

# E S DIFÍCIL VIVIR SOBRE LOS PUENTES

(Notas sobre la última poesía en Cuba)

Teodosio Fernández

Las dos últimas décadas han representado un período de notable riqueza para la poesía cubana. Con frecuencia esos logros suelen contrastarse con las limitaciones que ofrecía al iniciarse los años setenta, cuando la radicalización política determinó el silencio de numerosos escritores, a la vez que el coloquialismo agotaba su vigencia en la exaltación épica de la Revolución y el *tojosismo*<sup>1</sup> divulgaba una visión eclógica de la realidad cubana. El cambio de signo empezó a advertirse a partir de 1976, cuando Armando Hart inició desde el Ministerio de Cultura cierta reorientación de la política seguida por el régimen castrista, y fecha también de la muerte de José Lezama Lima, circunstancia que dio actualidad a una obra de riqueza inagotable, en la que los interesados en la renovación podían encontrar una fuente de inspiración y un modelo de rigor. Significativamente, en ese año se publicaron *Las puertas y los pasos*, de Luis Lorente (1948), y *La gente de mi barrio*, de Reina María Rodríguez (1952), dos poemarios representativos de la transición. El primero, relacionable con el *tojosismo*, enriquecía de símbolos la tendencia aún decididamente referencial de esa poesía. El segundo -"mi barrio, ese murmullo / que tengo en el recuerdo"<sup>2</sup>-, aún próximo al coloquialismo, ganaba para la poesía cubana los espacios de la intimidad cotidiana y un lirismo inusual al recuperar la manifestación personal de inquietudes y sentimientos.

Reina María Rodríguez haría otras aportaciones a esa nueva sensibilidad con *Cuando una mujer no duerme* (1980) -"bajar a mis profundidades, sola y desnuda"<sup>3</sup>-, un libro de inspiración fundamentalmente amorosa, atento a la ternura y a pequeños o grandes afectos que revelaban insospechadas facetas de la realidad circundante, y *Para un cordero*

---

<sup>1</sup> "Del vocablo *tojosa*: paloma silvestre de los campos cubanos. El término de bautizo le ha sido atribuido al narrador cubano Omar González". Véase Osvaldo Sánchez, "Herencia, miseria y profecía de la más joven poesía cubana", en *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, núms. 152-153, julio-diciembre de 1990, págs. 1129-1142 (1131, nota 6).

<sup>2</sup> "La gente de mi barrio", en *La gente de mi barrio*, La Habana, Imprenta Universitaria "André Voisin", 1976, pág. 13.

<sup>3</sup> Del poema "Deudas" (*Cuando una mujer no duerme*, La Habana, Ediciones Unión, 1982, págs. 46-47), que sirvió a veces como bandera o manifiesto de la renovación.

*blanco* (1984), donde una expresión de mayor madurez enriqueció las experiencias cotidianas con referencias históricas y culturales, y asumió con decisión las limitaciones del sujeto poético, sus contradicciones, su frustración a veces. Esta orientación se vio confirmada por las aportaciones de autores ajenos al conversacionalismo, como Raúl Hernández Novás (1948-1993), que en *Enigma de las aguas* (1983), *Da capo* (1983) y *Embajador en el horizonte* (1984) reunió una producción iniciada ya en los últimos años sesenta. *Animal civil* (1987), *Al más cercano amigo* (1987) y *Sonetos a Gelsomina* (1991) confirmarían la calidad de su discurso poético trascendentalista, rico en imágenes y símbolos que aspiraban a mostrar una realidad distinta y secreta, a configurar una atmósfera existencial dominada por el sentimiento de la fugacidad y de lo absurdo -"Quién será sino el tonto que en la agria colina / miraba el sol poniente como viejo achacoso"<sup>4</sup>-, en cuya construcción desempeñaban un papel fundamental las referencias literarias, musicales y cinematográficas. Y atención especial merece también José Pérez Olivares (1949), que en *Examen del guerrero* (1992) reunió buena parte de una obra literaria determinada por su condición de pintor: cuadros, esculturas, grabados, fotografías, cartas del tarot son imágenes visuales que constituyen un punto de partida frecuente para intentar el desvelamiento de los misterios que circundaron el instante congelado, los sueños y pasiones de los hombres, su misterioso destino, el pasado perdido. Aunque casi siempre diáfano, y enriquecido a veces con ingredientes populares, el lenguaje de Pérez Olivares también se había insertado sin vacilaciones en un tradición culta y buscaba en el arte y la literatura su marco de relaciones.

