en vida te acompaña
mírate Cuba y húndete en sus aguas.

Narcissus

In the mouth twisted by the years
in the grim Alzheimer's stare
in the hoof or worn-out claw
in the Adidas jumpsuit and in the blood
in the hand, in the nail and in the node
in the false teeth and on the beard
in the gray olive-green of the dentures
in the old man's spots and in the cancer
in the unsteady step and in the sack
full of dust and enamoured crap
in the grey hair and in the strip
in the laughter, in the crack and in the ditch
in the butthole, the colon and in the prostate
face down, facing front and back
delivering an apostate's peroration
the prideful iconoclastic senility
in the devil's paw and in the rank
in the brow, in the helmet and the cudgel
in the nape of the athlete that recoils
in the ray of the artist that discharges
his ithyphallic furnace in the Homeland
that let the chips fall where they may
in the awk, in the eeeyouch and the ow
of this dead man who accompanies you in life
look at yourself Cuba and sink in his waters.

Artes Poeticae

Prometemos no hablar de lo doméstico.
Ciertamente, no escribo para el pueblo.
¡A mí el pueblo no me ha dado nada!
Prometemos salirnos del coloquio,
ignorar las escenas de familia, no
escuchar su jolgorio, evitar el ritmo
de la lengua vuelta en contra de sí
misma. No hablar como los otros.
Agotar el ritmo y bailar antes que
caminar, o caminar intoxicado
por una ciudad que es la misma y
es otra. No hablar de libertad, de
la pobreza de los pobres de espíritu.
Que cada cual se las arregle como
pueda: de cada cual según su delirio.
Es el regalo que me dejó el marxismo.
Pero, sobre todo, ¡evitar el coloquialismo!
No hablar de todo, sino de unas pocas cosas
enredadas, odiosas, las más preciosas
y horribles. No mencionar a la esposa ni
a los niños. Saber lo que me pasa (lo
que pasa realmente) es mucho más que
un libro dejado sobre la mesa: es un abismo,
y nada, absolutamente nada, lo expresa.

Artes Poeticae

We promise not to talk about the domestic.
Certainly, I do not write for the people.
The people haven't given me anything!
We promise to get out of the colloquium,
to ignore family scenes, to not
listen to its revelry, to avoid the rhythm
of its tongue turned against
itself. Not talking like the others.
Exhausting the rhythm and dancing before
walking, or walking intoxicated
through a city that is the same and
is another. Not to talk of freedom, of
the poverty of the poor in spirit.
Let everyone manage as
they can; to each according to their delirium.
It is the gift that Marxism left me.
But, above all, avoid colloquialism!
Do not talk about everything, except for
the entangled, the odious, the most precious
and horrible. Do not mention the wife or
the children. Knowing what happens to me (what
actually happens) is much more than
a book left on the table: it's an abyss,
and nothing, absolutely nothing, expresses that.

om ulloa

La poesía de om ulloa se alimenta de las interconexiones entre soma, naturaleza y lenguaje. Pero, en medio de un discurso aparentemente silvestre e irregular, hay una mano que ordena, como en un laboratorio o en una caja de maqueta textual. Es así cómo la autora hace énfasis en una frase, inyecta una vocal, maqueta desde la enunciación: ulloa maquilla y desmaquilla el paisaje y las ideas como si se tratase “de flores en cubículos” (ulloa 2017) o de plantas vigiladas a medida y desmedida en un invernadero. Poesía de experimentación continua, pero también de pulso y bombeo en que el dolor no es menos importante que el divertimento.

El yo poemático de la autora es, además, un animal erótico, sintáctico y político. Suele incluso erotizar el metalenguaje. Se detiene en las sinuosidades del cuerpo, de las frases, del entorno, del carácter humano, de la sexualidad en sus diversas variantes. Su poesía va del paisaje panorámico al detalle casi de botánico que se regodea en la forma de las plantas y sus partes. De la jungla abierta al grano de arena o a la “gota / que guinda / llena” (ulloa 115). ulloa posee el arte de moverse entre el marabú y el Art Nouveau, de modo tal que no sepamos diferenciar entre uno y otro. Conjuga la violencia del primero con el gusto por el detalle del segundo. Esa es, posiblemente, junto al constante experimento con

las palabras y la tipografía, su marca más personal, el eje fundamental de su libro *glotOnerías y olfAteos (de florEs en cUbículos)*.

En su poesía, aparece también el tema migratorio. En el poema “ma ya mi a mi” (versión personal, también diaspórica, de la “maldita circunstancia” piñeriana) se afianza la identidad desde la negación, la sátira y el reproche. La autora redefine la fatalidad insular extendida y desplazada ahora también a La Florida que convoca a nuevas formas del desarraigo y el padecimiento.

En su cosmos poético, ulloa funde lo visual, sonoro y sensitivo del lenguaje, con la naturaleza, el deseo y la política. Trabaja la plasticidad del diseño gráfico en la página con el esmero y la tenacidad de un orfebre. Hace de la página su mesa de trabajo, su espacio de continua experimentación, a la vez que observa y palpa sus pulsiones y pensamientos. Su poesía constituye un diálogo agudo y cuestionador, una reescritura siempre desde los bordes más incómodos como actitud ante la tradición literaria (lo que se puede apreciar en sus “plagios”), la política, la gente, las normas sociales y el mundo en general.

om ulloa

om ulloa's poetry feeds on the connections between soma, nature, and language. In the middle of apparently wild and irregular discourse, there is a hand that rearranges it, as if in a laboratory or page layout. This is the way in which the author puts emphasis in a phrase, injects a vowel, designs from enunciation: ulloa embellishes and unembellishes landscape and ideas as if they were "flowers in cubicles" (ulloa 2017) or carefully monitored plants, custom-made or overgrown in a greenhouse. Continuously experimental poetry, but also poetry of pulse and pump in which pain is no less important than amusement.

The poetic self of the author is, furthermore, an erotic, syntactic and political animal. It usually even eroticizes metalanguage. It pauses in the sinuosities of the body, of phrases, the environment, human character, sexuality in all its diverse variants. Her poetry goes from panoramic landscape to almost botanical detail that takes pleasure in the shape of plants and their parts. From the open jungle to a grain of sand to the "drop / that hangs / full" (ulloa 115). ulloa possesses the skillful art of moving between the thicket of *marabú* and Art Nouveau, in such a way that we don't know how to differentiate one from the other. She blends the violence of the former with the attention to detail of

the latter. That is, possibly, together with the constant experimentation with words and typography, her most personal mark, the fundamental axis of her book titled *glotOnerías y olfAteos (de florEs en cUbículos)* [“glutTonies and sniFFers (of floWers in cUbicles)”].

In her poetry, the migrational theme also appears. In the poem “*ma ya mi a mí*” (a personal version, also diasporic, from the Piñerian “curse of being completely surrounded by water”) she holds onto identity through denial, satire, and reproach. The author redefines the insular fatality, now extended and displaced as well to Florida that brings together new forms of uprooting and suffering.

In her poetic cosmos, ulloa merges what is visual, resonant, and sensitive about language with nature, desire, and politics. She works the plasticity of graphic design on the page with the painstaking tenacity of a metalworker. She turns the page into her workbench, her space of continuous experimentation, at the same time as she observes and palpates her motivation and thoughts. Her poetry consists of a sharp and questioning dialogue, a re-writing always from the most uncomfortable borders as an attitude before literary tradition (which is evident in her “plagiarisms”), politics, people, social norms, and the world in general.

inmundus

plagio de

Carmina XVI (Paedicabo ego vos et irrumabo), CATULO;
Aquí estoy, PABLO NERUDA

en su poemita sucio y tanto muy inmundus exclama
Catulo
—censurado veinte siglos más que plus y aún cala—
su ira rancia
de bombástica latinorrea letal contra Aurelio Mesalino
y su socio Furio Bibaculo
su reacción al cíclico escarnio de llamarlo Catulino
eres blando de culo

que decían esos poetas castos que CatuloELdelicado
se pasaba
de amanerado dando muchos y miles de besos
a damas
de verso en verso dedicándoles himnos y elegías
y por tanto mosqueado
se playó Catu aloNeruda dando por hinchados
sus testículos repletos de mil pétalos:

you-think-I'm-a-sissy-because-of-my-lovesick-
thousand-kisses?
...*paedicabo ego vos et irrumabo Aureli pathice
et cinaede Furi!*

inmundus (lewdfilth)

plagiarism of
Carmina XVI (Paedicabo ego vos et irrumabo), CATULLUS;
Aquí estoy (Here I Am), PAUL NERUDA

in his little raunchy poem of lewd filth shouts
Catullus
—its sting still censored more than twenty centuries plus—
his rancid rage
in bombastic lethal Latin verbose versus Aurelius Messallinus
and his cohort Furius Bibaculus
as reaction to their cyclical scornful name-calling him
Catullino you are a pansy-tender-ass

for such chaste poets thought CatullusTheDelicate
went beyond
effeminate manners with his many thousand kisses
to his ladies
from verse to verse in all his hymns and elegies
and their doing so annoyed Catullus
to the point he ranted and raved quite NerudaLike
his testicles swollen with a thousand petals:

you-think-I'm-a-sissy-because-of-my-lovesick-
thousand-kisses?
*...paedicabo ego vos et irrumabo Aureli pathice
et cinaede Furi!*

que voyacogérmelos porculoyboca
mamingasodomitas y catamitos;
a sort of unscholarly rattle-off translation of
I will sodomize you and face-fuck you, cocksucking
sugar-daddies and kept boys, you evil
fake fleurs du mal!
porque ustedes, señores, quiénes creen ser
para censurar lo que un poeta debe o puede
malversando talentos de la palabra como sucios
mercaderes.

ah, y ¡qué fiel amante de damas resultó Catulo
que los castigó a capa y espada con la amenaza
de su envergado pene acúmulo!

y heme aquí tarde estoica de poetecos y cultos épicos
machazos del irrumare follar que dedico
a bocajarro y lata a los que se descolocan
ante el goce del polvo oscuro
porque “aunque escribáis en francés
con Picasso en las verijas...”
salivando versos inmundos os espanta
cuando una mujer clitórica les critica fariseos
sus ardientes histerias de peculiares simulacros.

A DŪO DĪNAMĪCOM: PABLULLO CATULOM

que voyacogérmelos porculoyboca
mamapingasodomitas y catamitos;
in a sort of unscholarly rattle-off translation of
I will sodomize you and face-fuck you, cocksucking
sugar-daddies and kept boys, you evil
fake fleurs du mal!
because you, sirs, who do you fancy yourselves to be
as to have such power to tell a poet what to do or not
embezzling his talented verses like obscene merchants
of his words?

ah! and what a devout lady lover Catullus turned out to be
that his punishment was to sway the magnificence
of his rock-hard cock like cape and saber at them!

and thus here I am this stoic eve of poetechoes and refined epics
penned by highbrow machos of the irrumare mouthfuck
dedicating it point-blank and loud to those shocked
in the face of pleasuring dark desires
because “even if you write in French
with Picasso in the groin...”
salivating over filthy verses you then screech
at a woman’s clitoric critique of your
self-righteous theatricals and peculiar simulacra.

A DYNAMİCOM DUO: PABLULLO CATULOM

impregnados DEguerlain

plagio de

La gran puta, VIRGILIO PIÑERA

en una guagua habanera ya que casi nos íbamos
rodando calles y calles sin sueños labanavieja
casi ya desbaratada dijo mi madre desconociendo
del heroico futuro ese arte de hacernos ruinas

—estos son los monumentos que nunca veremos
en las plazas de donde extraigo el olvido—

íbamos buscando la completa empezando diciembre
del 68, y no como se busca un verso, no, si la poesía
ni existía en lo ojeroso del rostro de mi madre ni
en los pañuelos impregnados del cítrico Guerlain
que mi padre guardaba como oro, y que a veces me
dejaba oler, a escondidas de ella, aquel aroma sonoro,
y él, silente, escuálido y tembloroso iba viendo cómo
ciudad habana nos pasaba dejándolo todo atrás como
esos diez años hundidos ya en el olvido a un día de
empezar el éxodo de los vencidos y vi entonces a aquel
hombre flaco, sucio, trágico y desnutrido

—¿sería acaso Virgilio?—

imbuedWITHguerlain

plagiarism of
The Great Whore, VIRGILIO PIÑERA

on a bus in havana as we were about to leave
rolling down streets and streets without dreams ol'havana
almost quite a wreck my mother said unaware
of the heroic future and its art of making us ruins

—these are the monuments that we will never see
in the plazas from which I extract oblivion—

we were looking for a blue-plate special starting December
of '68, and not how one looks for a verse, no, if poetry
didn't even exist in my mother's haggard eyes much less
in the handkerchiefs imbued with the citric Guerlain
that my father stored like gold, and that he would sometimes
let me smell, behind her back, such a resonant aroma,
and he, scrawny and shaky watched silently as
havana city passed us by leaving it all behind like
those ten years sunken already in a void a day before
the start of the exodus of the defeated and just then I saw
that skinny, dirty, tragic and malnourished man

—could it possibly have been Virgilio?—

gritando, aullando en alaridos —¡oh inacabables calles, oh aceras perfumadas con orine!— en la puerta de una fonda china donde comimos y luego, en Monte, en casa de mi tía me esperaba el cake de mis cubanos diez años duro y empalagoso merengue y por qué lloran todos, cuestioné aun sabiendo el porqué mientras mi madre hurgaba en el bolsillo de mi padre y sacaba uno de aquellos pañuelos impregnados de Guerlain y yo empecé a llorar al verla y ella se acercó e intentó secarme el rostro y aquel olor a limón después tantas veces una y otra vez lejos tan lejos del día antes, del último día antes del después

VIRGILIO PIÑULLO

yelling, howling in shrieks —oh endless streets,
oh sidewalks perfumed with urine!— at the door of a
Chinese dive where we ate and then, on Monte, at my
aunt's house the cake of my Cuban ten years awaited me
hard overly sweet meringue and why is everyone crying,
I questioned already knowing the reason while my mother
rummaged in my father's pocket taking out one of
those handkerchiefs imbued with Guerlain and I
started to cry as I noticed and she came near me and tried
to dry my tears and that lemony scent afterwards so
many times once and again so far away from the day before,
from the last day before the aftermath

VIRGILIO PINULLO

René Rubí Cordoví

En la poética de René Rubí Cordoví se encuentra un uso del lenguaje y la sintaxis tan aclimatado a lo insular, que uno está tentado todo el tiempo a hablar de lo cubano en su poesía. Pero a la vez la indagación sincera de su sujeto lírico en lo divino, la relación cercana y conciliadora con la naturaleza, la apertura hacia el cosmos y el espacio abierto nos presentan modos de decir universales.

La poesía de René Rubí tiende a la totalidad, sin ser, sin embargo, absoluto, sin pretensiones dogmáticas. Su idea del todo tiene que ver con adición infinita y no con la de un afán clasificatorio o arquetípico. Su todo persigue más bien insertarse en el caos armónico del cosmos, sin controlarlo.

Sus primeros libros siguen una estructura triológica: *En el cuerno de caoba* (donde la multitud y la marcha hablan en general de la humanidad); *Rostro, todos los arpeggios* (que se centra más en las singularidades de la genialidad), y *La casa por dentro* (que se enfoca esencialmente en lo divino). Multitud, individuo y Dios resumen, entonces, este recorrido. A ello se le suman los poemas de *Y Olodumare dijo ashé*, que aborda la relación con las divinidades del panteón afrocubano y *Apegos del pez rayando*, cuaderno en que el autor recoge buena parte de

sus décimas escritas entre los noventa y 2017, muchas de ellas con temas comunes a los ya mencionados. Además, en su antología personal *Todos los rostros del pez* agrega una última sección titulada “Coda” donde recoge nueve poemas no publicados en libros anteriores.

El autor utiliza la metáfora, el diminutivo, el lenguaje en general, así como ciertos coloquialismos de un modo espontáneo, incrustados en el discurso de forma orgánica, jocosa a veces, viva. Su adjetivación merece un estudio aparte, es a la vez sorprendente y precisa, nunca tradicional. Por medio de estos mecanismos poéticos, Rubí Cordoví consigue moverse con frecuencia entre lo cotidiano y lo abstracto. Sus versos por momentos son como goznes en los que se conjugan la simetría de lo desconocido con, por ejemplo, “una rondana que chirrea en la Habana Vieja” (Rubí Cordoví 23). En sus páginas se asume la felicidad, la plenitud, el dolor y la muerte como partes indispensables y entremezcladas de la existencia.

René Rubí Cordoví

In the poetic works of René Rubí Cordoví one finds the use of language and syntax so acclimated to the island that one is tempted to talk all the time about what is Cuban in his poetry. But at the same time, the deep investigation of the divine by his lyrical subject, the close and conciliatory relationship with nature, the opening to the cosmos and space introduce us to universal ways of speaking.

René Rubí's poetry tends towards totality without being, however, absolute, without dogmatic aspirations. His idea of everything has to do with infinite additions and not with a categorizing or archetypal zeal. His everything rather endeavors to insert itself in the harmonic chaos of the cosmos, without controlling it.

His first books follow a triological structure: *En el cuerno de caoba* ("In the Mahogany Horn," where the nomadic crowd talks about humanity); *Rostro, todos los arpeggios* ("Face, All the Arpeggios," which centers more on singularities of genius), and *La casa por dentro* ("The House from Inside," which essentially focuses on the divine). The many, the individual, and God sum up this journey. The poems of *Y Olodumare dijo ashé* ("And Olodumare Said Ashé") are added to this, which tackle the relationship with divinities of the Afro-Cuban pantheon,

and *Apegos del pez rayando* (“Bonds of the Scribbling Fish”), a book in which the author collects a good part of his ten-line stanzas from the nineties to 2017, many of them with themes common to those already stated above. In addition, in his personal anthology, *Todos los rostros del pez* (“All the Faces of the Fish”), he adds a last section titled “Coda”, where he collects nine poems not previously published in earlier books.

The author uses metaphors, diminutives, language in general, as well as certain colloquialisms in a spontaneous manner, embedded organically in his discourse, at times tongue-in-cheek, lively. His adjectivization deserves its own study; it is simultaneously surprising and precise, never traditional. Through these poetic mechanisms Rubí Cordoví succeeds in moving frequently between the quotidian and abstract. His verses are at times like hinges upon which the symmetry of the unknown blends with, for example, “an o-ring that squeaks in Old Havana” (Rubí Cordoví 23). In his pages he reconciles happiness, fulfillment, pain, and death as indispensable and intertwined parts of existence.

I. Inicio

Ha rugido el tren,
animal que nos supera,
silbido largo que disimula
y nos despierta en la otra dimensión...
Desde el andén veo las manecitas,
desde la noche un inmenso reino
donde el conductor bosteza;
halemos la palanca,
todo tiempo sobra.

I. Beginning

The train has roared,
animal that surpasses us,
long whistling that disguises
and wakes us in the other dimension...
From the platform I see the small hands,
from the night an immense kingdom
where the conductor yawns;
let's pull the lever,
all time is to spare.

Obbatalá

Rey de los hombres y lo blanco,
tú que todo lo compones
cabalga como Ayáguna
y rebaja lo enfermo.

Posesiónate sobre las cabezas,
súmanos a tu alta vibración
al agogó y la paloma,
que el reino de los cielos
como ya aprendimos,
es aquí y ahora,
no lo que recitábamos.

Porque escrito nos lo dejaste en la lluvia,
en la nieve, en la arena
hace ya miles de años.

Obatala

King of men and the color white,
you that fix everything
ride as Ayagunna
and reduce the sick.

Take possession over the heads,
add to your high vibration
the *agogó* and the dove,
for the kingdom of heaven
like we have already learned,
is here and now,
not what we used to recite.

Because you have left it written for us in the rain,
in the snow, in the sand
thousands of years ago.

Bohío

El café refresca la quietud del portalón;
voy despacio,
bailan jota los cotuntos,
chillan a su burlona manera,
me pongo la capa, arrecuesto la mirada,
doy un sorbo y el palo conversa...
qué le vamos a hacer.

El monte va palpando sus misterios,
recodos volantes que se suben a los hombros,
guajiros de pólvora,
galleros notorios que aprisionan el tabaco con furor
y se machetean por el campo.

Tú no escuchas tras los plátanos,
tú te duermes muy temprano.

Madrecita siempre lo decía:

Ponte la mirada, *arrecuesta* el sorbo, conversa.

Hut

Coffee refreshes the stillness of the veranda;

I go slowly,

the bare-legged owls dance the *jota*,

they screech in their mocking way,

I put on my cape, recline my gaze,

I take a sip and the stick converses...

what can we do about it.

