

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

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

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

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

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

<sup>5</sup> José Martí: Cuadernos de Apuntes. Obras Completas, tomo 21, p. 246, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1965.

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

#### IV

#### LA ESCRITURA: ENTRE SCYLA Y CARIBDIS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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