Emilio de Armas (1946), Alberto Serret (1947), Aramis Quintero (1948), Reinaldo Montero (1952), Efraín Rodríguez Santana (1953), Víctor Rodríguez Núñez (1955) y Angel Escobar (1957-1997), entre otros, participaron en ese momento de transición con propuestas variadas: entre ellos se cuentan tanto quienes se limitaron a enriquecer el coloquialismo con una dimensión intimista como quienes prefirieron una inspiración declaradamente literaria o artística, tanto quienes mantuvieron un discurso directo y transparente como quienes lo oscurecieron con imágenes y experiencias complejas, sin ignorar que algunos practicaron varias opciones e incluso las conjugaron. La progresiva desaparición de las proclamas revolucionarias no debe interpretarse como testimonio de un imprevisto desinterés por la realidad cubana: basta con entender que el rechazo del pasado reciente determinaba el desarrollo de opciones distintas, desde la atención poscoloquialista a formas estrófcas tradicionales hasta la recuperación de los motivos gratos a los trascendentalistas que la Revolución había desdeñado. Con frecuencia esa actitud fue compartida por los autores de promociones precedentes que volvían a publicar, en algunos casos tras un prolongado período de silencio. Entre los "caimanes" de los años sesenta que se mantuvieron en actividad -Félix Contreras (1939), Guillermo Rodríguez Rivera (1943), Víctor Casaus (1944),

---

<sup>4</sup> *Embajador en el horizonte*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, pág. 13.

Raúl Rivero (1945)-, merece especial atención el caso de Luis Rogelio Nogueras (1945-1985), que al ya lejano *Cabeza de zanahoria* (1967) añadió *Las quince mil vidas del caminante* (1977), *Imitación de la vida* (1981), *El último caso del inspector* (1984) y el póstumo *La forma de las cosas que vendrán* (1989), además de su selección personal *Nada del otro mundo* (1988), también publicada tras su muerte. Al menos desde *Imitación de la vida* -algunos poemas significativamente soñaron allí posibles encuentros de Marx y Rimbaud, de Tzara y Lenin-, Nogueras utilizó sus juegos verbales, sus imaginativos apócrifos y un humor libertario para alejarse de la severidad dominante en el pasado reciente, aunque en su caso la literatura resultase claramente relacionada con el espíritu revolucionario, o con la vida, pues pocos como él ofrecían unas vivencias de condición cultural tan acusadas. Otros poetas del sesenta se sumaron a esa reactivación, como Miguel Barnet (1940), cuya antología *Viendo mi vida pasar* (1987) permite advertir la pervivencia de la antigua "estética de participación" que se diluye finalmente en referencias culturales y en reflexiones de inspiración intimista, o Pedro Pérez Sarduy (1943), que en *Cumbite y otros poemas* (1987) reunió composiciones de épocas y factura muy diversas, o Nancy Morejón (1944), que a partir de *Parajes de una época* (1979) inició un proceso de interiorización y depuración de su experiencia literaria. Menos determinados por el pasado resultaban Delfín Prats (1945), a juzgar por los poemas recogidos en *Para festejar el ascenso de Ícaro* (1987) y títulos posteriores, o Mirta Yáñez (1947), que a la recopilación *Las visitas y otros poemas* (1986) añadiría *Notas de clase* (1989), o Lina de Feria (1945), cuya tardía reaparición en los años noventa supone la recuperación de una voz siempre original y profunda.

La incorporación a los nuevos modos parece en estos casos relacionada casi siempre con el enriquecimiento lírico, con la mística de la imagen, con las inquietudes metafísicas, con la voluntad de acercarse a lo desconocido. En diversa medida esas innovaciones afectaron también a la creación de algunos miembros de la generación del 50: especial significación alcanzaban poemarios postcoloquialistas como *Juana y otros poemas personales* (1981), de Roberto Fernández Retamar (1930), *Agradecido como un perro* (1983), de Rafael Alcides Pérez (1933), *Quiebra de la perfección* (1983), de César López (1933), *Junto aquí poemas de amor* (1983), de David (Fernández) Chericacán (1940), o *Campos de amor y de batalla* (1984), de Pablo Armando Fernández (1930), porque evidenciaron la voluntad de conseguir una expresión más lírica, más reflexiva, más íntima, lo que significaba incorporarse a la orientación dominante en la poesía de la época. A veces la simple recopilación antológica pone de manifiesto la condición inevitablemente autobiográfica de una obra, como en los casos de Antón Arrufat (1935), que tras años de silencio reunió lo más rescatable de su producción en *La huella en la arena* (1986), o de Raúl Luis (1934), que también recuperó la suya en *El resplandor de la panadería* (1982), o de Manuel Díaz Martínez (1936), cuyas antologías *Poesía inconclusa* (1985) y *Alcándara* (1991) bastan para mostrar un coloquialismo dominado desde siempre por la soledad, el amor y otros temas relacionables sobre todo con la subjetividad del poeta. Preferencias de signo