The wild is feeling its mysteries,

flying bends that rise to the shoulders,

gunpowder farmers,

notorious cockfighters that furiously seize tobacco

and slash themselves with machetes through the field.

You don't listen behind the banana trees,

you fall asleep very early.

Little momma always said it:

Put on your gaze, *recline* the sip, converse.

Ernesto Hernández Busto

La poesía de Ernesto Hernández Busto conduce con frecuencia a lo sosegado, a la profundidad de lo simple, al detalle cotidiano que se ensarta con otras posibles cavilaciones. Es una poesía del pensamiento y la reflexión, donde el acervo literario es llevado siempre de modo orgánico y fluido. Lo poético en él es inseparable a la labor traductora. Hernández Busto tiene el don de ser poeta también cuando traduce, algo en verdad difícil. En sus traducciones uno descubre un raro balance, casi milagroso, entre su personalidad lírica y el sentido del texto original.

Con edad suficiente para haber pertenecido a la generación poética de los ochenta, Hernández Busto se embarcó en proyectos culturales como fueron *Paideia* y la revista *Naranja dulce*, censurados luego por el gobierno cubano. No publica, sin embargo, un libro tendiente a lo “poético” hasta 2015. Me refiero a *La ruta natural*, un cuaderno de fragmentos, memorias, reflexiones y apuntes, definido en la contraportada como un “libro anfibio, al margen de los estancos tradicionales” (2015). Una mezcla de ensayo y poesía que propone continuas interconexiones. Sus tres poemarios publicados, en el estricto sentido del término, son *Muda*, *Jardín de grava* y *Ariles*, aunque escribe poesía desde los quince años.

En la lírica de Hernández Busto, es común la confluencia entre verso y versión: su poema recrea, glosa, cita o se apropia de referencias provenientes de otros autores. Su lenguaje es a veces culto, en ocasiones se alimenta del refranero popular, en otros casos, como en sus versiones de poemas latinos, se arriesga a traducir las obscenidades de Catulo y Marcial al español cubano contemporáneo. Abarca la prosa poética y el versículo, el soneto, así como composiciones concisas y de una brevedad solo comparable a las piezas japonesas que el autor admira y traduce frecuentemente.

La curiosidad espiritual y de pensamiento que se refleja en su poesía no tiene límites, va de la pascua a un templo budista, del *carpe diem* horaciano a la naturaleza del haiku. Como el palíndromo que da nombre a *La ruta natural*, Hernández Busto, entre guiños y resonancias continuas, hace de lo poético un camino que va de lo trascendente a lo cotidiano y viceversa. Una ruta en la que ambas puntas armonizan la existencia y lo lúdico, la vida y la muerte.

Ernesto Hernández Busto

Ernesto Hernández Busto's poetry frequently leads to the calm, to the depth of the simple everyday detail that is intertwined with other possible musings. It is a poetry of thought and reflection, where the literary heritage is always carried in an organic and fluid way. His poeticness is inseparable from his work as a literary translator. Hernández Busto also has the gift of being a poet when he translates, something that is truly difficult. In his translations one discovers a rare, almost miraculous balance between his lyrical personality and the meaning of the original text.

Old enough to have belonged to the poetic generation of the '80s, Hernández Busto embarked on cultural projects such as *Paideia* and the magazine *Naranja dulce* ("Sweet Orange"), both of them later censored by the Cuban government. However, he did not publish a book leaning towards the "poetic" until 2015. I am referring to *La ruta natural* ("Natural Path"), a notebook of fragments, memoirs, reflections, and notes, defined on the back cover as an "amphibious book, apart from the traditional labels" (2015). A mixture of essay and poetry that proposes continuous interconnections. His three collections of published poems, in the strict sense of the term, are *Muda* ("Molt"), *Jardín de grava* ("Gravel Garden"), and *Ariles*, although Hernández Busto has been writing poetry since he was fifteen.

In Hernández Busto's lyrical poetry, the convergence between verse and version is common: his poem recreates, glosses, quotes, or appropriates references from other authors. His language is sometimes cultured, sometimes it feeds on the popular proverb. In other cases, as in his versions of Latin poems, he risks translating the obscenities of Catullus and Martial into contemporary Cuban Spanish. He encompasses poetic prose and verse, the sonnet, as well as concise compositions and of a brevity only comparable to the Japanese pieces that the author frequently admires and translates.

The spiritual curiosity and thought that is reflected in his poetry has no limits, ranging from Easter to a Buddhist temple, from Horatian *carpe diem* to the nature of haiku. Like the palindrome that gives its name to *La ruta natural*, Hernández Busto, between winks and continuous resonances, turns the poetic into a path that goes from the transcendent to the everyday and vice versa. A route in which both ends harmonize existence and playfulness, life and death.

Monólogo de Circe

Al pasear por la orilla
me acuerdo de aquel año
que pasamos mirando el diálogo imposible
de la roca y el mar
—yo, imaginando planes hogareños;
tú, la mejor forma de abandonarme—
locuras de aquel mundo dibujado
en los reflejos nocturnos del agua.
Ser hija del Sol tiene algunas ventajas:
te regala una alfombra permanente,
caderas generosas, la piel aceitunada,
un orgullo que espanta a los intrusos...
Quién me creería si dijera que entonces
no me importaba el tiempo: dejaba que las cosas
encontraran su sitio y las constelaciones
tejieran su bestiario
mientras yo me esforzaba en mi telar
—faisanes coloridos, palampore intrincado,
un bosque de elefantes, pavos reales...—,
concentrada en mi oficio,
rodeada de chiquillos.
De qué me sirven ya tantas pociones
atrapada en la isla de este cuerpo marchito.

Circe's Monologue

Walking along the shore
I remember that year
that we spent witnessing the impossible dialogue
of the rock and the sea
—me, imagining home plans;
you, the best way to abandon me—
crazy things from that world drawn
in the nocturnal reflections of the water.
Being daughter of the Sun has some perks:
it comes with a permanent rug,
generous hips, olive skin,
a pride that scares off intruders...
Who would believe me if I said that
I didn't care about time back then: I let things
find their place and the constellations
knit their bestiary
while I toiled at my loom
—colorful pheasants, intricate palampore,
a forest of elephants, peacocks...—,
concentrated on my trade,
surrounded by children.
What good are so many potions now
trapped in the island of this shriveled body.

Una vez preguntaste
cómo escogía el animal,
cuáles eran las reglas de mi arte.
Yo traté de explicarte que la bestia es interna
y cada cual la lleva insinuada en el rostro:
un perfil de rapaz, ojos bovinos,
el hocico de fiera o de mandril...
Solo libero unas formas que habitan
el depósito estrecho de la apariencia humana.
El castigo no está en volverse bestia,
sino en seguir consciente, saber lo que ha ocurrido,
ver, tocarse, lamer, pensarse así...
Es un poder terrible pero hermoso,
convertir a los hombres en lo que llevan dentro,
desejer las figuras del tapiz de la carne,
acomodar la piel, colorear los pelajes.
Te tenté con el don de la vulgaridad,
el hechizo más fuerte, el animal más bajo,
y al final resultaste seguir siendo tú mismo:
único cerdo humano,
mi antídoto perfecto,
el amor que esperaba.

One time you asked
how I picked the animal,
what were the rules of my art.
I tried to explain to you that the beast is internal
and each person carries it insinuated on their face:
a rapacious profile, bovine eyes,
the snout of a wild beast or a baboon...
I just free some figures which reside in
this narrow dumping ground of human appearance.
The punishment is not in becoming the beast,
but in continuing to consciously acknowledge what happened,
seeing, touching the self, licking it, thinking it like that...
It is a terrible but beautiful power,
converting men into what they carry inside,
unraveling the figures of the tapestry off their flesh,
arranging their skin, coloring their fur.
I tempted you with the gift of vulgarity,
the most powerful spell, the lowest animal,
and in the end you continued being yourself,
the only human pig,
my perfect antidote,
the love I had waited for.

Santuario

Donde hasta el eco
ha llegado arrastrándose,
el viento brama
día y noche al oído
de animales de piedra;

cuando la noche
fino papel plateado
nos cruje encima,
nuestras palabras fluyen,
suaves como el aceite.

Sanctuary

Where even the echo
has reached, dragging itself,
the wind howls
day and night in the ears
of animals made of stone;

when the night
thin silvery paper
crumples overhead,
our words flow,
smooth like oil.

Dolan Mor

Dolan Mor describe al poeta como un monje vestido de mago en medio del circo o teatro de la existencia, intentando crear el “poema perfecto”, lidiando con el lenguaje, buscando no un orden universal sino un sistema de elecciones que se mueven entre lo (im)precisable y las obsesiones ocultas, entre los laberintos de la memoria y la existencia. La poesía es el resultado de un plan no planificado, de una estructura (im)predecible. Está abierta en sus moldes al índice y a la sorpresa, al orden y a su alteración. Hay una escisión entre persona y autor, entre ser humano y poesía que es fundamental en la poética de Mor y permite entender las apropiaciones del texto de otros, los “plagios”, la interacción con otras figuras de la tradición literaria y el uso continuo de heterónimos. La escritura de Dolan Mor deviene juego de espejos en que el yo humano, biográfico o “real” tiende a la anulación en pos de una pluralidad heterónima y múltiple que lo hace ser un poeta diverso. Dolan Mor gira hacia la multiplicidad y la politropía, opuesto al yo biográfico. Dicho desplazamiento, que en otros casos podría parecer un mero elemento retórico de modestia, en la lírica de Mor es continua metamorfosis que abarca géneros, personas, estilos...

La obra poética de Dolan Mor, por sí sola, cristaliza y niega a la vez la idea de una generación poética cubana

de los noventa hasta hoy. Su poesía descentra, parodia y ficcionaliza no solamente al yo enunciante y hasta al mismo y supuesto autor, sino también y sobre todo cualquier discurso que pretenda ubicarlo tanto de forma genérica, sexual como cronotópica. Los verdaderos autores en él son ficciones, personajes y, a favor de ellos, en cada verso el autor se invisibiliza más, se borra, se suicida. Dolan Mor se multiplica en otros autores imaginados a través de la polifonía y la heteronimia para autoaniquilarse. Sabemos más de la biografía de sus yo poéticos que del supuesto autor “real”. Sus libros vienen a llenar una carencia de grupo generacional en las letras cubanas de los últimos años, al mismo tiempo que desarticula todo discurso nacionalista, toda pretensión de absurdo encasillamiento promocional o parcelario. Dolan Mor es el no-sujeto de su propia creación.

Dolan Mor

Dolan Mor describes the poet as a monk dressed as a magician in the middle of the circus or theater of existence, trying to create the “perfect poem,” dealing with language, seeking not a universal order, but a system of choices that move between the (im)precise and hidden obsessions, between the labyrinths of memory and existence. Poetry is the result of an unplanned plan, of an (un)predictable structure. It is open in its molds to the index and to the surprise, to the order and its alteration. There is a split between person and author, between human being and poetry, that is fundamental in Mor’s poetics and allows us to understand the appropriations of the text of others, the “plagiarism,” the interaction with other figures of the literary tradition and the continuous use of heteronyms. Dolan Mor’s writing becomes a game of mirrors in which the human, biographical, or “real” self, tends to annul itself in pursuit of a heteronymous and multiple plurality that makes him a diverse poet. Mor turns towards multiplicity and the polymorphic, opposed to the biographical self. This displacement, which in other cases could seem a mere rhetorical element of modesty, in Mor’s lyrics is a continuous metamorphosis that encompasses genres, people, styles...

Dolan Mor’s poetic work, by itself, simultaneously crystallizes and denies the idea of a Cuban poetic generation

from the 1990s to the present day. His poetry decenters him, parodies and fictionalizes not only the poetic “I” and even the alleged author himself, but also—and above all—any discourse that seeks to place him either in a generic, sexual or chronotropic way. The true authors in it are fictions, characters and, in their favor, in each verse the author makes himself more invisible, he erases himself, he commits suicide. Mor multiplies in other imagined authors through polyphony and heteronomy to self-annihilate. We know more about his poetic speakers’ biography than about the supposed “real” author. His books come to fill a lack of a generational group in Cuban literature in recent years, at the same time that he dismantles all nationalist discourse, all pretense of an absurd promotional or partial pigeonholing. Dolan Mor is the non-subject of his own creation.

Plagio Samoilovich

Lo que escribo ahora en este poema
alguien lo escribe desde dentro del papel.
La sombra de mi mano derecha
es el reflejo de su mano izquierda.
La punta de su lápiz contra la punta del mío.
Me gustaría saber qué piensa esa persona
que vive detrás de esta hoja.
Si es hembra o varón mientras dobla mi estilo.
Si es un animal civil o un dios (Aristóteles).
Me gustaría saber cómo es que suenan sus versos
si este poema no es un texto suyo.
Por qué sus estrofas corren al revés que las mías.
Pero, sobre todo, quiero que me responda
por qué sus palabras se esconden como insectos,
una vez que termino de escribir,
dentro de la pantalla de mi ordenador.
Por qué después de muerto aún me observa
en silencio, debajo o detrás del papel,
sentado de espaldas a mi pecho,
en la misma silla de mi mundo inclinado.

Samoilovich Plagiarism

What I am writing now in this poem
someone writes it from inside the sheet of paper.
The shadow of my right hand
is the reflection of his left hand.
The tip of his pencil against the tip of mine.
I would like to know what that person
who lives behind this paper sheet thinks.
Whether female or male while duplicating my style.
Whether a political animal or a god (Aristotle).
I would like to know how his verses sound
if this poem is not one of his texts.
Why his stanzas run contrary to mine.
But, above all, I want him to answer me
why his words hide like insects,
once I finish writing,
inside of my computer screen.
Why after his death he is still watching me
in silence, lying underneath or behind the sheet of paper,
sitting with his back to my chest
in the same chair of my tilted world.

El ensayo

Algunas veces (cuando Dolan escribe encerrado en su pequeña biblioteca) dibuja con el lápiz un sarcófago sobre el desierto blanco de la hoja. Pone sobre el papel las tablas de pino abiertas, las clava, y se acuesta en silencio dentro de la caja de muerto. Pero se asoma su esposa a la biblioteca y le llama. “Puedo pasar” —le dice parada tras el cristal nevado de la puerta. Entonces Dolan sale de la caja de muerto y se sienta en la silla de escribir. Con la pregunta de su esposa resucita, desarma el sarcófago, desclava sus tablas de pino, esconde todo el material en su cabeza, y le dice a su esposa que entre con el té de las cinco, mientras deja para otro día más propicio su ensayo de la muerte.

The Rehearsal

Sometimes (when Dolan writes
enclosed in his small library)
he draws with the pencil a sarcophagus
over the white desert of the page.
Places over the paper the open
pine boards, nails them, and lays
in silence inside the coffin.
But his wife shows up to the library
and calls him. “Can I come in” —she asks
standing behind the door’s frosted glass.
Then Dolan comes out of the coffin
and sits in his writing chair.
With his wife’s request
he resuscitates, disarms the sarcophagus,
unnails his pine boards,
hides all the material in his head,
and tells his wife to enter with the five-o’clock tea
while he delays for another
more propitious day his rehearsal of death.

Janet Batet

En 1994, el escultor Oscar Aguirre regaló a Janet Batet por su cumpleaños un “modesto folletito” que reunía diez poemas de la propia Batet. Desde entonces hasta hoy, ese cuaderno ha ido creciendo y, aunque Batet es una de las voces de la crítica cubana más visibles y atendibles en la actualidad, su poesía es desconocida hasta por muchos de sus lectores. Aquel cuaderno de los noventa con *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Alberto Durero en la portada presenta una poética que gusta tanto de la prosa lírica como del verso entrecortado, que tiende a la sencillez discursiva y que fusiona cierta ternura juvenil con el suicidio y la muerte. Poesía en que lo filosófico y lo cotidiano se entrelazan. Batet comparte temas e inquietudes propios de la Generación de los 90, a la que debió pertenecer. Pero hasta hoy la autora es édita solo entre sus íntimos.

En Janet Batet la tercera persona es la forma más cercana y tangible de expresar la esencia tanto del sujeto lírico como del otro. El personaje mitológico encarna vívidamente en sus versos lo existencial en conceptos que son acciones, en acciones que alcanzan una resonancia conceptual. Un ejemplo paradigmático de este proceso que va de la primera a la tercera persona es su poema “El pájaro azul”. Este aparente alejamiento del típico yo confesional de la lírica es en realidad un modo de acercarse

al conflicto personal y al ajeno a la vez, lo cual los hace íntimos y al mismo tiempo compartidos. Su texto “Sísifo” propone el proceso inverso: va del referente mítico a su encarnación en la primera persona, pero en este caso la experiencia vuelve a ser compartida y el yo lírico es también el otro: el hermano, la madre y Sísifo. El pájaro azul, Áyax o la oreja de Van Gogh son cuerpos retóricos que nos acercan a todo lo humano. Con este uso tropológico de la tercera persona Batet tiende a (re) crear mitos. La autora sabe que el mito es esa tercera persona que nos mira fijamente a los ojos desde todos los márgenes posibles. A veces es también una segunda persona tímida con la que se dialoga, como sucede en el coloquio entre Janet y Carón. Pero siempre es un mirarse en el otro, un conocerse y extrañarse a la vez, un desdoblarse y dividirse. Es el “yo es otro” de Rimbaud. Es el guerrero homérico con su *thymós* a cuestas.

Janet Batet

In 1994, sculptor Oscar Aguirre presented Janet Batet with the birthday gift of a “modest little notebook” comprised of ten poems written by Batet herself. Since then, that notebook has continued to expand. Although Batet is one of the most visible and meritorious voices of Cuban artistic criticism today, her poetry is unknown even by much of her audience. That notebook of the 1990s, with *The Four Horsemen of the Apocalypse* by Albrecht Dürer on the cover, presents poetics that delight in lyrical prose as much as choppy verse and tend toward discursive simplicity, uniting a certain youthful tenderness with themes of suicide and death. It is poetry in which philosophical and ordinary themes are intertwined. Batet shares topics and concerns of the ‘90s generation to which she could have belonged. However, to this day, the author is known as a poet only in her intimate circles.

In Batet’s work, the third person is the closest and most tangible way of expressing the essence of both the lyrical subject and the other. In her verses, mythological characters vividly embody the existential in concepts that are actions, or in actions that reach a conceptual resonance. A paradigmatic example of this process that goes from the first to the third person is her poem “*El pájaro azul*” (“The Blue Bird”). This apparent distancing of the

typical confessional self from the poetry is actually a way of approaching conflict, both hers and others', which makes them intimate, yet shared at the same time. Her poem "Sisyphus" presents the reverse: it goes from the mythical referent to its incarnation in the first person, but in this case the experience is shared again and the lyrical self is also the other: the brother, the mother, and Sisyphus. The blue bird, Ajax, or Van Gogh's ear are rhetorical bodies that bring us closer to all that is human. With this tropological use of the third person, Batet frequently (re)creates myths. The author knows that the myth is that third person who stares us in the eye from every possible angle. Sometimes it is also a second thymotic person with whom one dialogues, as happens in the conversation between Janet and Charon. But it is always a look at each other, a knowing and missing oneself at the same time, an unfolding and a dividing. It is Rimbaud's "I is another." It is the Homeric warrior with his *thymos* in tow.

IV (el súbdito)

En algún lugar recóndito
de su cabeza gacha
el súbdito es un pájaro
que se redime
y canta.

IX (Áyax)

Perdido en el tiempo.
Desactivando espacios
que lamenta.
Sin la paz de ser héroe
ni el deseo,
Áyax como evidencia
se ha matado
hurgando en el capricho
de la Historia.

IV (The Subject)

In some hidden place
of his bent down head
the subject is a bird
who frees himself
and sings.

IX (Ajax)

Lost in time.
Deactivating spaces
that he laments.
Lacking the peace of a hero
nor the desire,
Ajax as evidence
has killed himself
digging in the whim
of History.

XII (el orador)

Tanto y tanto el hombre ha hablado,
tanto ha repetido la palabra,
la ha acariciado tanto tiempo
con la lengua
que se ha vuelto hueca,
vacía.

Un retruécano sin esencias
del cual solo llegan
lejanos y confusos ecos
y que él mastica a gusto
y nos devuelve a ratos,
cuando quiere.

Es un lenguaje extraño, ajeno,
con una acústica
demasiado densa
para soportarla.
Al punto de ya no poderla oír.

Y sin embargo,
ecuánime, imperturbable,
continúa el orador
dispuesto ante nosotros,
masticando esa papilla amorfa,
fácil, grosera,
que ni siquiera él
se atreve a deglutir.