semejante justifican el relieve adquirido por autores del 50 que habían pasado prácticamente desapercibidos hasta ahora, quizá por representar cada uno a su manera la tradición originista, como Roberto Friol (1928), Mario Martínez Sobrino (1931) y sobre todo Francisco de Oraá (1929), que reapareció en 1979 con *Ciudad, ciudad*. A ese libro siguieron la antología *Desde la última estación* (1982), los poemarios *Haz una casa para todos* (1986) y *Bodas* (1989), y *La rosa en la ceniza* (1990), una recopilación de su obra que, aunque incompleta, permite seguir el proceso de uno de los mejores representantes de la lírica cubana actual. La atención al entorno, el lenguaje más diáfano y el tono esperanzado de sus últimas composiciones -evolución que permitiría situarlo entre los poetas que supieron "alzarse sobre la melancolía y el aislamiento, para disfrutar del optimismo y la unión", testimonio de "lo que la Revolución es capaz de transformar en un individuo honesto"<sup>5</sup>- no desdibujan la imagen de este "raro" de los sesenta, un intimista sumido con frecuencia en visiones sombrías que hablaban sobre todo de angustia existencial. Su riqueza tropológica y su indagación en la subjetividad resultaron acordes con las nuevas necesidades.

La personalidad singular de Carilda Oliver Labra (1924), relacionable con la generación del 50 -no en vano publicó en 1949 su primer poemario, *Al sur de mi garganta*-, se mantuvo también en plena actividad, como prueban *Tú eres mañana* (1980), *Las sílabas y el tiempo* (1983), *Se me ha perdido un hombre* (1991) y otros libros. También sería injusto olvidar las contribuciones de algunos miembros de "Orígenes", cuando Lezama Lima ha constituido -desde su muerte y desde la publicación póstuma de *Fragmentos a su imán* (1977)- una referencia constante para los autores jóvenes. También lo ha sido con frecuencia Eliseo Diego (1920-1994), que en 1983 reunía casi toda su obra en *Poesía*. En 1981 había hecho lo mismo con la suya Octavio Smith (1921-1987), bajo el título *Lejos de la casa marina*. En 1984 publicó sus *Poesías escogidas* Fina García Marruz (1923), que después recogió algunas composiciones de inspiración pictórica en *Los Rembrandt de L'Hermitage* (1992). Y aún se puede retroceder un poco más, y enriquecer este recuento con Dulce María Loynaz (1902), quien tras muchos años de silencio reapareció con *Bestiario* (1991) -poemas escritos hacia 1920, cuando pudieron haber sido un tímida contribución a la vanguardia- y *La novia de Lázaro* (1991), antes de que el Premio Cervantes de 1992 determinase la recuperación de una obra adscrita vagamente al posmodernismo y ya prácticamente concluida en los años cincuenta.

En ese ambiente complejo, enriquecido por las aportaciones de promociones y autores muy diversos, habían de irrumpir poetas cada vez más jóvenes y cuya biografía se

---

<sup>5</sup> José Prats Sariol, *Por la poesía cubana*, La Habana, Ediciones Unión, 1988, pág. 187.