XII (The Speaker)

So much and too much the man has spoken,
he has repeated the word so much,
has caressed it for such a long time
with his tongue
that it has become hollow,
empty.

An inverted pun without essence
from which only come
distant and confusing echoes
that he chews comfortably
and which he brings back at moments,
when he wants to.

It's a strange and foreign language,
with an acoustic
too dense
to bear.
To the point of no longer being able to hear it.

And yet,
equanimous, imperturbable,
ready before us
the speaker continues,
chewing that amorphous mush,
easy, vulgar,
that not even he
dares to swallow.

XII (peces)

Los peces son
con su boca triste,
con sus ojos grandes
privados de cerrarlos,
como oscuras promesas
saturadas no sabemos
de qué fríos.

Los peces,
que ni siquiera muertos
pueden nombrarse peces
aunque mueran serenos
de sosegada senectud
bajo las aguas
y no pescados
como estos
que desuello.

Los peces,
esas pobres criaturas
despojadas de manos,
de certero silencio,
siempre solos,
mojados siempre.

XII (Fish)

The fish are
with their saddened mouths,
with their big eyes
deprived from closing them,
like dark promises
saturated we do not know
with what coldness.

The fish,
that not even dead
can name themselves fish
even if they die calmly
of peaceful senectitude
under the waters
and not caught
fish like these
I disembowel.

The fish,
those poor creatures
deprived of hands,
of accurate silence,
ever alone,
ever wet.

Norge Espinosa Mendoza

El primer poemario de Norge Espinosa Mendoza, titulado *Las breves tribulaciones*, obtuvo el premio “El Caimán Barbudo” en 1989, pero no fue publicado hasta 1992. Esta posición entre décadas hace de la obra del autor una especie de bisagra entre las generaciones del ochenta y el noventa. Él mismo se reconoce como uno de los últimos representantes de la poesía cubana de los ochenta, mientras que los autores de la oleada siguiente lo cuentan también entre los suyos. Lo cierto es que Espinosa es uno de esos autores que abre en la poesía cubana de finales de los ochenta algunos de los temas que serán fundamentales y potenciados en la década siguiente: el homoerotismo (con su archiconocido poema “Vestido de novia”, al que luego se sumarán “Ille mi par esse deo videtur”, “Pérdida del amante” y “Mi vida con Jeff Stryker”), cierto tono intimista e introspectivo (presente ya en “Como quien pinta un Van Gogh” y en “Diálogo de los muertos”), además de una revisión a veces muy crítica de la tradición cultural e ideológica de la nación (“Poema de situación”, “Conversación con Gastón Baquero”, “Brevísima aparición de José Martí en la llovizna” y “Kubas Poeter Drommer Inte Mer”).

Espinosa Mendoza se define a sí mismo como un “poeta dramático”, “un poeta que escribe teatro” (Diéguez). Lo cierto es que para el lector no es difícil ver las conexiones

entre su dramaturgia, su labor crítica y ensayística, y su poesía. Más que en la mayoría de los autores cubanos de los últimos años, en él lo poético, en un sentido amplio que abarcaría el activismo y el sentido cívico, traspasa géneros y estilos. Espinosa posee un decir propio y una retórica personal que, sin dejar de respetar las características inherentes a cada género, interconectan toda su escritura: desde un libro de poemas para niños, una obra de teatro infantil escrita en versos, una pieza escénica sobre Sor Juana y Frida Kahlo, un “poema dramático” o su análisis sobre el repertorio de Teatro de la Luna. Porque en Norge Espinosa Mendoza lo poético es siempre la pulsión en el decir, el impulso o *pathos* que habita en su escritura sin importar el género al que pertenezca.

Norge Espinosa Mendoza

Norge Espinosa's first collection of poems, entitled *Las breves tribulaciones* ("Brief Tribulations"), won the "El Caimán Barbudo" ("The Bearded Cayman") prize in 1989, but was not published until 1992. The position of the author's work between decades acts as a link between the generations of the eighties and nineties. He recognizes himself as one of the last representatives of Cuban poetry of the eighties, while the authors of the next wave also consider him one of their own. It is certain that Espinosa is an author who introduces to Cuban poetry themes that will be fundamental and strengthened in the next decade: homoeroticism (with his well-known poem "*Vestido de novia*" ("Dressed as a Bride"), later adding others such as "*Ille mi par esse deo videtur*," "*Pérdida del amante*" ("Loss of the Lover"), and "*Mi vida con Jeff Stryker*" ("My Life with Jeff Stryker"), a certain intimate and introspective tone (already present in "*Como quien pinta un Van Gogh*" ["As if One Were Painting a Van Gogh"] and in "*Diálogo de los muertos*" ["Dialogue of the Dead"]), and sometimes a very critical exploration of the cultural and ideological traditions of the nation ("*Poema de situación*" ["A Situation Poem"], "*Conversación con Gastón Baquero*" ["Conversation with Gastón Baquero"], "*Brevísima aparición de José Martí en la llovizna*" ["Very Brief Apparition of José Martí in the Drizzle"], and "*Kubas Poeter Drommer Inte Mer*").

Espinosa Mendoza defines himself as a “dramatic poet,” and “a poet who writes theater” (Diéguez). It is certainly not difficult for the reader to see connections between his dramaturgy, his critical and essayistic work, and his poetry. More than in most Cuban authors of recent years, his poetry transcends genres and styles in a broad sense that includes themes of activism and civic duty. Espinosa has his own way of saying things and a personal rhetoric that, while respecting the characteristics inherent in each genre, interconnect all his writing: from a book of poems for children, a children’s play written in verses, a stage piece about Sor Juana and Frida Kahlo, a “dramatic poem,” or his analysis of the repertory of *Teatro de la Luna*. In Norge Espinosa Mendoza, poetry is always the driving force of speech, the impulse or *pathos* that lives in his writing regardless of the genre to which it belongs.

Brevísima aparición de José Martí en la llovizna

Debieran pesar menos tus párpados, y el limo
de tanto verbo cívico ampararte en mejor modo.
Es larga la llovizna, y el paisaje que la mide
hierve ante tu nombre, que sabíamos Amado.

Estás
y no te vemos más que en el espasmo
que lo humedece todo, en su Constitución
que tantos generales firmaron muy de prisa,
urdiendo otra batalla, otro país,
Papel Moneda.

Cárdenas. Bayamo. Ciudades que no viste
se empapan de tu nombre como de extremaunción
y ni los niños pueden, borrando la llovizna,
marcar un tiempo apenas en que no estemos
habitándote.

Un parque, un mausoleo, repetidos como bustos
que doblan tu visión: eso devora la llovizna,

Very Brief Apparition of José Martí in the Drizzle

Your eyelids should weigh less, and the mud
of so many civic verbs should shelter you in a better way.
The drizzle is long, and the landscape that measures it
boils before your name, which we hold Beloved.

You are
and we see you only in the spasm
that dampens everything, in its Constitution
that numerous generals signed hurriedly,
arranging another battle, another country,
Paper Currency.

Cárdenas. Bayamo. Cities you did not even see
now soak up your name as if it were their last rites
and not even the children can, erasing the drizzle,
barely point out a time when we were not
living through you.

A park, a mausoleum, echoed as busts
that bend your vision: all devour the drizzle,

y los mapas siniestros que con ninguna brújula
desmentirán al mar, la soledad que nos rodea.
Llovizna, talismán, aparición, huida, encanto.
El mármol de un portal ya casi hundido te pregunta
por los antiguos fríos que te ofreció otra capital
que recorrías *cegato, bizambo, desorejado*
en pos de islas inciertas, casi humano temporal.

No se esfuma el olor tremendo de tu anécdota.
No cesa la llovizna
sino el mezquino tiempo que duró tu aparición.
Te vas antes de que abran sus mesas y sus manos
los húmedos civiles que supieron invocarte.
Te vas como se esfuma la silente Navidad,
y la fe cenizada con la cual sobrevivimos.
El día también canta, a su manera, los milagros.
Hoy, cuando quiero cerrarme en la llovizna
como un libro.

and the sinister maps that, with not a single compass,
will belie the sea, the solitude that surrounds us.

Drizzle, talisman, apparition, flight, charm.

The marble of an almost sunken hallway asks you
about the ancient shivers that another capital offered you
while you toured it *half-blindly, bow-legged, earless*
searching for uncertain islands, almost a human storm.

The powerful odor of your anecdote does not fade away.

The drizzle does not cease

as does the miserly time your apparition lasted.

You leave before they open their tables and their hands
the damp civilians that knew how to invoke you.

You leave just like the silent Christmas fades,
and the ashen faith with which we survive.

The day also sings, in its way, the miracles.

Today, when I want to enclose myself in the drizzle
like a book.

Ille mi par esse deo videtur

Es la suya una vida tan especialmente sórdida
que sus mejores amigos han decidido abandonarle.
A la salida del oficio, al pasar, lo han descubierto
en brazo de los hombres que van al bar más terrible
bailando para ellos, como una actriz cantando
hasta que cae la noche, y luego ya la madrugada.
Tiene apenas veinticuatro, pero aún parecen veinte
esos años que el océano ayuda a perpetuar.
En sus cabellos rubios, en su torso tan perfecto,
la luz demora más antes de desvanecerse
y no faltan en esos ojos el fulgor que ya han perdido
las muchachas más esbeltas que se exhiben junto al mar.

Si alguien le pregunta qué piensa de la Vida,
responderá, riendo, que nada de eso le importa;
no ha ambicionado nunca un lugar limpio y estable,
no le preocupa nada semejante al Amor.
Sabe que morirá, y que su fin será terrible.
Convencido ya de esto, de qué valdría lamentar
las horas en el puerto, los golpes; arrepentirse
de su existencia agraz, en la que aún puede reír.
Ciertamente nadie
podrá convencerlo
para que vuelva al lado de su madre,
para que regrese a la mesa familiar.

Ille mi par esse deo videtur

His is a life so particularly sordid
that his best friends have decided to abandon him.
Outside of work, passing by, they have discovered him,
in the arms of the men that go to the most terrible bar
dancing for them, like an actress singing
until night falls and then later, into dawn.
He's barely twenty-four, but still those years
the ocean helps perpetuate look like twenty.
In his golden hair, in his so perfect torso,
the light lingers longer before vanishing
and those eyes do not lack the gleam lost
by the most slender girls that display themselves next to the sea.

If someone were to ask him what he thinks about Life,
he would reply, laughing, that none of that matters,
he has not ever ambited a clean and stable place,
nothing resembling Love worries him.
He knows he will die and that his end will be terrible.
Convinced of this already, why lament
the hours at the port, the hits; to regret
his immature existence, in which he can still laugh.
Certainly nobody
will convince him
to return to his mother's side,
to return to the family table.

Aleisa Ribalta Guzmán

Una de las características más sobresalientes de la poesía de Aleisa Ribalta Guzmán es el modo natural y espontáneo con que asume la metáfora y la mezcla, a veces, con términos populares. Cargado de una fuerte tropología, su discurso sin embargo se encauza con la simplicidad de quien corta una cebolla para preparar una buena sopa. Los neologismos, que en otros autores son fruto de una lucha enconada con el lenguaje, surgen y se deslizan por su verso como si siempre hubieran estado allí, entre coloquialismos, términos científicos y tropos. En ella parece ponerse en práctica e incluso actualizarse aquello que Lezama enuncia en “Razón que sea”, uno de sus textos introductorios de los números de *Espuela de plata*: “Prepara la sopa, mientras tanto, voy a pintar un ángel más” (1939). Preparar la sopa y pintar un ángel ya constituyen partes de la misma acción poética en Ribalta.

Por su fecha de nacimiento, pudo haber pertenecido a la Generación del 90 pero, aunque escribe poesía desde muy joven, no publicó su primer poemario (titulado *Talud*) hasta 2018, a los 47 años. A pesar de vivir en Suecia desde 1998, en su poesía, La Habana, su ciudad frente al océano, es motivo recurrente y notable. El nihilismo al que tiende la poesía de Ribalta se complejiza y refleja en la urbe como personaje poético, esa metrópoli

de puerto abandonada y necesaria a la vez, cuya transparencia se confunde entre una ninfa o la nada. La ciudad, como su lírica, encarna “esta hora / del ser y no ser más simultáneo” (Ribalta Guzmán 2018, 12). La Habana, el diálogo, el otro, la escritura misma son su puesta en escena del gato de Schrödinger. Tanto la familia, como los átomos, la naturaleza, la maternidad, la mujer, la ciudad, la botánica y sus referentes literarios permiten a la autora exponer sus obsesiones sobre la libertad, la existencia, el pensamiento y lo que nos hace humanos.

Ribalta se adentra intuitiva en el árbol del lenguaje, preguntando, como puede verse en su texto “De sacra y frondosa la vida”. Avanza como quien se aleja de la orilla, mar adentro, consciente de que “toda vida de mar es sin garante” (Ribalta Guzmán 2019, 13). Desde esas zonas fronterizas, húmedas, porosas, escribe unos versos en que el agua también puede ser sangre fresca y el chapoteo lúdico, el filo cortante de la muerte.

Aleisa Ribalta Guzmán

One of the most prominent characteristics of the poetry of Aleisa Ribalta Guzmán is the natural and spontaneous way it takes on metaphor and mixes it, sometimes, with popular slang words. Loaded with powerful figurative language, her discourse is nevertheless channeled with the simplicity of someone chopping up an onion to make a good soup. Her neologisms, which for other writers are the product of a pitched battle with language, spring up and slide through her verses as if they had always been there among colloquialisms, scientific terms, and tropes. In her work the words of Lezama Lima seem to be put into practice and even updated. He wrote in *“Razón que sea”* (“Reason for It to Be”), one of his introductory notes for the journal *Espuela de plata* (“Silver Spur”): “Make the soup, meanwhile, I am going to paint one more angel” (1939). Making the soup and painting an angel are part of one and the same poetic action in Ribalta’s work.

Because of her birthdate, the author could have belonged to the Generation of the ‘90s, but, even though she wrote poetry from a young age, she did not publish her first poetry book (titled *Talud* [Slope]) until 2018 when she was 47 years old. Despite living in Sweden since 1998, Havana, her city on the ocean, is a notable recurring motif in her poems. The nihilism toward

which Ribalta's poetry tends is complicated and reflected in the metropolis as a poetic character, that great port city that is both abandoned and necessary at once, whose transparency can be mistaken for a nymph or for the void. The city, like her lyrical poetry, embodies "this hour / of the most simultaneous being and not being" (Ribalta Guzmán 2018, 12). Havana, dialogue, the other, writing itself set the stage for Schrödinger's cat. The family, just like atoms, nature, maternity, womanhood, the city, botany and her literary referents allow the author to present her obsessions over freedom, existence, thought itself and what it is that makes us human.

Ribalta intuitively enters the tree of language, asking questions, as can be seen in her text "*De sacra y frondosa la vida*" ("Of Holy and Lush Life"). She moves forward like someone pulling away from the shore, out to sea, aware that "all life of the sea is without guarantor" (Ribalta Guzmán 2019, 13). From those wet, porous, border zones she writes verses in which water can also be fresh blood and the playful splashing, the cutting edge of death.

Piedra Blanca

Este es un poema para inventar a Ulises,
para ponerlo como siempre a prueba.

Sabe que estoy sentada frente al mar,
que oigo cantar a las gaviotas, y no vuelve.

La última vez nos amamos
en este motel sin ventanas de la costa.

Este es un poema donde estoy sentada
sobre piedras blancas que no lo son.

Todos los peces que encallaron aquí
perdieron el camino al mar, sedimentados.

Sobre los esqueletos de miles de peces
se formó la arena blanca de la espera.

Ulises, estoy en Piedra Blanca. Honda
la bahía, frente al mar, ¿lo recuerdas?

Piedra Blanca

This is a poem to invent Ulysses,
to put him to the test as usual.

He knows that I am sitting by the sea,
that I hear the seagulls sing, and he does not return.

The last time we loved each other
in this beach motel without windows.

This is a poem in which I am sitting
on white stones that are not such.

All the fish that washed ashore
lost their way to the sea, sedimented.

Over the skeletons of thousands of fish
the white sand of waiting spread.

Ulysses, I am in Piedra Blanca. Deep is
the bay, in front of the sea, remember it?

Campo de Marte

Molote de habaneros
en componenda y mal
ataviados en verano.
Toldos transmutados
en sensacional artefacto.
Portugués y elegante,
mas bien improvisado.
¡Bigotes! ¿Tirantes? ¡Saco!
Pajarita... casi un ingeniero...
¡Ah! Ir por arte de birlibirloque
de inventor a personaje.
Ese Pérez, el toldero
navegante del gran heliotransporte
dispuesto a tales hazañas
en la urbe más propensa.
¡Sea la debacle! Grandilocuente es allí
todo como nosotros mismos.

Globo que elevárase
repentino delante de los
atónitos y desventurados

Field of Mars

A mob in Havana
out for a shady deal and poorly
dressed for summer.
Awnings transformed
into sensational artifacts.
Portuguese and elegant,
but rather improvised.
Mustaches! Suspenders? Coat!
Wing collar... almost an engineer...
Ah! Going through as if by magic
from inventor to quite a character.
That Pérez, the shade merchant
navigator of the grand hot air travel
ready for such feats
in the most-prone-to city.
Let the disaster be! Everything there is
as grandiloquent as we ourselves are.

Balloon that rose
abruptly in front of the
stunned and hapless

ojos del distinguido
para perderse en un punto
cada vez más lejano
hasta dejarnos solo
la certeza de que aquí
todo lo que no vuelve
(el amor, por ejemplo...) es porque ha volado
¡como Matías, sí! Pero, ¿a dónde?

eyes of such a distinguished audience
to get lost at a point
each time further away
until it left us only with
the certainty that here
everything that does not return
(love, for example...) is because it has flown away
like Matías, yes! But, where to?

Milena Rodríguez Gutiérrez

Milena Rodríguez Gutiérrez escribe desde el otro lado. Desde el no femenino. Con un lenguaje de aparente sencillez, su arma retórica más fuerte está en mantener la ecuanimidad y el tono bajo en su denuncia del caos. El tono bajo tradicional adjudicado a la mujer en el gineceo en ella es ironía que taladra. Consigue hacer geometría del desastre. Desde una especie de sosiego en el decir, nace, sin embargo, la denuncia, la crítica que, precisamente por la ecuanimidad del lugar de enunciación, termina siendo más punzante y aguda.

Hay en ella una búsqueda de una pulcritud que parte del marcado coloquialismo en su primer poemario (*El pan nuestro de cada día*) a una especie de minimalismo y depuración de la frase como marca personal del que su cuaderno *El otro lado* es una clara evidencia.

La autora cultiva un estilo que podría parecer a simple vista intermitente; que es paratáctico, explicativo en frases que se entrecortan, se suceden, pero a la vez se engarzan. Porque en la poesía de Rodríguez Gutiérrez toda intermitencia lleva a una plenitud que parte de la cavilación y la experiencia.

Entre los temas más recurrentes de su poesía están el acto mismo de la escritura visto desde la perspectiva de

un sujeto generalmente femenino, el fenómeno continuo de la emigración, la expresión y cuestionamiento de los contrastes y paralelos entre el país de procedencia (Cuba) y la vida en Europa o Estados Unidos, entre el anonimato del pobre y las zonas más visibles del poder político, entre las formas más tradicionales de lo femenino y masculino, y entre la Historia y la vida cotidiana.

Hay, en la voz poética de Rodríguez Gutiérrez, un tono íntimo, un sentido doméstico desde el que se ausculta el cosmos con sagacidad y perspicacia. Su reto está en escribir y cuestionar “desde el otro lado de la cocina” (Rodríguez Gutiérrez 64), mientras hornea un país y se pierde en un “alguien”, en un sujeto poético que busca en la escritura, dar testimonio y borrarse a la vez.

Milena Rodríguez Gutiérrez

Milena Rodríguez Gutiérrez writes from the other side, from the feminine “no.” With an apparently simple language, her strongest rhetorical weapon is maintaining equanimity and the subtle tone in her denouncement of chaos. The traditional gentle tone imposed on women in the gynocium is a drilling irony in her. She manages to make geometry out of the disaster. From a sort of tranquility in her speech, however, the denouncement is born, the criticism that—precisely because of the equanimity of the place of enunciation—ends up being more stinging and sharp.

There is in her a search for a neatness that begins from the marked colloquialism in her first book of poems (*El pan nuestro de cada día* [“Our Daily Bread”]) to a type of minimalism and refinement of the phrase as a personal style which is clearly evident in her book *El otro lado* (“The Other Side”).

The author cultivates a style that could seem intermittent at a glance; a paratactic style, that is explicative with phrases that split, follow each other, but at the same time link together. Because in the poetry of Rodríguez Gutiérrez all intermittence leads to a fullness that originates in cavillation and experience.

Among the most recurring themes in her poetry are the act of writing itself commonly seen from the perspective of a subject who is generally feminine, the continuous phenomenon of emigration, the expression and questioning of the contrasts and parallels between the country of origin (Cuba) and the life in Europe or the United States, between the anonymity of the poor and the most visible zones of political power, between the most traditional forms of the feminine and the masculine, and between History and everyday life.

In Rodríguez Gutiérrez's poetic voice there is an intimate tone, a domestic sense from which the cosmos is wisely and skillfully auscultated. Her challenge is in writing and questioning "from the other side of the kitchen" (Rodríguez Gutiérrez 64), while she bakes a country and gets lost in a "someone," in a poetic subject who is trying, with her writing, to bear witness and to erase herself at the same time.

Que trata de España

Advierta al mundo nuevo el mundo viejo.

Quevedo

Se están marchando, España,
los que en ti parecían
vivir y ser contigo.

También, como nosotros,
un día, sí, ¿te acuerdas?,
nos fuimos de tu lado.

Los llamas y no acuden:
aquellos, los de entonces,
hoy ya no son los mismos.

Inocentes, no saben
que acabarán fundando
también, como nosotros,
Españas pequeñas,
Españas de juguete,
clandestinas Españas
viviendo en otros nombres.

Which Deals of Spain

Let the Old World Warn the New World.

Quevedo

They are leaving, Spain,
those who seemed
to live and be with you.
They too, like us,
one day, yes, do you remember?,
we left your side.
You call them, and they don't come:
those, the ones from back then,
are not the same today.
Fools, they don't know
that they will end up founding
too, like us,
tiny little Spains,
toy Spains,
clandestine Spains
living under other names.

El príncipe

Desámame con suavidad, sin que lo note.

Desama mi voz
que hablará al eco de la tuya.

Desama mis manos
que inventaron tu piel en una noche.

Desama mi corazón,
que pediste por unas horas
y todavía no has devuelto.

Desámame con arte,
tan bajito,
que ni siquiera tú
escuches que me estás desamando.

The Prince

Unlove me gently, without me noticing.

Unlove my voice
that will speak to the echo of yours.

Unlove my hands
that invented your skin one night.

Unlove my heart,
that you requested for a few hours
but have not yet returned.

Unlove me gracefully,
so quietly,
that not even you
hear yourself unloving me.

El jardín de Dulce María

*Y una rosa larga
que durará mañana y después de
mañana...*

Dulce María Loynaz

Ella escogió el poema
de las cosas pequeñas,
como eligieron otros las batallas.

De espaldas a la Historia,
ella sembró en su casa
la raíz de unos versos
diminutos, de nada.

Y hoy en su tierra,
enfrente de la historia
diminuta, de nada,
se levanta el poema
tan crecido, tan alto.

Dulce María's Garden

*And a long rose
that will last tomorrow and after
tomorrow...*

Dulce María Loynaz

She chose the poem
about the little things,
like others chose battles.

With her back to History,
in her house she sowed
the root of some minute,
plain verses.

And today in her homeland,
in front of the tiny plain
history, out of nothing,
the poem rises,
so grown, so tall.

...O muerte

Viendo que todo va color de muerto.

Eliseo Diego

Y que la muerte sea,
así, sin más, la aliada,
la madre que nos da los buenos días,
el hombre fuerte de la casa.

Que pase con nosotros una noche,
y la otra y la otra, y la siguiente,
que coma cada día en nuestro plato...
Y que nadie la espante como a un perro.

...Or Death

Since everything is the color of death.

Eliseo Diego

And then death becomes
just that, nothing but the ally,
the mother that says good morning,
the strong man of the house.

It spends one night with us
as the next, and the next one after
it eats from our plate each day..
And nobody dares to scare it away like a dog.

Joaquín Badajoz

Lo que más llama mi atención en la poesía de Joaquín Badajoz es que posee un dionisismo contenido, una expansión báquica, descomunal, whitmaniana llevada a unos moldes que encierran esa titanía verbal; la línea textual es *mare magnum* que choca con los muros estróficos. Prometeo encadenado, pero vivo y rebelde. Evohé cantado por Apolo. El poeta se acerca al tema insular, fusiona lo femenino con lo masculino, crea vecindades entre lo efímero y lo eterno y mezcla poética y política en muchos de sus textos.

Badajoz comienza su libro *Passar páxaros. Casa oscura, aldea sumergida* confesando que siempre ha sido reticente a publicar. Sus párrafos pudorosos y sinceros explican que hay poetas y filósofos a los que debiéramos leer primero que a él. A esos filósofos Badajoz los llama “poetas del pensamiento y el lenguaje” (9), y esa es, precisamente, una buena manera de definir su actitud ante la poesía. Badajoz es un gran poeta del pensamiento y el lenguaje. En esa “suerte de religión”, de “relación con lo inmanente” (Badajoz 9) que encuentra en la poesía, en su intento de “organizar el caos” (Badajoz 10), conjuga y trabaja con esmero y persistencia tanto las ideas como la forma en que estas son expresadas. El propio autor reconoce “la palabra como unidad básica de la filosofía del lenguaje” (Badajoz 10), y confiesa que ha “intentado

siempre acortar cada vez más la distancia entre el pensamiento y la letra” (Badajoz 10).

Elasticidad dúctil y pulsión metafórica son las dos características más evidentes de la poética de Badajoz. Aunque él mismo se coloca entre los poetas que buscan responder más que preguntar, es en esa extensión y recreación del tiempo, en el espacio de la duda, de la cavilación y el vaivén, y no en el llegar a ser, sino en el recorrido previo donde se coloca su poesía y donde alcanza su acmé: “me posaría sobre la eternidad / que es continuar volando” (Badajoz 21). A pesar del carácter y el tono claramente gnómico y a veces sentencioso de la escritura de Badajoz, el poeta está consciente de que la búsqueda es “preludio de la nada que antecede / al hallazgo donde todo se pierde” (Badajoz 22).

Joaquín Badajoz

What is most notable about the poetry of Joaquín Badajoz is its contained Dionysianism, an expansiveness that is at once Bacchic, colossal and Whitmanic brought to bear in molds that enclose titanic verbiage: the line of text is a *mare magnum* banging up against the strophic walls, Prometheus chained, but alive and rebellious, Evohé sung by Apollo. The poet draws close to the insular theme, fuses the feminine and masculine, creates a proximity between ephemeral and eternal, and mixes poetics and politics in many of his texts.

Badajoz begins his book *Passar páxaros. Casa oscura, aldea sumergida* (“Passing Birds. Dark House, Submerged Village”) by confessing that he has always been reluctant to publish his work. In sincere paragraphs, he explains with modesty that there are poets and philosophers we should read before getting around to reading him. He calls those philosophers “poets of thought and language” (Badajoz 9), and that is, precisely, a good way of describing his attitude toward poetry. Badajoz is a great poet of thought and language. In that “sort of religion,” of “the relation with the immanent” (Badajoz 9), that he finds in poetry, in his attempt to “organize chaos” (Badajoz 10), he conjugates and works with great care and persistence on both the ideas and the form in which they are expressed. The author himself recognizes

“the word as the basic unit of the philosophy of language” (Badajoz 10), and he confesses that he “has tried to always keep reducing the distance between thought and letter” (Badajoz 10).

Elastic malleability and metaphoric drive are the two most evident characteristics of Badajoz’s poetics. Although he places himself among those poets who seek to answer more than to question, it is in that extension and recreation of time, in the space of doubt, of worrying and ups and downs, and not in the arriving to being, but rather the route there where his poetry is found and where it reaches its zenith: “I would alight on eternity / which is to continue flying” (Badajoz 21). In spite of the clearly gnomic and at times sententious character and tone of Badajoz’s writing, the poet is aware that the search is the “prelude to the void that comes before / the finding where everything is lost” (Badajoz 22).

Hombre condenado a vivir con una piedra en la cabeza

(de un lienzo de Pedro Pablo Oliva)

Un hombre que escribe sobre un papel de niebla.
El poeta no borra las evidencias de su crimen,
no puede comerse a sus hijos,
sabe que de esa forma no se construye la inmortalidad.
Parece simple, pero el poeta lo complica todo.
Bastaría con replegarse a su escritorio
una oda vacía al arte puro,
o prestar un servicio menor a la política
que lo convierta en un loro premiado.
Pero sabe que los héroes, esos hombres comunes,
han preferido las duras sábanas de hielo,
las luces de medianoche, los interrogatorios;
porque ese tipo de muerte resucita.

Le piden que se corte las venas;
que se enmiende, que ocupe su lugar de bufón
para que le perdonen su insolencia,
para que lo dejen comer las sobras del banquete.
Pero un poeta aunque lo acosen no puede,

Man Condemned to Live with a Rock on His Head

(from a canvas by Pedro Pablo Oliva)

A man who writes over a sheet of fog.
The poet does not erase the evidence of his crime,
he cannot eat his children,
he knows that is not the way immortality is created.
It appears simple, but the poet complicates everything.
It would be enough to retreat to his desk
an empty ode to purity in art
or doing a minor service to politics
that turns him into a prized parrot.
But he knows that the heroes, those common men,
have preferred the hard sheets of ice,
the lights of midnight, the interrogations;
because that type of death resuscitates.

They ask him to cut his veins;
to mend himself, to take his place as jester
so that they can pardon his insolence,
so that they can let him eat the banquet scraps.
But a poet, even if harassed, cannot

desprenderse de su cola eléctrica, amputada,
de lagarto amarillo,
tragarse los versos que lo incriminan,
las rimas que exprime el corazón,
un puño apretando la nada
con el rigor y la cadencia de una gota
cayendo sobre la eternidad.

Entonces quedamos mudos.
Qué maneras tan graves, tan ajenas,
como reses que rumian los pastos del verano.

No hay techo y el poeta sabe que lo asedia
el encono.
Sabe que nadie perdona el vigor de una letra
tan suave,
una letra que no pertenece al reino de la violencia,
sino que es ira de los dioses, agua que llueve hacia arriba,
y los tiranos no resisten las intemperies crueles.

Te preferirían cantando en tu jaula.
Quieto, con la melena y la barba hirsuta,
lanzando un verbo insípido que danza con su sombra.
Poeta, animal domesticado, lobo reducido a perro
que aúlla cuando pasa un escorpión

detach himself from his electric, amputated,
yellow lizard tail,
swallow the verses that incriminate him,
the rhymes that his heart wrings out,
a fist squeezing the emptiness
with the rigor and the cadence of a drop
falling over eternity.

And so we remain mute.
Such serious manners, so strange,
like cows chewing on the summer pastures.

There is no cover, and the poet knows that bitterness
conquers him.
He knows that no one forgives the force of such
tender words
in a style that does not belong to the kingdom of violence,
but is the rage of gods, water that rains toward the skies,
where tyrants cannot resist the cruel outdoors.

They would prefer you singing in your cage.
Motionless, with a mane and shaggy beard,
throwing a tasteless verb that dances with his shadow.
Poet, domesticated animal, wolf reduced to a dog
that howls when a scorpion passes by

o el gemido del viento le recuerda esos incendios
destruyéndolo todo.

El hombre dice palabras remotas y cadenciosas,
habla de estaciones cruzadas por angustias y desengaños,
no vale nada hasta que se desangra.
Pareciera volver al pájaro que canta,
a la rama que crece,
al San Sebastián asaetado, a la revolución
perpetua.

Qué poco sabe el tirano de estos dedos tan nobles,
de esta carne tan mustia que se recoge en su espina,
este hueso que se atraviesa en cualquier garganta.

El poeta se equivoca,
es obstinado, testarudo, vanidoso, frágil.
Pero antes de rendir la letra,
prefiere el cepo, la muerte, que lo desmiembren,
lo arrastren frente al coliseo,
cuando la poesía ha tocado en serio la caja de su espanto.

or the groan of the wind reminds him of the fires
destroying it all.

Man says remote and rhythmic words,
he talks about seasons crossed by anguish and disillusion,
he isn't worth anything until he bleeds.
He seems to return to the bird who sings,
to the branch that grows,
to Saint Sebastian pierced with arrows, to the perpetual
revolution.

How little the tyrant knows of these noble fingers,
of this flesh so withered that it is collected in his spine,
this bone that chokes through any throat.

The poet is mistaken,
he is stubborn, strong-headed, vain, fragile.
But before surrendering his words
he prefers to be shackled, dead, dismembered
dragged in front of the Colosseum,
when poetry has seriously touched the box of his terror.

Félix Hangelini

Félix Hangelini condujo su obra y su discurso hacia una indefinición múltiple: sexual, geográfica, genérica, literaria. En sus primeros poemas los elementos insulares, las referencias locales, onomásticas, toponímicas relacionadas con Cuba son un poco más comunes, aunque no son muy frecuentes; sin embargo, su poesía se encaminó hacia símbolos más generales: no la isla, sino las islas; no el monte cubano, sino el bosque universal; no Félix Ernesto Chávez, sino Félix Hangelini; no la persona, sino el personaje que lo incluye y lo fabula. Indefinición del sujeto lírico y también del “tú” al que se dirige.

El autor se propuso construir una bestia escrita apellidada Hangelini que es a la vez antifaz y verdad, dispersión y núcleo, teatralidad y vida. Si se lee de manera alterna y comparada sus análisis sobre Dickinson, Whitman, Borges, Huidobro y Pessoa principalmente, y los comparamos con su obra lírica, se constata que su diálogo con la idea del doble, del personaje lírico, de la polifonía, de lo biográfico, de la verticalidad y gravitación parte de dichos autores, pero es llevado a una intimidad, al plano personal, a cierta sencillez que conjuga los logros de dichas figuras con su individualidad y sus propias concepciones.

El discurso de Hangelini se sostiene en un coloquialismo lírico, que (d)escribe y semantiza su entorno por medio

de interconexiones infinitas a las que él llamó (a partir de Wislawa Szymborska y Rainer María Rilke) “bosque escrito”; que dialoga, espera, lucha a pesar de su convencimiento de que la vida es un largo desfiladero hacia el sin sentido, un camino que se extiende hacia la nada. Lo absurdo de la existencia misma puede incitar a la carcajada, a la burla del que sabe de antemano el final. El sujeto lírico busca, observa, anota, intenta encontrar, asir, dotar de significado a un cuerpo imposible que, como el propio mundo, en hilera infinita, se aleja. No puede evitar el sin sentido del futuro, y al mismo tiempo lucha contra él. La poesía para Hangelini es búsqueda y negación del *locus amoenus*.

Félix Hangelini

Félix Hangelini directed his work and discourse towards indefinición on multiple levels: sexual, geographic, generic, literary. In his first poems the island elements, the toponymic, onomastic, and local references to Cuba are more common, although not frequent. However, his poetry changed direction towards more general symbols: the islands rather than *the* island; a world forest rather than just Cuba's vegetation; Félix Hangelini, the character that the author creates and who includes him, instead of Félix Ernesto Chávez, the person. Complete indefinición in terms of the lyrical subject as well as the "you" he addresses.

The author set himself to construct a written beast named Hangelini who is at once mask and truth, dispersal and nucleus, theatricality and life. If one reads his analysis of Dickinson, Whitman, Borges, Huidobro, and Pessoa in an alternative and comparative way and compares it to his own poetic work, one can confirm that his dialogues with the idea of the doble, the lyrical persona, polyphony, the biographical, verticality, and gravitation stem from the work of these writers; but in Hangelini they are taken to an intimacy on a personal level, a certain simplicity, that mixes the achievements of these figures with his own individuality and ideas.

Hangelini's writing maintains a lyrical colloquialism that describes and labels his environment by means of infinite interconnections to what he calls "a written forest" (after Wislawa Szymborska and Rainer Maria Rilke), with which he dialogues, struggles, waits for, despite his conviction that life is a long journey towards meaninglessness, a road that extends toward the void. The absurdity of existence itself can provoke sudden laughter, the joke of one who knows the ending beforehand. The lyrical subject searches for, observes, records, tries to find, grabs hold of, gives meaning to an impossible body that, like the world itself, moves away along an infinite line. He can't avoid the future's meaninglessness, and, at the same time, he struggles against it. Poetry for Hangelini is both a search for and a negation of the *locus amoenus*.

Al atardecer

Desde el borde de la isla digo adiós a los que esperan.

Al atardecer, la isla zarpa con su nube de rostros
y palacios gigantes, estela de precipicios
para el tiempo. Aún ignoro
ese tiempo que la isla ha puesto sobre la palma de mi mano,
el aceite de mi cuerpo sobre sus soledades
invulnerables. Mi lámpara ha caído.
Abajo encuentro nombres que algún día compartieron
las voluptuosas noches. Cientos de cadáveres
evaporándose hacia un frágil destino
donde el anhelo inclina sus ventanas.

He caído a intemperie de mí mismo, en la hondura
de los nombres que tuve. He transitado
espacios de memoria acuartelada
en los oscuros bosques de su lenta
emanación. He susurrado montañas potentes,
letanías de raros esfuerzos donde se esconden
los vientres donde un día hundí mis frustraciones.

At Dusk

From the edge of the island I say goodbye to those who wait.

At dusk, the island sails with its cloud of faces
and giant palaces, a wake of precipices
in time. I still ignore
the moment the island has placed on the palm of my hand,
the oil of my body spreading over its invulnerable
solitudes. My lamp has fallen.

Underneath I find names that one day shared
the voluptuous nights. Hundreds of corpses
evaporating toward a fragile destiny
where desire cracks its windows.

I've fallen out of myself into the open, into the depth
of the names I have been. I have frequented
spaces of quartered memory
in the dark woods of its slow
emanation. I have whispered powerful mountains,
litanies of the rare efforts where the bellies
hide where I once sank my frustration.

Hoy ya no sé qué parte de mí mismo
se despide, imagina viajar como la bestia
en las naves difíciles. O qué parte del tiempo
se detiene a esperar con los perdidos
nombres de rostros frescos como la hierba
silvestre. Voy inventando las azules barandas
en que mi mano roza creciendo lentamente.

En su grácil distancia he visto un árbol,
el anuncio de un bosque diferente
a la isla. En vano me disuelvo
en los bordes. Busco una imagen a todo
lo que fue familiar. Nada me queda ahora
sino el niño encumbrado que trajo a mi garganta
un velador, la foto de la abuela vencida
por su ira, el polvo de las tardes pedestres.
He imaginado algo semejante al soporte
de mis años, sin los cuerpos danzantes
que abren sus bocas blandas para aliviar al mundo
de sus deseos, y tiñen de violentos resplandores
el tiempo. He imaginado que ahora voy existiendo
y que esta rara isla me despierta.

Today I no longer know what part of me
says goodbye, imagining itself like the beast
inside difficult vessels. Or what part of time
stands still to wait with the lost
names of fresh faces like wild
grass. I am inventing the blue railings
on which my hand glides, rising slowly.

In its graceful distance I have seen a tree,
the announcement of a forest different
from the island. In vain I dissolve
at the edges. I look for an image of everything
that was familiar. I have nothing left now
except for the lofty boy that brought a candlestick
to my throat, the photo of the grandmother defeated
by her rage, the dust of the ordinary afternoons.
I have imagined something similar to the support
of my years, without the dancing bodies
that open their soft mouths to ease the world
of their desires, and they stain time
with violent radiance. I've imagined that now I begin to exist
and that this strange island awakens me.

Pero aún no comprendo la humedad de ese espejo
postrado tras de mí, de ese rebaño enorme
que se mira. En los labios cansados
alguien ha puesto nombres inmemoriales, ventiscas
imaginadas, amagos, reminiscentes vastedades
para llegar a un fondo indefinido.
Alzo mi mano y rozo también el gris del marco
como el humilde azul de las barandas
en el asomo de los días. Sus grietas me parecen
conocidas. Sus manchas me consumen.
Ha calado ese humo de las estatuas
polvorientas. He masticado almas
que han sentido caer todo el color del mundo.
No sé si estoy mirándome en un lago
que es un espejo, o un edificio descascarado,
o un simple bulto hojeado en el camino
casi un cristal, o un mirto intrascendente
para inventar una isla y su distancia
y sus bestias y soles inconclusos.

Hoy ya no sé en qué parte del espejo
me distingo. En cuáles realidades
imagino que el tiempo ha transcurrido. Navego
solo bajo la isla y sobre ella,

But I still don't comprehend the steam on that mirror
prostrated behind me, of that enormous herd
that looks at itself. On their tired lips
someone has placed immemorial names, imagined
blizzards, false gestures, reminiscent vastnesses
to arrive at an undefined depth.