había desarrollado por completo en la Cuba revolucionaria<sup>6</sup>. Eso los colocaba en una posición especial para asumir la nueva etapa que el país y el régimen castrista hubieron de afrontar. Tal vez no es equivocado fijar en 1980 la fecha que marca verdaderamente el comienzo de ese nuevo período, pues nunca antes los cubanos se habían tenido que enfrentar de modo tan inevitable a las limitaciones del sistema: las descubrían en los miles de personas que invadieron la embajada del Perú y luego salieron por el puerto del Mariel hacia Miami. Ese año señaló el fin del *tojosismo*, y también se encontraba en franca retirada la épica revolucionaria, desplazada por la íntima vivencia de lo cotidiano que había irrumpido en años anteriores. La resistencia "oficial" a los cambios no dejó de manifestarse, pero se diluyó paulatinamente mientras la Revolución descubría que había mucho que rectificar en el orden interno, como demostraban los casos de corrupción y de narcotráfico. Pronto algunos poetas decidieron sumarse a la revisión de los logros y fracasos, y sus preocupaciones éticas se concretaron tanto en la constatación de las limitaciones humanas como en distintas formas de crítica y de autocrítica que significaban de hecho una toma de posición ante el proceso vivido por el país. Desde 1981 se supo que una nueva generación reivindicaba el derecho a la experimentación, a la expresión de la subjetividad, a abordar los temas eternos de la poesía<sup>7</sup>. "Es difícil vivir sobre los puentes", advertía Ramón Fernández Larrea (1958) antes y después de constatar que "la cegadora luz siempre estará más adelante"<sup>8</sup>, consciente quizá de que la Revolución era una utopía inalcanzable. En "Generación", un poema posterior que acertó a mostrar inquietudes muy compartidas por quienes habían iniciado su actividad literaria en los años ochenta, los "sobrevivientes" a nadie deben ya "la sobrevida", tal vez porque "estar en cuba a las dos de la tarde / es un acto de fe"<sup>9</sup>, lo

---

<sup>6</sup> Véase al respecto Osmar Sánchez Aguilera, "Poesía en claro. Cuba, años 80", en Alicia Llarena, *Poesía cubana de los años 80. Antología*, Madrid, Ediciones La Palma, 1994, págs. 33-79.

<sup>7</sup> La descubrió la crítica y poeta argentina Basilia Papastamatiu en "Exploraciones temáticas y éticas de la más joven poesía cubana", ponencia leída en el Coloquio sobre Literatura Cubana que ese año se celebró en La Habana.

<sup>8</sup> Véase "Poema transitorio", en *Usted es la culpable. Nueva poesía cubana*, compilación de Víctor Rodríguez Núñez, La Habana, Editora Abril de la UJC, 1985, pág. 176.

<sup>9</sup> Véase *Un grupo avanza silencioso*, antología de poetas cubanos nacidos entre 1958 y 1972, selección de Gaspar Aguilera Díaz, México, Universidad Nacional Autónoma, 1990, 2 vols., I, página 29.

que bien puede entenderse como una decisión de sustituir el reconocimiento hacia los héroes de la Revolución por la atención hacia una realidad no menos revolucionaria aunque trivial y dolorosa, por enfrentar preocupaciones cotidianas y a la vez fundamentales como el amor y la muerte, por la pretensión de ser conciencia lúcida, vigilante, crítica. Los libros de Fernández Larrea -*El pasado del cielo* (1986), *Poemas para ponerse en la cabeza* (1989), *El libro de las instrucciones* (1991)- son consecuencia destacada de un tiempo difícil de incertidumbre, soledad, desamparo, miedo y rabia. Demuestran una voluntad decidida de ir más allá de la realidad aparente, de "destruir la paz del satisfecho", y configuran una identidad rebelde en la medida en que la violencia verbal -imágenes sorprendentes, asociaciones insólitas, rupturas sintácticas y otras disonancias- marca las diferencias con el pasado literario inmediato.

León de la Hoz (1957) -*Coordenadas* (1984), *La cara en la moneda* (1987), *Los pies del invisible* (1988)-, Roberto Méndez (1958) -*Carta de relación* (1988), *Manera de estar solo* (1989), *Desayuno sobre la hierba con máscaras* (1993)- y Osvaldo Sánchez (1958) -*Matar al último venado* (1983)- bastarían para mostrar la variedad de los esfuerzos destinados a conseguir un trabajo lingüístico original, y el interés por temas a la vez íntimos y trascendentales como el amor, el tiempo o la muerte, abordados mediante un discurso de densidad topológica variable y diluidos a veces entre referencias a la vida cotidiana, a la historia contemporánea y a la cultura popular. Sólo a veces, porque Méndez es otro buen ejemplo de inspiración culta, literaria y artística, en su caso con propensión hacia el lenguaje denso y oscuro que por entonces significaba la recuperación de algunas tradiciones: la de Lezama Lima sobre todo, y también la de Vallejo -la sintaxis dislocada de *Trilce*-, por recordar algunas muy significativas. Esa orientación afectó a poetas que se habían iniciado en el último coloquialismo, y nadie lo mostraría mejor que Angel Escobar, autor de *Viejas palabras de uso* (1978), *Epilogo famoso* (1985), *La vía pública* (1987) y *Abuso de confianza* (1992), entre otros títulos: palabra convertida progresivamente en gesto ritual, manifestación de un sujeto que tal vez es nadie, plasmación de invisibles sinsentidos, mudez que habla, intersticios que rompen la continuidad de lo razonable, idolatría de la literatura despojada de toda función ajena a sí misma. Efraín Rodríguez Santana abordó una experiencia semejante en *Conversación sombría* (1991).