I raise my hand and also brush the gray of the frame
like the humble blue of the railings
in the trace of each day. Its cracks appear
familiar. Its stains consume me.

It has absorbed the smoke from dusty
statues. I have chewed souls
who have felt the fall of all the color of the world.
I do not know if I am looking at myself on a lake
that is a mirror, or a building that's been peeled off,
or a simple bulge leafed through the journey
almost a crystal, or an inconsequential myrtle
to invent an island and its distance
and its beasts and inconclusive suns.

Today I no longer know which part of the mirror
I see myself in. In which realities
I imagine that time has passed. I sail
alone under the island and above it,

dentro y fuera de un ciclo inexistente
en los blancos balcones de los días
que mis retratos cuentan desde sus ojos.

Desde el borde de la isla alguien me dice adiós,
e imagino
que soy la bestia radiante, o la única culpa
de mí mismo. Sospecho
que alguien sabrá mi historia, y que algún día
la escriba tras el distante arrullo de mi nombre
dormido. Acaso el tiempo destierre mis cortinas
y el día sea otra razón familiar
donde abalance el viento sus tantas sinrazones,
y todo lo que he dicho quede, como oscura montaña
en el ocaso donde la larga isla vaga
arrastrando en silencio mis letargos inmóviles
para al fin alejarse tras el peso de sus formas.

in and out of a nonexistent cycle
on the white balconies of the days
that my portraits reflect from their eyes.

From the edge of the island someone says goodbye to me,
and I imagine
that I am the radiant beast, or the sole guilt
of my own. I suspect
that someone will know my story, and that someday
it will be written after the distant lullaby of my sleeping
name. Perhaps time will banish my curtains
and the day will be another familiar reason
where the wind might throw its many irrationalities,
and everything that I've said will stay, like a dark mountain
at sunset where the long island wanders
dragging in silence my motionless lethargy
to finally walk away beyond the burden of its forms.

Dashel Hernández Guirado

Dashel Hernández Guirado ha publicado tres poemarios. Su poesía se mueve entre un neo-romanticismo, una enorme plasticidad, la parodia, lo metalingüístico y el culturalismo. Para Hernández existe, en esencia, un tú amado al que el sujeto lírico frecuentemente se dirige. Su poesía hace coincidir neoplatonismo, homoerótica y romanticismo. Su interlocutor ideal, su Kyrnos personalizado homoerotiza la tradición romántica a partir del legado clásico.

Su relectura de escritores como Dulce María Loynaz y Santa Teresa es, a la vez, un homenaje y un diálogo. Especie de *agón* que se dirige, al mismo tiempo, al amado y al hipertexto. Se sirve del imaginario, el estilo, el léxico, la sintaxis y la cosmología poética de diversos autores para establecer un coloquio que vivifica al referente y (re)personaliza el tema. La posible lectura homoerótica de ciertos textos de Loynaz deja de ser velada en Hernández. Se vuelve explícita. Su parodia es, al mismo tiempo, un desafío y un homenaje a sus referentes.

De un modo semejante al que Garcilaso de la Vega asimiló el petrarquismo y la tradición clásica en su obra, Hernández funde la colección teognidea con la obra loynaciana. Su reescritura homoerótica de los *Poemas sin nombre* de Loynaz hace confluír la plasticidad y el Eros de una

amplia zona de la poesía lírica griega con el ecosistema retórico y el imaginario sintáctico y tropológico de la autora cubana. A veces su poema solo parte del de la poeta para alejarse por otros cauces. En ocasiones la glosa y el diálogo, como una especie de respuesta desde otro ángulo, establece una confrontación más tangible con el referente.

Para Hernández es también esencial pensar el lenguaje a través del deseo, respirar al amado a través de lo gramatical. El autor juega con frecuencia con las asociaciones entre forma e idea. Se pasea los distintos niveles de la lengua, los erotiza y los vivifica desde el razonamiento y el deseo. En un tiempo en que las referencias a Loynaz han dejado de ser comunes en la poesía cubana, Hernández se atreve a leer la obra de esta autora desde el respeto, pero sobre todo desde el reverso.

Dashel Hernández Guirado

Dashel Hernández Guirado has published three collections of poems. His poetry moves between elements of Neo-romanticism, an enormous degree of expressiveness and fluidity, parody, metalinguistics, and culturalism. For Hernández, there is, essentially, a cherished lyrical “you” whom the poetic “I” often addresses. His poetry merges Neoplatonism, homoeroticism, and romanticism. His ideal addressee, his own personalized Kyrnos, homoeroticizes the Romantic tradition that takes as its foundation the legacy of the Classics.

His rereading of writers like Dulce María Loynaz and Santa Teresa is, at the same time, a tribute and a dialogue, a kind of struggle or confrontation (*agón*) that speaks both to the lover and to the hypertext. Hernández uses the imaginary, style, lexicon, syntax, and the poetic cosmology of various authors to establish a conversation that revives the original text and (re)personalizes the theme. A possible queer reading of certain texts by Loynaz ceases to be veiled in Hernández. It is entirely explicit. His parody is both a challenge and a tribute.

Just as Garcilaso de la Vega assimilated the Petrarchic and Classical traditions in his work, Hernández’s poetry unites the Theognis collection and the work of Loynaz. His revision of *Poemas sin nombre* (“Poems without

Name”) by Loynaz, merges the imagery and Eros of a comprehensive zone of lyrical Greek poetry with her rhetorical ecosystem and her syntactic and tropological structure. At times, Hernández’s poem only departs from that of Loynaz in order to distance itself via other channels. At other times, he glosses and dialogues, creating a kind of response from another angle, establishing a more tangible confrontation with the referent.

For Hernández it is also essential to think of language through desire, to breathe the beloved through the grammatical. The author often plays with the associations between form and idea. He glides through the different levels of language, eroticizing and reviving them from reasoning and desire. At a time when references to Loynaz are no longer common in Cuban poetry, Hernández dares to read the work of this author from a respectful perspective, but mostly from the reverse.

Ψ

Un tridente de juguete
para un niño dios
o la triste inicial del
(Psi)cólogo
para un niño raro.

xxix

Juega Jacinto
en la charca pálida
sin saber —el pobre—
que entre un dios y el aire
pende su vida.
Ninguno de los dos
le preguntó
si quería ser flor.

Ψ

A toy trident
for a child god
or the sad initial of the
(Psi)chologist
for a weird boy.

xxix

Hyacinth plays
in the pale pond
without knowing—poor thing—
that between a god and the wind
hangs his life.
Neither of the two
asked him
if he wanted to be a flower.

XXX

Dicen que a Ganimedes
se lo llevaron preso
por jugar con las águilas.
(y viceversa).

xxxviii

(eros y erótisis)

¿Es
Eros
siempre
una pregunta?
¿Lo incontestado es
siempre inconfesable...?

XXX

They say that Ganymede
was taken prisoner
for playing with the eagles.
(and vice versa).

XXXVIII

(eros and erotesis)

Is
Eros
always
a question?
Is the unanswered
always unspeakable...?

(XCVI)

Cambié mi soledad, mas ya no puedo decir si fue
por mucho o poco amor...

Ahora dime tú, responde: ¿puede tu Amor medirse?

(XXXVII)

¿Quién, sino el agua, podrá aferrarse al agua?

(LIV y XCI)

No es que te ame menos: es que tengo como un pudor
de revelar no el cuánto sino el cómo te amo...

¿comprendes?

No es que me falten palabras: es que el metal de mi voz
fluye como un río de silencio al rojo vivo.

(XCVI)

I exchanged my solitude, yet I can no longer say if
it was for too much or too little love...
Now you tell me, respond: can your Love be measured?

(XXXVII)

Who, if not water, could cling itself to water?

(LIV and XCI)

It is not that I love you less: it is that I feel a sort of shyness
in revealing not how much but rather how I love you...
Do you understand?
It is not that I lack the words: it is that the metal of my
voice flows like a red-hot river of silence.

(Teresa)

¡Solo de labios para afuera podría yo exclamar que tú me bastas...! No, Señor, tú solo no bastas, ni el amor que enciendes alcanza para nada si no lo entrego todo —escúchame, todo él de golpe— a otra criatura.

(Mateo)

Yo puse mi casa sobre roca. Cayó la lluvia, vinieron los torrentes, soplaron los vientos, y mi casa resistió. Pero mi corazón se fue con la crecida: porque mi corazón era del agua.

(Teresa)

Only by paying lip service could I exclaim that you are enough! No, my Lord, you alone are not enough, and not even the love you spark amounts to anything if I don't give it all—listen to me, all of it at once—to another creature.

(Matthew)

I built my house upon rock. The rain fell, the torrents came, the winds blew, and my house resisted. But my heart went with the flood: because my heart belonged to the water.

Leonardo Sarría

La lírica de Leonardo Sarría se caracteriza por la sobriedad, el culturalismo y una mirada existencialista. En sus versos se percibe a un sujeto lírico que se adentra, consciente, en la tradición literaria, mitológica y bíblica. Ese adentrarse exige varios niveles: el primero, una lectura detenida de obras y autores clásicos; el segundo, una metabolización de lo leído evidente tanto en el tema como en el lenguaje; y el tercero, una interiorización del conflicto heredado. Esa capacidad reflexiva se expresa en un metaforismo bien trabado y en frases rumiadas una y otra vez.

Los motivos que trabaja Sarría, que van de la Grecia antigua a la mitología doméstica de Eliseo Diego, terminan adquiriendo una nueva dimensión, otra perspectiva a partir de su mirada que es a la vez íntima, intelectual y reflexiva. Esto el autor no lo lleva a cabo siempre con los mismos recursos retóricos: a veces se funde con el lenguaje bíblico a través de la mimesis, otras veces su yo lírico se mezcla con la imagen y el estilo de Eliseo Diego, y en ocasiones utiliza la primera persona para fundirse con el personaje histórico/legendario o para distanciarse con terror de lo entrevisto al revisar el pasado.

En estos juegos de mimesis y metabolismo de personajes y hechos de la tradición, el sujeto lírico refleja sus

propias obsesiones, angustias, miedos, su perspectiva tanto del pasado como del presente. La voz poemática en Sarría, como suele suceder en textos que parten de la recepción de un referente previo, posee doble vida, se bifurca, tiene dos cabezas, exige leer dos líneas de interpretación al mismo tiempo: la heredada y la que propone el nuevo momento de enunciación. Es, por ello, doblemente agónica, su Jonás es dos veces Jonás, el bíblico y el que, ante nosotros, confiesa preferir “el vacío del pez que me silencia” (Sarría 30).

Por la continua referencialidad de su obra, Sarría podría correr el riesgo de parecer libresco. Sin embargo, el autor logra esquivar esos desfiladeros con una escritura que es tanto inteligente como sensible, que es racional y a la vez intuitiva. No se trata en él de la acumulación de motivos o referencias, sino del modo en que somos o nos alejamos de estos, de cómo esos referentes nos siguen afectando hoy.

Leonardo Sarría

Sobriety, abundant cultural references, and an existentialist gaze characterize Leonardo Sarría's poetry. In his verse we can perceive a lyric subject who consciously immerses himself in literary, mythological, and biblical traditions. Entrance into these traditions demands various levels of engagement: first, a close reading of classical authors and their work; second, a metabolization of what has been read, evident in both subject matter and language, and finally, an interiorization of the inherited conflict. That reflective capacity expresses itself in a solid development of metaphor and in sentences that are ruminated over again and again.

The leitmotifs that Sarría works with, which stretch from ancient Greece to Eliseo Diego's domestic mythology, end up acquiring a new dimension, another perspective, through a gaze that is at once intimate, intellectual, and thoughtful. The author does not always achieve this through the same rhetorical resources; sometimes his lyric self mixes with Eliseo Diego's images and style, and at times he uses a first person perspective to merge with a historical/legendary character or to distance himself in fear from what he perceives on reviewing the past.

In these mimesis and transformation games with traditional events and characters, the lyric subject reflects

its own obsessions, anguish, fear, a perspective as much from the past as from the present. As often happens in texts based on the reception of a previous reference, the poetic voice in Sarría possesses a double life. Two-headed, it bifurcates; it demands to be read along two lines of interpretation at the same time: the inherited one and the one proposed in the new moment of enunciation. It is, for this reason, doubly agonizing; his Jonas is twice Jonas, the biblical one and the one who, facing us, confesses that he prefers “the emptiness inside the fish who silences me” (Sarría 30).

Due to the constant referentiality of his work, Sarría could run the risk of seeming overly erudite. However, the author manages to dodge that bullet with writing that is as intelligent as it is sensitive, that is rational and intuitive at the same time. In his case, it is not about the accumulation of motifs or references, but about the way in which we are or in which we move away from them, about how those models continue to affect us today.

Noticias del lejano

...padre, Eolo fue propicio. Bastaron ocho días para que la espuma desistiera de lamer la cubierta. Temíamos a las almas que —según los rumores— en ese estrecho se alimentan de las nuestras, pero allí no hay sino azules y temblorosas preguntas.

Por fin he visto los mercados y los templos. La seda es, en verdad, muy superior.

Tal vez gane mañana mis primeras monedas: he conocido a unos señores interesados en las noticias que traigo.

News from Afar

...father, Aeolus was auspicious. Eight days were enough for the foam to desist from licking the deck. We feared the souls that—according to the rumors—fed on ours in that strait, but over there only blue and trembling questions exist.

I have finally seen the markets and the temples. Silk is, in all truth, very superior.

Perhaps tomorrow I can earn my first coins: I have met some men who are interested in the news that I bring forth.

Defensa de Jonás

No partiré hacia Nínive.

Yo, el huidizo,

prefiero la penumbra,

el vacío del pez que me silencia.

Nínive es el regreso incesante.

Detrás de cada contrición

habrá un relato nuevo de impiedad

y un nazareno orando

junto a los olivos.

Yo, el huidizo,

prefiero la penumbra,

el vacío del pez que me silencia.

Jonas' Defense

I will not head toward Nineveh.
I, the elusive one,
prefer the gloom,
the emptiness inside the fish that silences me.
Nineveh is the incessant return.
Behind every contrition
there will be a new tale of impiety
and a Nazarene praying
next to the olive trees.
I, the elusive one,
prefer the gloom,
the emptiness inside the fish that silences me.

Las estancias

Aquí la puerta

por la que el hombre entra y sale de sus años;

el espejo, la pared:

adiestrados para interrogarle la memoria.

Aquí los butacones

donde soñar es un destierro grato.

La mesa, el candelabro,

el librero, la taza, los mosaicos.

Esta es la estancia,

las estancias que el hombre alquila, compra, arregla

como intentando quedarse para siempre.

The Lands

Here the door
through which man comes in and out of his years;
the mirror, the wall:
trained to interrogate his memory.
Here the armchairs
where dreaming is a pleasant exile.
The table, the candelabra,
the bookshelf, the cup, the mosaics.
This is the room,
the rooms that man rents, buys, fixes
as if intending to stay forever.

Kelly Martínez-Grandal

El concepto de “patria”, lo nacional y el sentido de pertenencia se problematizan en la poesía de Kelly Martínez-Grandal. Todo ello está acorde a la experiencia personal de la autora: a los trece años su familia emigró a Venezuela, de donde también tuvo que marcharse en 2014 a causa de la crisis política provocada por el chavismo. Desde entonces reside en Miami. En medio de ese continuo movimiento, su poesía persigue construir un espacio alterno, una estancia donde la duda, tomar distancia y cuestionarse sean más definitorios que cualquier nacionalismo tradicional. Su certeza y su casa están en la desposesión y el distanciamiento, pero es consciente a la vez de que uno habita también “en lo que te aparta” (Martínez-Grandal).

La autora va con facilidad y desempeño de lo abstracto a lo cotidiano y urgente. Sus poemas tratan temas tan variados como el autoconocimiento, el éxodo, la crisis de los balseros, la trata de esclavos, la política trumpista, la insularidad, lo femenino, la mitología y la discriminación. En consonancia con lo explicado, lo nacional en una geografía estrictamente cubana no es común en ella. En sus versos el país de origen llega tangencial, indirecto, esquivo. En los poemas de la autora que he revisado, lo cubano aparece para describir una huida de la isla en medio del océano, para dar voz al que escapa

de la dictadura castrista. Hay en esa precaución y distancia de la isla natal un dolor punzante desde el silencio, una especie de poema no escrito que salta de una página a otra.

Martínez-Grandal parece interesada en diversas formas del exilio a lo largo de la historia. Traza conexiones entre los africanos en barcos de la colonia, los haitianos que huyen hacia el norte en nuestros días, los balseiros cubanos en el estrecho de la Florida y los que como ella han tenido que abandonar la tierra donde nacieron. ¿No somos todos —parece decirnos— éxodos obligados?

Kelly Martínez-Grandal

The concept of a “homeland,” the nation and the sense of belonging associated with these concepts are problematized in the poetry of Kelly Martínez-Grandal, all in accordance with the author’s personal experience: at the age of thirteen, her family emigrated to Venezuela, which she subsequently had to leave in 2014 due to the political crisis caused by Chavismo. Since then she has resided in Miami. In the midst of this continuous movement, her poetry has sought to create an alternate space, a position where doubt, distance and wonder become a way to define the self more than traditional ideas of nationalism. Her conviction as well as her home are found in dispossession and estrangement, but she is aware that one can reside within “that which separates” (Martínez-Grandal) at the same time.

The author moves with ease and accomplishment from the abstract to that which is commonplace yet urgent. Her poems deal with topics as varied as self-knowledge, exodus, the Cuban rafter crisis, the slave trade, Trumpist politics, insularity, the feminine, mythology and discrimination. In accordance with her experiences, the idea of nation as attached to a strictly Cuban geography is rare in her works. In her lines, the country of origin becomes tangential, indirect, elusive. In the poems of this author that I have reviewed, Cuban essence

appears rather as a mid-ocean fleeing from the island, to give voice to those who escape the Castro dictatorship. In this circumspection and distance from the island of one's birth there is a stab of pain out of silence, a kind of unwritten poetry that surges from one page to another.

Martínez-Grandal seems interested in various forms of exile throughout history. She draws connections between Africans on colonial ships, Haitians who flee to the north today, Cuban refugees in the Florida Straits, and those like her who have had to leave the land where they were born. Aren't we all—she seems to tell us—forced exiles?

La lengua de los gusanos

I

Mira que venir a morir aquí,
lejos del sol, lejos de casa,
con tanta comida en lata
y leyes para los nacimientos
y leyes para los matrimonios
y leyes para los entierros.
Venir a morir aquí, con tanto frío.

II

Hice mi casa aquí.
Llegué de noche, dicen que hacía frío.
Hice mi casa aquí.

Comerás mierda,
emigrante,
limpiarás mierda.
Venderás a tu Señor por un plato de lentejas,
pero hice mi casa aquí
limpia.

Le di sudor, hijos, muertos
y dije otras palabras enredando la boca
y fui un buen ciudadano
hasta el día de mi muerte,
con saludo a la bandera.

Dios bendiga la tierra que dejé
y Dios bendiga esta tierra,
aquí fui sepultado.
Yazco en lo oscuro ahora,
un poco solo.
Estos gusanos no hablan mi lengua.

The Language of Worms

I

After all that to come and die here,
far from the sun, far from home,
with so much canned food
and laws for births
and laws for marriages
and laws for burials.
To come to die here, where it's so cold.

II

I settled my house here.
I came at night, they say that it was cold.
I made my house here.

You will eat shit,
emigrant,
you will clean shit.
You will sell your Lord for a lentil stew,
but I made my house here
clean.
I gave it sweat, children, the dead
and I said other words entangling my mouth
and I was a good citizen
until the day of my death,
with a salute to the flag.

God bless the land that I left behind,
and God bless this land,
for I was buried here.
I lay in the dark now,
a bit alone.
These worms do not speak my language.

Tuétano

La Habana reverbera, se resiste,
revienta en los adoquines.
Años luz,
presiento su galaxia de estrella niña.
No la nombro ni me nombra.

La Habana guarda en mí lo irreplicable,
pulsas como un nervio;
detrás de todo, siempre,
el ámbar de su verano.
Me hiera por vez primera
mi cuerpo descubriendo su costumbre
mi padre y yo en la Alameda de Paula,
la mano brújula de mi madre.

A veces canta su cancioncilla,
cambia mi voz,
sopla sus polvos sin que la vea.
Boca monstruosa,
como una rémora se aferra a mis caderas.

La Habana susurra en mí, siempre en mí,
fantasma incómodo
espacio me aprieta el cráneo,
Reina de Agua
reclama mi cabeza.

Marrow

Havana reverberates, resists,
bursting over the cobblestones.
Light years,
I sense her young girl-star galaxy.
I do not name her, nor does she name me.

Havana stores the incomparable in me,
pulsating like a nerve;
behind everything else, always,
the amber of summer.
She wounds me for the first time
my body discovering her habit
my father and I on the Alameda de Paula,
my mother's compass hand.

Sometimes she sings her tune,
changes my voice,
blows her dust without my seeing it.
Monstrous mouth,
she clings to my hips like a remora.

Havana whispers in me, always in me,
unsettling ghost
she slowly squeezes my skull,
Queen of Water
she reclaims my head.

Jamila Medina Ríos

La palabra, en la poesía de Jamila Medina Ríos, es una ali-mañá viviente, sangrante y en expansión. En su discurso, hay una constante búsqueda de vecindades y mutaciones fónicas y morfosintácticas que multiplican los significados. Su yo lírico escribe desde la oquedad femenina. Las palabras en sus poemas se suceden y entrecruzan como parte de una naturaleza húmeda y abundante, en continua transformación. Se trata de una escritura multirreferencial, culturalista, que actualiza el decir barroco, que procura ensanchar y elastizar los límites del lenguaje.

La autora persigue un cuerpo en metamorfosis que es también el cuerpo del poema, inclusivo, polítropo, polisémico. En Medina no hay límite entre un espacio y otro, entre lo lingüístico y lo contextual. Todo es texto, tejido, entramado de la araña que textúa “un campo de rizomas”, una “bahína conquistada” (Medina Ríos 2009, 25), “rompiendo la maleza / para abrir paso a un cuerpo” (Medina Ríos 2009, 28). La tendencia al neologismo es en ella necesidad vital. Sus asociaciones fónicas o etimológicas son híbridos, hipogrifos léxicos que representan boquetes por los que el sentido y el significante logran respirar ante la estrechez asmática del lenguaje.

Entre las muchas vecindades que Medina crea, las interconexiones entre los espacios naturales, el lenguaje y las

zonas erógenas son fundamentales. Se concentra frecuentemente en los fluidos corporales, va de lo erótico a lo escatológico, de lo épico a lo coloquial, encuentra belleza y lirismo hasta en los húmedos residuos somáticos. Explora toda posible oquedad y las porosidades en que habita lo fecundo y oscuro. Fur(n)ia silenciosa e invasiva desde las profundidades del cuerpo, de la tierra y de la “lengua anhelante” (Medina Ríos 2013, 7). En ese contraerse y expandirse hay también una continua experimentación con la sexualidad.

Se trata, además, de la lucha contra los prejuicios sociales que marcan lo femenino como algo inconfesable, amordazado y vergonzoso. La poesía de Medina quiebra todos esos convencionalismos patriarcales, propone la estrategia de la anémona y la babosa que, silenciosamente, asaltan costas y arrecifes, y “convierten el agua en una gelatina viscosa / una baba que se queda entre las manos / mientras escapan mar arriba hechas un nudo” (Medina Ríos 2013, 16). En la nota introductoria a *Primaveras cortadas*, Lina de Feria asegura que Medina “escribe por exacta necesidad de su interioridad” (Medina Ríos 2011, 6), y es esa exigencia interior la que la lleva a decir, a somatizar el discurso, a entremezclar todos los fluidos del cuerpo con las costas de la isla y la viscosidad de las palabras.

Jamila Medina Ríos

The word, in the poetry of Jamila Medina Ríos, is a living creature that bleeds and grows. In her discourse, there is a constant search for phonic and morphosyntactic proximities and mutations that can multiply meanings. Her lyrical self writes from the caverns of womanhood. The words in her poems trip over each other, overlapping as part of a humid and abundant natural world in continuous transformation. Her writing presents itself as multi-referential, regenerating the baroque in a way that seeks to broaden and stretch the limits of language.

The author pursues a body in metamorphosis that is also the body of the poem, inclusive, polymorphic, polysemic. In Medina there is no limit between one space and another, between the linguistic and the contextual. Everything is text, tissue, the web of a spider that makes text out of “a field of rhizomes”, a “conquered bay-ina” (Medina Ríos 2009, 25), “to make way for a body / breaking through the undergrowth” (Medina Ríos 2009, 28). The tendency toward neologism is a vital necessity of her work. The phonic or etymological associations she makes are hybrids, lexical hippogriffs that represent gaps through which sign and signifier manage to breathe despite the asthmatic narrowness of language.

Among the many proximity zones that Medina creates, the interconnections between natural spaces, language and erogenous zones are foundational. She frequently focuses on bodily fluids, moving from the erotic to the scatological, from the epic to the colloquial, finding beauty and lyricism even in moist somatic residues. She explores all possible hollows and porosities in which the dark and the fertile dwell: silent and invasive furies/grottos emerge from the depths of the body, from the earth and the “yearning tongue” (Medina Ríos 2013, 7). In that contraction and expansion, there is also a continuous experimentation with sexuality.

At play is also the fight against social prejudices that mark the feminine as something unspeakable, muzzled and shameful. Medina’s poetry breaks all those patriarchal conventions, offering instead the strategy of the anemone and the slug that, silently, assault coasts and reefs, and “turn the water into a viscous jelly / a slime that stays in the hands / while they escape out to open sea furled around themselves” (Medina Ríos 2013, 16). In the introductory note to *Primaveras cortadas* (“Cut Springs”), Lina de Feria affirms that Medina “writes from the precise need of her interiority” (Medina Ríos 2011, 6), and it is this inner demand that leads her to speak, to somatize discourse, to intermingle all the fluids of the body with the coasts of the island and within the viscosity of words.

Ortigas de mar / Barquitos portugueses

Por las mañanas voy a nadar
como un sano ejercicio del espíritu.
El cuerpo sobre la arena
dando vueltas de carnero con las boas de la orilla
que en mal tiempo me incrustan
contra las piedras
los fragmentos de conchas
y las medusas siniestras
que se apoltronan al borde
—guadañas
transparentes medias lunas.

Si a un sitio/ de inmenso ardor/ quieres llegar
abandona tu cuerpo entre las barcas
sostén tu boca entre la espuma
y ancla fuerte
tu cabeza a la mortaja
en la colonia de sargazos.
Bajo la malla de las sombrillas gelatina
como una boca/ una vulva
una babosa que por fin te cubre
se te abrirán nuevos placeres.

Sea Nettles / Portuguese Men o' War

I go swimming every morning
as a healthy exercise for the spirit.
My body over the sand
tumbling with the *boas* of the shore
which in bad weather embed me
against the rocks
the fragments of shells
and the sinister jellyfish
that lurk on the edge
—scythes
transparent half-moons.

If to a place/ of immense ardor/ you wish to arrive
abandon your body between the ships
place your mouth within the foam
and firmly anchor
your head to the shroud
in the sargassum colony.
Under the mesh of the gelatin umbrellas
as if a mouth/ a vulva
a slug that finally covers you
new pleasures will open up for you.

Continente pulsátil

Copos de semen sobre el rojo del útero.
En la cama apenas descompuesta
una vaharada blanca
que comienza a teñirse
pálida
de rosa.
Y allá afuera la vagina
como una anémona abierta por el viento
para ser
insistentemente fecundada.

La nebulosa de Andrómeda

Orinando en la bañera
escupo un mar y un archipiélago:
flores sanguinolentas consteladas
coágulos que caen caídos de cuajo
estrellas expandidas por el agua
en decenas de piernas y de brazos
bocas viscosas
libando en el tragante
tio vivos de risa.

Pulsating Continent

Flakes of semen on the red of the uterus wall.
In the barely unmade bed
a white puff
that begins to be colored
pale
rosy.
And out there the vagina
like an anemone widened by the wind
to be
insistently fertilized.

Andromeda Nebula

Urinating in the bathtub
I spit out an ocean and an archipelago:
bloody starry flowers
torn out clots falling
stars expanded by the water
in tens of legs and arms
slimy mouths
sipping over the drain
carousels of laughter.

Ifigenia/Políxena/Cassandra

No esperes comprender la poda
ni años
que la raíz te atravesase vertical como un tentáculo,
te penetre viole(n)ta.

Túmbate.

Piensa en el sexo de las mutiladas y las brujas
las débiles las retrasadas las caídas
piensa en las ciegas las locas las mudas
las lisiadas las cojas las tullidas
las lerdas y las lelas
las enanas
piensa en el sexo de las tardas
que no llega nunca.

Iphygenia/Polyxena/Cassandra

Don't expect to understand the pruning season
and don't yearn
for the root to go through you vertically like a tentacle,
in viole(n)t penetration.

Throw yourself down.

Think of the sex of the mutilated and the witches
the weak the dull-witted the fallen women
think of the blind the insane ones the speechless
the crippled the maimed the paralytic ones
the dumb and the dimwits
the female midgets
think of the sex of the slow women
that never arrives.

Legna Rodríguez Iglesias

La escritura de Legna Rodríguez Iglesias pertenece (junto a la de Oscar Cruz, José Ramón Sánchez y Javier L. Mora) a una zona de la poesía cubana de los últimos años que reacciona y toma distancia ante el discurso tradicionalmente entendido como lírico. Al mismo tiempo, los versos de estos autores ya son anunciados en los ochenta y noventa por figuras como Ramón Fernández-Larrea, Damaris Calderón, Aymara Aymerich y Javier Marimón, quienes proponen una mirada más frontal e incisiva ante la realidad insular, durante y luego de la caída del campo socialista.

Rodríguez Iglesias crea asociaciones que aparentan ser paradójicas, parten de relaciones básicas y transitan hacia significados más complejos. Su discurso descansa en una parataxis en la que con frecuencia el sujeto no se elide o reemplaza con un pronombre, sino que se repite, como imitando un decir elemental e ingenuo, casi infantil, con el que juega para crear apariencias y contrastes. Es esa supuesta ingenuidad sintáctica la que le permite ser temeraria, proponer una cosmovisión más sólida de lo que a simple vista pudiera parecer, en la que la posibilidad de transformación y realización es tanto continua como difusa.

La autora juega también con el absurdo, utiliza coloquialismos y frases hechas, y funde los referentes librescos y

artísticos con la realidad más pedestre. Aborda las diversas formas del amor y propone una especie de anti-poesía con respecto a cierta retórica de los noventa. No pretende más lirismo que el que pueda surgir del uso cotidiano y espontáneo del lenguaje, y de las asociaciones continuas del pensamiento. Esa misma libertad en la escritura es llevada a la estructura de sus textos, entre los que encontramos verso libre, prosa poética, décima, soneto...

Pero, en esa aparente espontaneidad de Rodríguez Iglesias, nada llega al poema sin pasar por un filtro y una cavilada selección. Por eso en un contexto escribe “pubis” o “pelvis” y en otro “crica”, en uno dice “erotismo” y en otro “paja” y “singar”, en uno dice “pedo” y en otro “mojones”. Sin embargo, no es en general la irrupción del lenguaje vulgar el elemento desestabilizador y asociativo de base dentro de su poética, sino las vecindades entre lo sexual y lo poético, entre lo “culto” y lo “popular”, entre las partes erógenas, la cotidianidad y lo escatológico. Su frontalidad antiheroica y su conversacionalismo incisivo constituyen un ajuste de cuentas con el coloquialismo militante y servilista de la poesía cubana de los setenta.

Legna Rodríguez Iglesias

Legna Rodríguez Iglesias' writing (along with that of Oscar Cruz, José Ramón Sánchez and Javier L. Mora) is part of a recent kind of Cuban poetry that reacts and distances itself from the discourse traditionally understood as lyricism. This new kind of poetry is preceded by poets such as Ramón Fernández-Larrea, Damaris Calderón, Aymara Aymerich and Javier Marimón, who, in the eighties and nineties, were already proposing a more confrontational and incisive look at the insular Cuban reality during and after the fall of the Soviet Union.

Rodríguez Iglesias makes seemingly paradoxical associations that emerge from basic relationships and move toward more complex meanings. Her writing rests on a parataxis in which the subject is often not elided or replaced with a pronoun, but rather is repeated, imitating an elemental and naïve, almost child-like rhetoric with which she plays to create many facades and contrasts. That apparent syntactic naivety allows her to be reckless, to propose a more solid worldview than it might seem at first glance, in which the possibility of transformation and creation is both continuous and diffused.

The author also plays with the absurd, uses colloquialisms and set phrases, and fuses literary and artistic references with the most pedestrian reality. She address-

es the various forms of love and proposes a new kind of antipoetry with respect to a certain rhetoric from the nineties. She does not feign any more lyricism than the one that may arise from the spontaneous and everyday use of language, and from the continuous associations of thought. That same freedom in her writing is brought to the structures of her texts, among which we find free verse, prose poetry, ten-line stanzas, sonnets...

But, in Rodríguez Iglesias' apparent spontaneity, no word and/or verse make it to her poems without going through a filter and a thoughtful selection. That is why in one context she writes "*pubis*" or "*pelvis*," and "*críca*" (pussy) in another; in one she uses the word "*erotismo*" (eroticism) and "*paja*" (jerk off/hand job) and "*singar*" (to fuck) in another; in one she uses "*pedo*" (fart) and in another "*mojones*" (turds). However, the destabilizing element of her poetry is not the irruption of vulgar language, but the relationship between the sexual and the poetic, between the "highbrow" and the "popular," between the erogenous, the everyday, and the escatological. Her anti-heroism and her incisive conversational style constitute a settling of accounts with the militant and servile colloquialism of the Cuban poetry of the seventies.

La ley de la belleza

Las dos ganas juntas de arrimar y abrevar
no me dejan poseer al precipicio
mi pubis me pide laca
y yo le doy laca al pubis
corto mechones
trenzo collares
quito un poco de cabellos húmedos
espero sentada en la piedra común
que el apetito desaparezca
mi pubis me pide canto
y yo le doy canto al pubis
uno volutas
separo hilachas
muevo los labios cuidadosamente
al final del día sigo impeorable
poseer al precipicio no aparece en mi leyenda
mi pubis me pide pez
y yo le doy pez al pubis
lavo residuos
echo colonia
humedezco las ideas

The Law of Beauty

Together the two desires of closeness and drinking
will not let me possess the precipice
my pubis asks for hair spray
and I give hair spray to my pubis
I cut locks
and braid necklaces
I take a bit of moist hair
and sit waiting on the common stone
that the appetite disappears
my pubis asks for song
and I give song to my pubis
I unite volutes
and separate loose threads
I move my lips carefully
at the end of the day I could not get worse
reaching the precipice is not in my legend
my pubis asks for fish
and I give fish to my pubis
I wash residues
spray cologne
moisten my ideas

Los enemigos

Mi enemigo es imperialista
no lo conozco pero oigo hablar de él
y sé que no debo hablar con él
porque corro peligro junto a él
siendo un enviado del imperio
es bien parecido y promete cosas
entre las que se encuentra el horizonte
promete casa promete hijos
en tiempo de crisis promete estar ahí
para lo que sea
solo te dará la espalda
el día que la traición toque la puerta
el miedo de cualquier mujer
es enamorarse de su enemigo.

The Enemies

My enemy is imperialist
I do not know him but I hear talk about him
and I know that I should not talk with him
because I am in danger next to him
being an emissary of the empire
he is good-looking and promises things
among which lies the horizon
he promises a house, promises children,
promises to be there in times of crisis
for whatever
only to turn his back on you
the day that treason knocks on the door
the fear of any woman
is to fall in love with her enemy.

El cementerio

Todos formaban un grupo de hombres y mujeres
 revolucionarios
nacieron a partir de la segunda década del siglo veinte
para ser revolucionarios en un país revolucionario
y amar a su país más que a sus hijos
y amar a su país más que a sus madres
y verlo despojado de cadenas
murieron a partir de los primeros años del siglo
 veintiuno
con la agonía revolucionaria de los hombres y mujeres
que han contemplado orgullosos el amor
fueron enterrados en tumbas de cemento
que cuando llueve se filtran.

The Cemetery

They all formed a group of revolutionary
men and women
born at the start of the second decade
of the twentieth century
to be revolutionary in a revolutionary country
and to love their country more than their children
and to love their country more than their mothers
and to see it free of chains
they died from the beginning of the first years
of the twenty-first century
with the revolutionary agony of the men and women
that have proudly contemplated love
they were buried in graves made of cement
that when it rains, they leak.

Sergio García Zamora

La obra poética de Sergio García Zamora va de la sensibilidad de los místicos y lo mejor de la poesía del Siglo de Oro español a los problemas cubanos más actuales. También este poeta bebe y resume lo mejor del conversacionalismo y el metaforismo de la tradición cubana. Su obra es una clara evidencia de que tropología y estilo coloquial pueden convivir perfectamente, como en Quevedo o San Juan de la Cruz.

García Zamora posee una gran capacidad de observación, tanto cuando se trata de crear asociaciones entre un techo descuidado y Fray Angélico como cuando el asunto es la realidad insular. A través de su obra, se revela como cronista y crítico de la situación cubana, de sus tragedias históricas (como el exilio, los balseros y el éxodo del Mariel), de sus contingencias diarias, de sus contradicciones, siempre desde una sensibilidad lírica incuestionable. El poeta crea con frecuencia paralelos entre diversos referentes culturales de distintas épocas y la realidad cubana, ya se trate de la Edad Media, el expresionismo, la cultura clásica o la *Biblia*. Del mismo modo que se deja llevar por el colorido y la imaginación, tiene a veces cierres muy de sentido común, de filosofía popular y de lógica aplastante, como cuando expresa que “quien dice que un poema es como un hijo, no sabe en verdad de lo que habla” (García Zamora 22).

Al mismo tiempo, el sujeto lírico de García Zamora reconoce sus limitaciones, su incapacidad para dedicarse a los negocios y se permite a veces creer, de forma arbitraria, en el destino.

Otros de los temas en los que el autor pone atención son la violencia, las armas blancas, la mutilación. También crea conexiones entre lenguaje y existencia, entre palabra y objeto, sintaxis y hogar, poema y fábrica. Juega con la arbitrariedad del signo lingüístico para dar a entender el filo y el peligro que hay en las ideas y el discurso. Con una enorme vocación universalista, también el autor establece un diálogo con la tradición literaria cubana, desde Julián del Casal a Virgilio Piñera. Transita en sus versos por las calles de La Habana y Santa Clara mientras observa, participa, interactúa y ama. En su poesía, García Zamora tiende a lo inconveniente, enuncia lo que otros callan, describe con soltura e implicación lo que para otros sería marginal. Porque, como sucede con Terencio, a él tampoco nada hum(cub)ano le es ajeno.

Sergio García Zamora

The poetic work of Sergio García Zamora ranges from the sensitivity of the mystics and the best of the Spanish Golden Age poetry, to the most current of Cuban problems. This poet consumes and makes use of the best of colloquial and metaphoric poetry of the Cuban tradition. His work is clear evidence that tropology and colloquialism can coexist perfectly, as in Quevedo or San Juan de la Cruz.

García Zamora possesses the ability to be a great observer, both when it comes to making connections between a neglected ceiling and Fra Angelico and when the matter at issue is the insular reality. Through his work, he positions himself as a chronicler and critic of the Cuban situation, of its historical tragedies (such as exile, rafters, and the Mariel boatlift), of its daily contingencies and its contradictions, always with an unquestionable lyrical sensibility. The poet frequently creates parallels between various cultural references from different periods and the Cuban reality, be it the Middle Ages, expressionism, classical culture, or the *Bible*. In the same way that he allows himself to be carried away by color and imagination, he sometimes is influenced by common sense, popular philosophy, and overwhelming logic, as when he expresses that “whoever says that a poem is like one’s own child, has no idea what they are talking

about” (García Zamora 22). Also, García Zamora’s poetic voice recognizes its limitations, its lack of business sense, and sometimes allows itself to arbitrarily believe in destiny.

The poet is also concerned about other topics such as violence, bladed weapons, and mutilation. He also makes connections between language and existence, between the word and the object, between the syntax and the home, between poetry and the factory. He plays with the arbitrariness of the linguistic sign to convey the edge and the danger in ideas and discourse. With an enormous universalist vocation, the author also establishes a dialogue with the Cuban literary tradition, from Julián del Casal to Virgilio Piñera. His verses travel through the streets of Havana and Santa Clara while he observes, participates, interacts, and loves. García Zamora’s poetry favors the inconvenient, as he writes and talks about what others keep to themselves, describing with ease and implication what for others would be considered marginal. Because, as with Terence, for García Zamora no hum(Cub)an is alien to him either.