Entre los muy numerosos poetas nacidos a partir de 1959 -en consecuencia, hijos ya de la Cuba revolucionaria-, algunos ocupan o tratan de ocupar los lugares de privilegio: entre otros, Rolando Sánchez Mejías (1959), Víctor Fowler (1960), Teresa Melo (1961), Emilio García Montiel (1962), Alberto Rodríguez Tosca (1962), Sigfredo Ariel (1962), Carlos Augusto Alfonso (1963), Sonia Díaz Corrales (1964), Frank Abel Dopico (1964), Omar Pérez (1964), Antonio José Ponte (1964), Almelio Calderón Fornaris (1966), Damaris Calderón (1967) y María Elena Hernández Caballero (1967), sin olvidar que *Las breves tribulaciones* (1993) bastó para convertir a Norge Espinosa (1971) en figura relevante de la poesía joven. Es difícil encontrar en ellos un denominador común que los identifique, pues

vienen a acrecentar la proliferación de las propuestas temáticas y expresivas característica de los últimos tiempos. Parecen también menos interesados en la historia de la Revolución que en el presente que derivó de su triunfo, y tal vez acentúan la decisión de abordar la realidad nacional desde la perspectiva de quienes la encontraban muy diferente a la proclamada por la retórica oficial. Es particularmente significativo el caso de García Montiel, que en *El encanto perdido de la fidelidad* (1991) reunió *Squeeze play* (1987) y otros poemas escritos a partir de 1984, un conjunto que alguna vez evoca una infancia lejana en la que todo era hermoso y perfecto -"como debían ser los hombres y la patria"<sup>10</sup>, y sobre todo enfrenta un tiempo que se desea sin héroes ni traidores, quizá más rico porque exige vencer el temor de preferir las palabras a los gritos de guerra, y permite saber "el peso, el ruido y el día de las cosas"<sup>11</sup>. Probablemente no se trata ya de mostrar la imperfección personal como una forma de autenticidad, sino de vindicar esa personalidad distinta con un carácter menos individual que generalizador, voz de una promoción que descubre lentamente las limitaciones del sistema y no renuncia a las preocupaciones éticas de una poesía que "no es un oficio de comadres / tampoco un privilegio"<sup>12</sup>. Desde el civismo de una actitud constructiva, su crítica incidía, con los matices señalados, en las preocupaciones sociales características de la poesía desde los ochenta hasta la actualidad.

García Montiel encarna como pocos la reflexión crítica sobre la literatura que caracteriza también a la poesía última. Por lo demás, mientras el proceso revolucionario significaba sobre todo obligaciones y privaciones y el futuro se presentaba cada día más difícil, los más jóvenes parecieron optar mayoritariamente por expresiones menos directas. Es el caso de Teresa Melo, cuyo *Libro de Estefania* (1990) permite adivinar una búsqueda personal del lado de la inocencia, del cuerpo, de la desnudez, de la magia, del insomnio y del sueño, del delirio o la locura: una exploración de territorios que otra vez hay que recuperar destruyendo nuevas máscaras, superando otros miedos, mediante un lenguaje rico en imágenes, en asociaciones insólitas y en referencias intertextuales que no disimulan la carga existencial y metafísica de las alusiones al tiempo destructor, a la soledad, el amor y la muerte. Aunque a veces adoptó un tono neopopular y se apoyó en formas estróficas como la décima, también Damaris Calderón, autora de *Con el terror del equilibrista* (1988) y

---

<sup>10</sup> Véase "Los golpes", en *El encanto perdido de la fidelidad*, La Habana, Letras Cubanas, 1991, pág. 29.

<sup>11</sup> "El poema de Silvia", en *op. cit.*, pág. 31.

<sup>12</sup> "Mi oficio", en *Un grupo avanza silencioso (I)*, pág. 123.