Los reclutas

El verde militar está en los ojos:
muchachos que piden autorización
para ir al carnaval y abordan los camiones,
las máquinas de alquiler en Jagüey o Santa Clara
con el dinero último, con el único dinero.

Regresan las cabezas podadas por el verde militar,
los rostros que lastima la cuchilla:
el hermano mayor, el novio, el hijo de vecino.
En la noche de provincia son príncipes,
reyes que han vuelto de Troya o Las Cruzadas.
Bajo el fuego artificial, bajo la vida artificial
respiran el aire último, el único aire,
y entran al verde militar con sus amores.

Como los reclutas anhelas un pase,
un gesto dispensador de tu perenne servicio;
un pase, una tregua, un salvoconducto
para tu vida siempre. Como los reclutas.
Solo que ellos no saben disimular.

The Recruits

The military green is in their eyes:
young men that ask for authorization
to go to the carnival and then board the trucks,
the taxicabs in Jaguey or Santa Clara
with the last of their money, their only money.

They return with their heads shaved by the military green,
their faces hurt by the blade:
the older brother, the boyfriend, the neighbor's son.
In the provincial night they are the princes,
the kings that have returned from Troy or The Crusades.
Under fireworks, under the artificial life
they breathe the last air, the only air,
and they enter the military green with their lovers.

As the recruits you desire a pass,
an exempting gesture to your continuous service;
a pass, a truce, a safe passage
for your life forever. Like the recruits.
Only they don't know how to pretend.

Posible emigrante

Voy al aeropuerto
a despedir amigos que vivían guerrilleramente.
Guerrilleramente quiere decir
haber soportado hambre juntos,
prestarnos la camisa nueva, el dinero,
la música de siempre.
Están irreconocibles en la foto
como el Che cuando fingía ser Adolfo Mena:
un correcto comerciante con pasaporte uruguayo,
un funcionario que visita Bolivia.

Voy al aeropuerto
a despedir amigos guerrilleramente:
muchachos escuálidos que mi madre alimentó
para seguir matando el hambre mía
en el hambre de ellos.
Extrañamente tenían nombres comunes
como nombres de héroes.

Voy al aeropuerto
a despedir a la patria de la patria.
Después vivo, como si me hubiesen matado
a cien hombres.

Possible Emigrant

I go to the airport
to say farewell to friends who once lived in guerrilla trenches
which means that as guerrilla warriors
we endured hunger together,
lent each other the new shirt, the money,
the same old music.
They are unrecognizable in the photo
like Che when he faked being Adolfo Mena:
a correct merchant with an Uruguayan passport,
an official who visits Bolivia.

I go to the airport
to say farewell to my friends in guerrilla mode:
skinny boys fed by my mother
to keep on killing my hunger
in their hunger.
So strange that they had common names
like the names of heroes.

I go to the airport
to say farewell to the motherland from the motherland.
Later I live on, as if someone had killed
a hundred of my men.

El otro

En alguna playa de Miami o Tenerife
donde los antiguos compañeros de clase
te suponen, está lo que llaman exilio.
Tras las gafas oscuras y el oscuro bañador,
en su silla plegable, con un libro abierto
sobre el pecho, sobre el pasado vertiginoso
y el cuerpo de la música en la radio
está el exilio durmiendo bobamente
como tu abulia escolar en una clase.

Bajo la sombra del buen vivir,
coincides con gente que vino desde Cuba,
de visita hace un mes, hace un milenio;
aceptan almorzar contigo, mañana, sin falta,
prometen llevar tus cartas, tus abrazos
ligeramente descomunales, el dinero puntual
como lo exigido en un secuestro.

En alguna playa de Miami o Tenerife
hablas hasta convencerlos y convencerte
sobre lo inútil de tu regreso, es decir,

The Other

At some beach in Miami or Tenerife
where your old classmates suspect
that you are, exists what they call exile.
Behind its dark lenses and dark swimsuit,
on its folding chair, a book opened
on top of its chest, over the dizzying past
and the body of the music from the radio
exile lies sleeping lazily
like your apathy during class.

Under the shadow of good living,
you run into people who came from Cuba,
here visiting for a month, a millennium ago;
they accept to lunch with you, tomorrow, without fail,
they promise to take your letters, your
slightly huge hugs, the money on time
as if demanded in a ransom.

In some beach in Miami or Tenerife
you talk until you convince them and yourself
about the uselessness of your return, that is to say,

contra la pamplina del hombre
que alega buscar su raíz.
No te harán caer en la nostalgia fácil:
patio de escuela donde jugabas al trompo,
palmas vistas desde un tren a toda marcha.
No sientes lo que llaman patria.
Ya no sientes.

against the nonsense of the man
who claims to be searching for his roots.
They won't trap you in an easy nostalgia:
the schoolyard where you used to play with a spinning top,
palm trees seen from a train at full speed.
You don't feel what they call homeland.
You don't feel anything anymore.

Gelsys M. García

La voz poética de Gelsys M. García es a la vez pulida, minuciosa y cortante. Sus poemas suelen partir de ciertas escenas de la realidad y tienden a la abstracción, el símbolo y el tropo. Su discurso se inclina hacia el tono gnómico y bíblico, suena por momentos proverbial, pero dichas características son solo el punto de partida para construir una de las poéticas más transgresoras e inquietantes de la lírica cubana de inicios del siglo XXI. Su poesía es piñeriana, tanto por abordar las muchas posibles “malditas circunstancias” como por exponer las veces en que uno está obligado a sentarse en la mesa del café.

La autora trabaja en sus versos la figura femenina, el sentimiento religioso, el absurdo, el cuerpo humano, las infinitas formas de dolor y tortura, así como las limitaciones y contratiempos diarios. Se trata, además, de una poesía llena de referencias artístico-literarias con una enorme fuerza desoladora y desestabilizante. En los textos de García, los objetos devienen actuantes, centros de atención; el lenguaje coloquial se relaciona con el científico y el tropológico; a la simplicidad de las formas y las deducciones se le suma una corriente subterránea de sentido que es, desde el silencio mismo, devastadora y hasta cínica, a la vez que amarga y dolorosa. También prioriza la relación entre cuerpo y lenguaje, así como el encierro y la trasgresión de fronteras y espacios establecidos.

García demuestra cómo derribar altares, cuestionar tradiciones y tendencias sin aparentemente moverse del lugar, sin levantar el tono de voz. La trasgresión de lo sagrado y divino (moviéndose entre la veneración y la blasfemia), la negación como poética, la capacidad de semantización de los objetos más comunes (unas tijeras, una patata, un paquete de sopa instantánea, una cuchilla de afeitar), su evidente vocación culturalista e intertextual, hacen de su obra uno de los más altos ejemplos de la lírica cubana más reciente. Los cuerpos, como las palabras, están hechos para interminables operaciones quirúrgicas, segmentaciones sangrientas y etimológicas que, paradójicamente, conducen a ilaciones infinitas en sus textos.

Gelsys M. García

Gelsys M. García's poetic voice is simultaneously polished, meticulous, and cutting. Her poems frequently depart from the real and tend towards abstraction, symbols, and trope. Her discourse leans towards a gnomic and biblical tone, at times sounding even archetypal, but such characteristics are only a starting point to build one of the most transgressive and unsettling voices of the Cuban lyrical scene at the beginning of the 21st century. Her poetry is deeply Piñerian, as she both tackles the many possible "damned circumstances" as well as displays the times one is forced to sit by a coffee table.

The author engages in her verses the feminine imagery, religious feelings, the absurd, the human body, the immeasurable ways of pain and torture, as well as daily obstacles and limitations. Her poetry is filled with artistic and literary references with heartbreaking and disruptive force. In García's texts, objects become agents, focal points; everyday language engages with the scientific and the tropological; the simplicity of forms and deductions connects to an underground current of meaning that is, even in its silence, devastating and cynical, bitter and painful. She also prioritizes the relationship between body and language, along with the confinement and transgression of borders and established spaces.

García demonstrates how to tear down altars, question traditions and trends, while keeping still, without raising her voice. The transgression of the sacred and divine, moving from veneration to blasphemy, negation as poetics, the capacity to semanticize common objects (a pair of scissors, a potato, an instant soup package, a shaving blade), her evident culturalist and intertextual vocations, make her oeuvre one of the highest examples of recent Cuban lyricism. Bodies, just like words, are made for never ending surgical interventions, bloody and etymological segmentations that, paradoxically, lead to infinite interpretations of her texts.

El ave

Anoche un ave gritó en la ventana. Cuando abrí,
lanzó el último quejido: Imago, y movió las alas.
La enterré en el jardín, bajo las orquídeas.
Hoy, al amanecer, un grillo se sujetó de la ventana
y murmuró: Imago.

No darás de comer a las gallinas

No darás de comer a las gallinas,
así evitarás que alguien las robe.
Las verás, famélicas,
picoteando el polvo.
Nunca las alimentarás.
Satisfácete con tu esperanza futura,
con el día lejano,
en tu vejez,
saboreando una anhelada sopa.

The Bird

Last night a bird cried at the window. When I opened it,
it gave out its last shriek: *Imago*, and it moved its wings.
I buried it in the garden, under the orchids.
Today, at sunrise, a grasshopper held itself onto the window
and whispered: *Imago*.

You Shall Not Feed the Hens

You shall not feed the hens,
in order to prevent someone from stealing them.
You will see them, famished,
pecking the dust.
You'll never feed them.
Satisfy yourself with your future hope,
with the distant day,
in your old age,
savoring a desired soup.

Banquete

El baptisterio fue mi cuarto de juegos,
mi salón de espejos,
mi urinario.

En la pila bautismal escupí junto a los otros niños
de la catequesis.

Y me miré en el agua como se observa la gente
en un cristal.

La cabeza de Juan Bautista fue lo único que vi
en el fondo del agua.

Salomé llevando la cabeza de Juan,
sirviéndola a los comensales hambrientos,
con un hambre de siglos de cristianismo.

Y un hilo de sangre,
cayendo de la bandeja,
manchándoles los vestidos
y el mantel blanco.

Banquet

The baptistery was my playroom,
my hall of mirrors,
my urinal.

I spit in the baptismal font next to the other children
of the catechesis.

And I looked at myself in the water like people
observe themselves in a looking glass.

The head of John the Baptist was the only thing I saw
at the bottom of the water.

Salome carrying John's head,
serving it to the hungry guests,
hunger from centuries of Christianity.

And a trickle of blood,
falling from the tray,
staining their clothes
and the white tablecloth.

Nadie

La gente golpea el baúl como si tocaran a la puerta.

—Dentro no hay nada: ni trapecio ni equilibrista,
ni gente que cae —les digo.

Ellos se empeñan en golpear cada vez más fuerte
(como si quisieran romperlo, romperme).

Una vieja también golpea; mas sabe, intuye,
que dentro no hay nadie.

Hastada salgo del baúl y les grito: —No hay nadie.
Nada.

No One

People hit the trunk as if they knocked on the door.

—There is nothing inside; neither trapeze nor trapezist
neither people that fall—I tell them.

They insist on hitting harder each time
(as if they wanted to break it, to break me).

An old lady also hits, but she knows, she senses,
that inside there is no one.

Worn out I come out of the trunk and I scream at them:

—There is no one here. Nothing.

Iran Capote Fuente

Lo que mejor define la escritura de Iran Capote Fuente es su *pathos*, una especie de *daimon* volcado en el lenguaje que atraviesa con la misma intensidad su teatro, su narrativa y su poesía. Este autor conjuga en todo lo que ha escrito hasta el momento espontaneidad, furia y pulsión. El estilo en él nace de la respiración misma de la frase.

En cuanto a su poesía, los textos más logrados, en mi opinión, son aquellos en los que consigue trascender la sintaxis narrativa propia de la prosa y el estilo directo se funde con el salto metafórico y con la limpieza en el decir. Dos ejemplos de ello son los poemas “Mil novecientos noventa y nueve” y “CTRL-ALT-DELETE”. En sus versos encuentro una voz confesional de una furiosa sinceridad poética, la cual no tiene nada que ver, por supuesto, con lo que ordinariamente se entiende por “decir la verdad”. La verdad de la poesía es la misma que la verdad del teatro. Es el lenguaje puesto en abismo, el empuje constante de “lo real” hacia sus muchas y posibles resonancias. De todo ello da fe la obra de Capote Fuente.

El poeta, gestado durante el mismo año de la caída del muro de Berlín, explora la vida humilde en el campo cubano con ojo crítico y a la vez implicado. Forma parte

de ese ambiente al mismo tiempo que toma distancia analítica de ciertos símbolos políticos y patriarcales que cuestiona y pone en crisis. Para ello también juega con referentes nacionales que van de José Martí a Virgilio Piñera. En su poema “Mil novecientos noventa y nueve” parodia “Yugo y estrella” de Martí para hacer de la voz maternal una queja ante las privaciones y necesidades sufridas en la isla en los años noventa. Con ese propósito fusiona el estilo decimonónico martiano con el lenguaje coloquial de un ama de casa cubana de finales del siglo XX.

En medio de un entorno familiar campesino, durante la niñez rural del sujeto lírico, este se enfrenta a conceptos y símbolos como “Dios”, “revolución” y la hoz. Desde su corta edad desestabiliza dichas definiciones a la vez que su personalidad se abre paso, sin llegar a los diez años, por su diferencia y a causa de la marginación. Iran Capote Fuente presenta así la *paideia* campesina de muchos niños cubanos de su generación, el *Bildungsroman* de la Cuba post-soviética que se mueve entre la escasez insular y la irrupción de la revolución tecnológica.

Iran Capote Fuente

The guiding element in Iran Capote Fuente's writing is his *pathos*, a type of *daimon* leaning over the language that goes through his theater, his narrative, and his poetry with the same intensity. The author blends in all of his writing spontaneity, furor, and passion. His style is born out of the breath of each sentence.

Within his poetry, his most accomplished texts are, in my opinion, those where he transcends prose's narrative syntax and the direct style fuses with the metaphoric jump and the unblemished word. Two examples of this are his poems "*Mil novecientos noventa y nueve*" ("Nineteen ninety-nine") and "CTRL-ALT-DELETE." In his verses I find a confessional voice with fierce poetic sincerity—which obviously has nothing to do with what we ordinarily understand as "telling the truth." The truth in poetry is the same as the truth in theater. It is language set in the abyss, the constant push of the "real" towards its many and possible echoes. Capote Fuente's work testifies to all of this.

Born the same year as the fall of the Berlin Wall, the poet explores the humble life of the Cuban countryside with a critical and at the same time implicated eye. He is part of it but at the same time he is able to distance himself from political and patriarchal symbols that he

is able to analyze, question, and put in crisis. For this he also plays with national referents from José Martí to Virgilio Piñera. His poem “*Mil novecientos noventa y nueve*” (“Nineteen ninety-nine”) parodies “*Yugo y estrella*” (“Yoke and Star”) by Martí to provide a maternal voice that laments the shortages and necessities suffered in the island during the 90s. With this in mind he fuses Martí’s 19th-century style with a housewife’s colloquial language at the end of the 20th century.

Amongst a farmer’s familiar environment, during the rural childhood of the lyrical subject, he faces concepts and symbols such as “God,” “revolution,” or the sickle. From his early age he destabilizes definitions while his personality comes through, not having yet turned ten, due to his difference and ostracism. Iran Capote Fuente presents in this way the rural *paideia* of many Cuban children of his generation, the post-Soviet Cuban *Bildungsroman* that moves between the insular scarcity and the irruption of the technological revolution.

CTRL-ALT-DELETE

Con heroico impromptu
me deshice de mis vicios:
cigarrillos, tabacos, pipas, cabos,
café, pelis porno
voyerismo en playas, montes, puentes, albergues,
 baños públicos,
y especialmente voyerismo de terrazas;
fetichismo zicotiento
antropofagia
pedofilia
masoquismo
vinos baratos
Arjona
Benedetti
facebookfagia
cleptomanía
canibalismo
tauromaquia
necrofilia
exhibicionismo...
Y en verdad
soy otro.
Un hombre tan diferente al original,
que la vida, la única vida que se me ha asignado
me resulta completamente innecesaria.

CTRL-ALT-DELETE

With a heroic impromptu
I got rid of my vices:
cigarettes, tobacco, pipes, butts,
coffee, porno movies
voyeurism on beaches, mountains, bridges, hostels,
public bathrooms,
and especially voyeurism from balconies;
smelly feet fetishes
anthropophagy
pedophilia
masochism
cheap wines
Arjona
Benedetti
facebookophagy
kleptomania
cannibalism
tauromachy
necrophilia
exhibitionism...
And in truth
I am another.
A man so different from the original,
that life, the only life that has been assigned to me
seems completely unnecessary.

Mil novecientos noventa y nueve

A la altura de mis nueve años
Ya era uno más de los hombres de la familia.
Ya estaba obligado al grillete en medio de campos de arroz,
cortando con la hoz los mazos repletos de huevos de ranas.
Con el fango hasta la rodilla,
con el llanto amarrado en la garganta,
con el sol, la lluvia y el sereno
formando la corteza de mi piel,
la corteza fangosa que aún no deja mostrar mi alma.
A la altura de mis nueve años, el horizonte quedaba
 en el borde del lindero.
Los hombres de mi familia hablaban sobre mujeres
 mientras golpeaban los mazos de arroz contra una tabla,
para que los granos de arroz se dispararan hacia una manta.
Y hacia mis ojos.
Hablaban de tractores,
de las cosechas pasadas y futuras,
del exilio de los vagos,
de los hombres afeminados,
de las putas,
del alcohol inventado en ollas artesanales,

Nineteen ninety-nine

At the height of my nine years of age
I was just another one of the men in the family
I was already bound to the shackles in the middle of rice fields,
cutting with the sickle the bundles full of frog eggs.
With mud up to my knees,
with tears swelling up in my throat,
with the sun, the rain, and dew
forming the crust of my skin,
the muddy crust that still will not let me show my soul.
At the height of my nine years of age, the horizon
 remained at the edge of the boundary.
The men of my family talked about women while
 they pounded the bundles of rice against a board,
so that the grains of rice would be fired towards a cloth.
And towards my eyes.
They would talk about tractors,
of previous and future harvests,
of the exile of the lazy bums,
of effeminate men,
of whores,
of alcohol invented in artisanal pots,

de mi vagancia,
de mis palabras,
de lo que me harían el próximo año
si no cortaba el arroz como ellos,
si no me convertía en máquina.
Con ocho años solo existían para mí
vacaciones en diques arroceros
y odié tanto la hoz
y odié tanto la hoz
y odié tanto la hoz
que me la tatué en la piel como una alarma.

of my laziness,
of my words,
of what they would do to me the next year
if I didn't cut the rice as they did,
if I didn't turn myself into a machine.
With eight years of age what only existed for me
were vacations in rice dikes
and I hated the sickle so much
and I hated the sickle so much
and I hated the sickle so much
that I tattooed it on my skin as an alert.

Sobre los autores

About the Authors

Magali Alabau | Cienfuegos, 1945

Hasta mediados de la década de 1980, fue actriz y directora de teatro en Nueva York. Al retirarse del teatro, empezó a escribir poesía. Reside en Woodstock, NY.

Until the mid-1980s, she was an actress and theater director in New York City. Once retired from theater, she started to write poetry. Lives in Woodstock, NY.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *Ir y Venir. Poesía reunida 1986-2016* [*Electra y Clitemnestra*, 1986; *La extremaunción diaria*, 1986; *Ras*, 1987; *Hermana*, 1989; *Hemos llegado a Ilión*, 1992; *Liebe*, 1993; *Dos mujeres*, 2011; *Volver*, 2012; *Amor fatal*, 2016] (Bokeh, 2017); *Mordazas* (Bokeh, 2019)



Jorge Luis Arcos | La Habana, 1956

Doctor en Filología Hispana por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor en la Universidad Nacional de Río Negro, Argentina.

Doctorate in Hispanic Studies from Universidad Complutense de Madrid. Professor at Universidad Nacional de Río Negro, Argentina.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *Conversación con un rostro nevado* (Extramuros, 1993); *De los inferos* (Unión, 1999); *La avidez del halcón* (Letras Cubanas, 2003); *Del animal desconocido* (Casa de Teatro, 2002); *El libro de las conversiones imaginarias* (Betania, 2015); *Sincronismos* (Verbum, 2020)

Néstor Díaz de Villegas | Cienfuegos, 1956

Poeta y crítico. Sus primeros poemarios vieron la luz en Miami, en pequeñas tiradas que incluían xerografías del propio autor.

Poet and critic. His early poem collections were published by the author himself in Miami, consisting of small runs of photocopied editions.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *Canto de preparación* (Universidad de Redlands, 1982); *Vida nueva* (1984); *Anarquía en Disneylandia* (1997); *Vicio de Miami* (Schwarz, 1997); *Confesiones del estrangulador de Flagler Street* (Deleatur, 1998); *Por el camino de Sade* (Pureplay Press, 2003); *Cuna del pintor desconocido* (Aduana Vieja, 2011); *Che en Miami* (Aduana Vieja, 2012); *Palabras a tribol/Palabras a la tribu* (Lumme Editor, 2014); *Buscar la lengua. Poesía reunida 1975-2015* (Bokeh, 2015)



om ulloa | Matanzas, 1958

Escritora, traductora, editora. Blúmer tardío. Reside en Chicago.

Writer, translator, editor. Late bloomer. Lives in Chicago.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *palabrerías aNalfabéticas* (El BeiSMan Press, 2016); *glotOnerías y olfAteos (de florEs en cUbículos)* (La Mirada, 2017)



René Rubí Cordoví | La Habana, 1966

Doctor en Estudios Hispánicos por Texas A&M University. Profesor de español en Saint John XXIII College Preparatory, Katy, Texas.

Doctorate in Hispanic Studies from Texas A&M University. Professor of Spanish at Saint John XXIII College Preparatory, Katy, Texas.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *Rostro, todos los arpegios* (Extramuros, 2001); *En el cuerno de caoba* (Unión, 2014); *La casa por dentro* (Silueta, 2015); *Y Olodumare dijo ashé* (Silueta, 2016); *Apegos del pez rayando* (Casa Vacía, 2017); *Todos los rostros del pez. Antología personal* (Casa Vacía, 2020)

Ernesto Hernández Busto | La Habana, 1968

Poeta, ensayista, traductor.
Ha trabajado como editor
y periodista.

Poet, essayist, translator.
Has worked as editor and
journalist.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *Muda* (Bokeh, 2016; Col. Práctica Mortal, Secretaría de Cultura, México, 2016); *Jardín de grava* (Cuadrivio, 2017; Godall, 2018); *Ariles* (Godall, 2021)



Dolan Mor | Pinar del Río, 1968

Licenciado en Literatura y Español por el Instituto Superior Pedagógico de Pinar del Río. Profesor de Poesía y Narrativa en el Estudio de Escritura de Zaragoza.

Graduate in Spanish Language and Literature from the Instituto Superior Pedagógico de Pinar del Río. Professor of Poetry and Narrative at the Estudio de Escritura of Zaragoza.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *El plagio de Bosternag* (Betania, 2004); *Seda para tu cuello* (Aqua, 2006); *Nabokov's Butterflies* (Aqua, 2007); *Los poemas clonados de Anny Bould* (Diputación General de Aragón, 2009); *El libro bipolar* (Diputación Provincial de Zaragoza, 2009); *La novia de Wittgenstein* (Nausícaa, 2010); *El idiota entre las hierbas* (Olifante, 2010); *La dispersión* (Amargord, 2010); *Desperdicios* (Academia Oriente-Occidente, 2011); *Poemas míos escritos por otros* (Aduana Vieja, 2012); *Después de Spicer* (Aduana Vieja, 2013); *Dolan y yo* (Aduana Vieja, 2014); *Antología de Spoon Raven* (Candaya, 2018); *En los extramuros de Zaragoza. Poemas escogidos* (Verbum, 2021)



Janet Batet | La Habana, 1970

Historiadora de arte y ensayista. Máster en Comunicaciones por la Université du Québec à Montréal. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana.

Art Historian and essayist. Master in Comunicaciones from Université du Québec à Montréal. Graduate in Art History from Universidad de La Habana.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *La muerte de David* (Ediciones Comendador, 1994)

Norge Espinosa Mendoza | Santa Clara, 1971

Poeta, crítico y dramaturgo. Graduado de la Escuela Nacional de Teatro y de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte.

Poet, critic, and playwright. Graduated from the Escuela Nacional de Teatro and the School of Performing Arts at the Instituto Superior de Arte.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *Las breves tribulaciones* (Capiro, 1992); *Los pequeños prodigios* (Ed. Gente Nueva, 1996) *Las estrategias del páramo. Obra poética reunida 1989-1997* (Unión, 2000); *Dejar la isla y otras alucinaciones* (Anónima Editores, 2020)



Aleisa Ribalta Guzmán | La Habana, 1971

Ingeniera de profesión, se desempeña como docente de asignaturas técnicas. Escribe para demostrar que los lenguajes de programación también están relacionados con la poesía y la necesidad del lenguaje, sea cual sea.

An engineer by profession, she currently teaches technology courses. The author writes to prove that programming languages are also related to poetry, and to our need for language, whichever it may be.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *Talud* (Bokeh, 2018); *Tablero* (Ed. Verbo(des)nudo, 2019)



Milena Rodríguez Gutiérrez | La Habana, 1971

Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Granada. Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Granada.

Doctorate in Hispanic Philology from Universidad de Granada. Associate Professor of Hispanic American Literature at Universidad de Granada.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *El pan nuestro de cada día* (Universidad de Granada, 1998); *Alicia en el país de Lo Ya Visto* (Diputación de Granada, Col. Maillot Amarillo, 2001); *El otro lado* (Renacimiento, 2006)

Joaquín Badajoz | Pinar del Río, 1972

Miembro correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE). Es editor ejecutivo de la revista *People en Español*.

Corresponding member of the North American Academy of the Spanish Language. Executive editor of the magazine *People en Español*.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *Passar Páxaros/Casa Obscura, aldea sumergida* (Hypermedia Americas, 2014); *TNT* (Colección Diáspora Latina, Editorial La Chifurnia, 2016); *Cántaro* (Hypermedia Americas, 2019)



Félix Hangelini | La Habana, 1977–Cd. de México, 2012

Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Barcelona.

Doctorate in Theory of Literature and Comparative Literature from Universidad de Barcelona.

Murió asesinado en la Ciudad de México en 2012.

He was murdered in Mexico City in 2012.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *La devastación. La imaginación de la bestia* (Fundación Jorge Guillén, 2006) *El bosque escrito. Poesía reunida*. (Hypermedia, 2013)



Dashel Hernández Guirado | Camagüey, 1977

Artista visual y escritor de narrativa y ensayo, además de poesía. Máster en Administración Pública por Syracuse University.

Visual artist and writer of fiction and essays, as well as poetry. Master in Public Administration from Syracuse University.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *Meditaciones* (Ácana, 2015); *Iluminaciones* (Ediciones Homagno, 2020); *El ancho río del silencio* (Selvi Ediciones, 2020)

Leonardo Sarría | La Habana, 1977

Doctor en Ciencias Literarias por la Universidad de La Habana. Profesor e investigador de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

Doctor in Literary Studies from Universidad de La Habana. Professor and researcher at the College of Arts and Literature at Universidad de La Habana.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *Las horas convocadas* (Extramuros, 2003); *Esenio* (Casa Editora Abril, 2003)



Kelly Martínez-Grandal | La Habana, 1980

Licenciada en Artes y Magister en Literatura Comparada por la Universidad Central de Venezuela. Editora, curadora de fotografía y asesora de proyectos culturales.

Graduate in Fine Arts and Master in Comparative Literature from Universidad Central de Venezuela. Editor, curator of photography, and cultural projects coordinator.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *Medulla Oblongata* (CAAW Ediciones, 2017); *Zugunruhe* (Katakana Editores, 2020)



Jamila Medina Ríos | Holguín, 1981

Máster en Lingüística por la Universidad de La Habana. Estudiante de doctorado en Estudios Hispánicos, en Brown University. Codirige *Candela Review*.

Master in Linguistics from Universidad de La Habana. Ph.D. student in Hispanic Studies, at Brown University. Co-director of *Candela Review*.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *Huecos de araña* (Unión, 2009); *Primaveras cortadas* (Proyecto Literal, 2011, 2012); *Del corazón de la col y otras mentiras* (Sureditores, 2013; 2da ed. aumentada, Amargord, 2019); *Anémona* (Sed de Belleza, 2013; 2da ed., Polibea, 2015); *País de la siguaraya* (Letras Cubanas, 2017); Antologías personales: *JamSession* (Libro Mayor, 2017); *Para empinar un papalote* (Casa Poesía, 2015); *TrafficJam* (Atarraya Cartonera, 2015)

Legna Rodríguez Iglesias | Camagüey, 1984

Mamá *writer* y *Book driver*. Writer Mom and Book Driver.
Escribe las columnas “Irrelevante” (en la revista digital *El Estornudo*) y “53 Noviecitas” (en *Hypermedia Magazine*). Author of the columns “Irrelevante” (for *El Estornudo* digital magazine) and “53 Noviecitas” (for *Hypermedia Magazine*).
Ya no escribe poesía. No longer writes poetry.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *Tregua fecunda* (Unión, 2012); *Chupar la piedra* (Abril, 2012); *Hilo + hilo* (Bokeh, 2015); *Chicle (ahora es cuando)* (Letras Cubanas, 2016); *Dame spray* (Hypermedia, 2016); *Transtucé* (Casa Vacía, 2017); *Miami Century Fox* (Akashic, 2017); *Un cuerpecito son muchas partes. Antología poética* (Bloodaxe Books & Poetry Translation Centre, 2019); *Mi pareja calva y yo vamos a tener un hijo* (Ed. Liliputien-ses, 2019); *Título/Title* (Kening Editions, 2020)



Sergio García Zamora | Santa Clara, 1986

Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas. Graduate in Hispanic Studies from Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *Autorretrato sin abejas* (Sed de Belleza, 2003); *Tiempo de siega* (Ávila, 2010); *El afilador de tijeras* (Sed de Belleza, 2010); *Poda* (Abril, 2011); *El Valle de Acor* (Capiro, 2012); *La borrasca* (Mecenas, 2012); *Día mambí* (Vigía, 2012); *Pabellón de caza* (Sed de Belleza, 2013); *Libro del amor feliz* (Ácana, 2013); *Las espléndidas ciudades* (Ávila, 2013); *La violencia de las horas* (Matanzas, 2013); *Caballería insurrecta* (Orto, 2013); *Pensando en los peces de colores* (Entre Líneas, 2013); *Animal político* (Ed. El Mar y la Montaña, 2014); *Perro que aúlla* (Capiro, 2015); *Estado de gracia* (Sed de Belleza, 2016); *La condición inhumana* (Áncoras, 2016); *Resurrección del cisne* (Inst. Nicaragüense de Cultura, Fondo Editorial El Güegüense, 2016); *El frío de vivir* (Visor, 2017); *Diario del buen recluso* (Erein, 2017); *La canción del crucificado* (Sonámbulos, 2018); *Los uniformes* (Cálamo, 2019); *Los conspiradores* (Verbum, 2020); *Los maniqués enfermos* (Ed. El Gallo de Oro, 2021)

Gelsys M. García | Camagüey, 1988

Doctora en Lengua Española y sus Literaturas por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora de ortografía. Doctorate in Spanish Language and Literature from Universidad Complutense de Madrid. Professor of orthography.

POEMARIOS | COLLECTIONS OF POEMS: *Vesania* (Ácana, 2005); *Anábasis* (Ácana, 2007); *No te afeitarás en vano* (Hypermedia, 2016); *La Revolución y sus perros* (Bokeh, 2016)



Iran Capote Fuente | Pinar del Río, 1990

Dramaturgo, director teatral y guionista. Egresado de la Universidad de las Artes, Cuba, en 2018. Playwright, theater director and scriptwriter. Graduated in 2018 from Universidad de las Artes, Cuba.

POEMARIO (INÉDITO) | COLLECTION OF POEMS (UNPUBLISHED): *Vete a jugar con los machos*



Sobre el editor

About the Editor

YOANDY CABRERA | Pinar del Río, 1982



Profesor asistente de Español
y Clásicas en Rockford
University

Assistant Professor of
Spanish and Classics at
Rockford University

Investigador asociado
(2021-2022) en el Centro
de Estudios Helénicos en
Harvard University

Associate researcher
(2021-2022) at the
Center for Hellenic Studies
at Harvard University

Doctor en Estudios
Hispánicos por Texas A&M
University

Doctorate in Hispanic
Studies from Texas A&M
University

Maestría en Filología Clásica
por la Universidad
Complutense de Madrid

Master in Classical Philology
from Universidad
Complutense de Madrid

EDITOR:

Delfín Prats. *Obra poética: 1968-2013. Edición crítica*
(Hypermedia, 2013)

Félix Hangelini. *El bosque escrito. Poesía reunida*
(Hypermedia, 2013)

Jesús J. Barquet. *Los viajes venturosos / Venturous Journeys*
(Verbum, 2015)

Dossier “Poesía cubana contemporánea”. *Aula Lítica. Revista
sobre poesía ibérica e iberoamericana*. No. 8, 2016.

Créditos de traducción

Translation Credits

Introducción general (Dr. Laura Muñoz).

Magali Alabau: “Introducción” (Juliana Theodorakis), “Orestes era un niño limpio y lánguido...” (Mario Beltrán Rodríguez, Rian McGraw, Ángela Pérez Domínguez, Angélica González).

Jorge Luis Arcos: “Introducción” (Juliana Theodorakis), “Preocupaciones de un poeta cubano en 1994”, “Visitaciones de la muerte o el amor 4” (Mario Beltrán Rodríguez), “Toda palabra es un mendigo”, “Náufrago” (Crystal Behling).

Néstor Díaz de Villegas: “Introducción” (Dr. Marilén Loyola), “El joven Fidel” (Bianca Martínez-Franco), “Narciso” (Ángela Pérez Domínguez), “Artes Poeticae” (Rian McGraw).

om ulloa: “Introducción” (Juliana Theodorakis), “inmundus” (om ulloa), “impregnadosDEguerlain” (Jessica Pequeño Mendoza).

René Rubí Cordoví: “Introducción” (Juliana Theodorakis), “I. Inicio”, “Obbatalá” (Angélica González), “Bohío” (Crystal Behling).

Ernesto Hernández Busto: “Introducción” (Cosette Nawrocki), “Monólogo de Circe” (Jessica Pequeño Mendoza, Jessivel A. Uribe), “Santuario” (Dr. Marilén Loyola).

Dolan Mor: “Introducción” (Cosette Nawrocki), “Plagio Samoilovich” (Angélica González), “El ensayo” (Mario Beltrán Rodríguez).

Janet Batet: “Introducción” (Dr. Kelsey Harper), “IV (el súbdito)”, “IX (Áyax)” (Jessica Pequeño Mendoza), “XII (el orador)” (Angélica González), “XII (peces)” (Jessivel A. Uribe).

Norge Espinosa Mendoza: “Introducción” (Dr. Kelsey Harper), “Brevisima aparición de José Martí en la llovizna” (Rian McGraw, Angélica González), “Ille mi par esse deo videtur” (Ángela Pérez Domínguez).

Aleisa Ribalta Guzmán: “Introducción” (Dr. John Burns), “Piedra Blanca” (Jessivel A. Uribe), “Campo de Marte” (Bianca Martínez-Franco, Jessica Pequeño Mendoza, Angélica González).

Milena Rodríguez Gutiérrez: “Introducción” (Jessica Pequeño Mendoza, Angélica González), “Que trata de España” (Crystal Behling), “El príncipe” (Jessica Pequeño Mendoza), “El jardín de Dulce María” (Ángela Pérez Domínguez), “...O muerte” (Mario Beltrán Rodríguez).

Joaquín Badajoz: “Introducción” (Dr. John Burns), “Hombre condenado a vivir con una piedra en la cabeza” (Jessica Pequeño Mendoza, Bianca Martínez-Franco, Jessivel A. Uribe).

Félix Hangelini: “Introducción” (Dr. Emily Maguire), “Al atardecer” (Rian McGraw, Angélica González, Ángela Pérez Domínguez, Mario Beltrán Rodríguez, Crystal Behling).

Dashel Hernández Guirado: “Introducción” (Rian McGraw, Angélica González), “Ψ”, “xxix”, “xxx”, “xxxviii (eros y erótisis)” (Crystal Behling), “(XCVI)”, “(XXXVII)”, “(LIV y XCI)”, “(Teresa)”, “(Mateo)” (Mario Beltrán Rodríguez).

Leonardo Sarría: “Introducción” (Dr. Emily Maguire), “Noticias del lejano”, “Defensa de Jonás”, “Las estancias” (Bianca Martínez-Franco).

Kelly Martínez-Grandal: “Introducción” (Dr. Laura Muñoz), “La lengua de los gusanos” (Jessica Pequeño Mendoza), “Tuétano” (Crystal Behling).

Jamila Medina Ríos: “Introducción” (Dr. Laura Muñoz), “Ortigas de mar / Barquitos portugueses”, “Continente pulsátil” (Crystal Behling), “La nebulosa de Andrómeda”, “Ifigenia/Políxena/Cassandra” (Jessivel A. Uribe).

Legna Rodríguez Iglesias: “Introducción” (Dr. Jonathan Montalvo-Román), “La ley de la belleza” (Bianca Martínez-Franco), “Los enemigos” (Rian McGraw), “El cementerio” (Jessivel A. Uribe).

Sergio García Zamora: “Introducción” (Dr. Jonathan Montalvo-Román), “Los reclutas” (Ángela Pérez Domínguez), “Posible emigrante” (Jessivel A. Uribe), “El otro” (Bianca Martínez-Franco).

Gelsys M. García: “Introducción” (Dr. David Yagüe González), “El ave” (Jessica Pequeño Mendoza), “No darás de comer a las gallinas” (Angélica González), “Banquete” (Crystal Behling, Mario Beltrán Rodríguez), “Nadie” (Rian McGraw).

Iran Capote Fuente: “Introducción” (Dr. David Yagüe González), “CTRL-ALT-DELETE” (Bianca Martínez-Franco), “Mil novecientos noventa y nueve” (Jessivel A. Uribe).



Colaboradores

Collaborators

Agradecemos el apoyo de
nuestros colaboradores.

We extend our gratitude
to all collaborators.

Estudiantes de Rockford
University:

Rockford University
Students:

Crystal Behling | Mario Beltrán Rodríguez
Angélica González | Bianca Martínez-Franco
Rian McGraw | Jessica Pequeño Mendoza
Angela Pérez Domínguez | Jessivel A. Uribe

Colegas y amigos:

Colleagues and friends:

Dr. John Burns | Dr. Kelsey Harper
Dr. Marilén Loyola | Dr. Emily Maguire
Dr. Jonathan Montalvo-Román | Dr. Laura Muñoz
Cosette Nawrocki | Juliana Theodorakis
Dr. Eliana Rivero | om ulloa
Dr. David Yagüe González



Obras citadas

Works Cited

- Arcos, Jorge Luis. *De los inferos*. Unión, 1999.
- . *Sincronismos*. Verbum, 2020.
- Badajoz, Joaquín. *Passar Páxaros. Casa oscura, aldea sumergida*. Hypermedia Americas, 2014.
- Cabrera, Yoandy. “Poiesis, taxonomías y ‘años cero’”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, No. 83, April, 2016, pp. 201-17.
- Díaz de Villegas, Néstor. *Buscar la lengua. Poesía reunida 1975-2015*. Bokeh, 2015.
- Diéguez, Danae C. “‘Cuando se me revela alguna forma de la belleza’. Entrevista a Norge Espinosa”. *El Wrong Side*. Nov. 16, 2007. Web: <http://danielmontoly.blogspot.com/2007/11/cuando-se-me-revela-alguna-forma-de-la.html>
- García Zamora, Sergio. *Pensando en los peces de colores*. Entre Líneas, 2013.
- Hernández Busto, Ernesto. *La ruta natural*. Vaso Roto, 2015.
- Lezama Lima, José. “Razón que sea”. En *Espuela de plata*, nro. 1, agosto-septiembre, 1939, p. 1.
- Martínez-Grandal, Kelly. “Paria”. En: *Selección de poemas* (documento digital enviado por la autora con textos publicados e inéditos), 2020.
- Medina Ríos, Jamila. *Anémona*. Ediciones Sed de Belleza, 2013.

- . *Huecos de araña*. Pdf facilitado por la autora, 2009.
- . *Primaveras cortadas*. Proyecto Literal, 2011.
- Ribalta Guzmán, Aleisa. *Tablero*. Verbo(des)nudo, 2019.
- . *Talud*. Ekelecuá Ediciones, 2018.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena. *El otro lado*. Renacimiento, 2006.
- Rubí Cordoví, René. *Todos los rostros del pez*. Casa Vacía, 2020.
- Sarría, Leonardo. *Las horas convocadas*. Extramuros, 2003.
- ulloa, om. *glotOnerías y olfAteos (de florEs en cUbículos)*. La Mirada, 2017.





una colaboración de