*Duras aguas del trópico* (1992), se insertó en esta generación de "desertores del carro de sus padres"<sup>13</sup> con un discurso conceptuoso, exorcizador y visionario, para dibujar un universo íntimo en el que la imaginación se sumerge en los misterios de la vida y trata de captar algo que brilla oscuro allá en el origen o en el fondo, de encarnar en la palabra la vida y el sufrimiento, de indagar en el destino del hombre. Y también breve y compleja es la obra de María Elena Hernández Caballero (1967), que en sus poemas iniciales concilió el tono conversacional con un lenguaje abstruso, trilceano, atento al "griterío" de los sueños y la vida, para optar en su primer libro, *Donde se dice que el mundo es una esfera que Dios hace bailar sobre un pingüino ebrio* (1992), por una expresión oracular que mostraba con eficacia un universo dolorido, frustrado, marcado en ocasiones por la fiebre y el delirio, fruto siempre de la conjugación eficaz del sueño y de la memoria, de imaginación y de reminiscencias culturales.

Los escritores más jóvenes parecen haber optado mayoritariamente por esa poesía que parece situarse en las antipodas del coloquialismo. Con tal pretensión se afirma su condición literaria en la intertextualidad que genera o enriquece poemas numerosos, y también con frecuencia en la garantizada solemnidad de un lenguaje que remite a la Biblia, a la antigüedad clásica o a la tradición nacional de los origenistas, entre otras posibilidades de dotar a las nuevas creaciones del significado fundacional que a menudo pretenden. Con esas aspiraciones o con otras bien distintas, el lenguaje oscuro u opaco domina la nueva poesía cubana, y a ello han contribuido Antonio José Ponte, Carlos A. Alfonso y Frank Abel Dopico. En *Poesía (1982-1989)* (1991), el primero de ellos recogió una producción aún breve en la que la oscuridad traduce el desconcierto del sujeto ante un universo tan familiar y cotidiano como poblado de interrogantes. A su manera, Alfonso también ofrecía en *El segundo aire* (1987) los resultados de una difícil conjugación de referencias reconocibles e irónica voluntad fragmentadora, y semejante parece ser el caso de Dopico en *El correo de la noche* (1989), donde la fusión de realidad y fantasía remite a la intimidad de experiencias personales de comunicación azarosa, en una atmósfera de desorientación creciente. Este resulta el determinante más común de una poesía que bien puede considerarse -incluso en su incongruencia- como la exploración de una rutina existencial compartida, el despertar a la inutilidad de los discursos a la que Ponte se refirió alguna vez. Otros poetas jóvenes insisten en mostrar subjetividades fragmentadas y nihilistas, sin duda relacionables con un medio en que parecen haberse agotado las respuestas, y la frecuencia con que incurrían en un lenguaje críptico obliga a concluir que éste se ha convertido en la solución más fácil -demasiado fácil, como demuestra su reiteración- a la hora de denunciar las diferencias entre los sueños revolucionarios y la realidad cubana, o al hacer de los textos una reflexión sobre

---

<sup>13</sup> "Generaciones", en *Duras aguas del trópico*, Matanzas, Ediciones Matanzas, 1992, pág. 23.



la condición humana o sobre el alcance de la literatura. Desde luego, los mejores suelen sortear esos peligros, y entre ellos se cuenta Alberto Rodríguez Tosca: en *Todas las jaurias del rey* (1988) supo ofrecer una vindicación personal del derecho a la búsqueda y al extravío, al autoconocimiento y a la crítica del lenguaje, al cuestionamiento de cuanto la palabra ha legitimado y a la indagación en lo que ha escamoteado.

Para perfilar un poco mejor los caracteres y la significación de la nueva poesía cubana, ha de tenerse en cuenta también que en buena medida es obra de mujeres, como ya se habrá podido advertir. Sobresale entre ellas Reina María Rodríguez, que con sus últimos libros ha contribuido a enriquecer la orientación dominante. En *la arena de Padua* (1992) sorprendió con un discurso por momentos oscuro, para ofrecer una imagen reflejada por espejos opacos o subliminales, cóncavos o retorcidos. Amplian su significación las variadas referencias culturales que dieron un tono intelectualizado, de lucidez afiebrada, a lo que no dejaría de ser manifestación de dimensiones alógicas, relacionables con el instinto y el cuerpo, y que parecían hablar de desencanto y de soledad, de tristeza e incertidumbre. Esa experiencia se continúa y profundiza en *Páramos* (1995), enriquecida con una reflexión profunda sobre la poesía y la expresión inexacta y mutiladora que significa, sobre la lucha del artista por superar esas mutilaciones en busca de una señal capaz de alcanzar su destino sin intermediación alguna. Y también merecen atención las aportaciones de Cira Andrés (1954), Elena Tamargo (1957), Chely Lima (1957), Rita Martín (1963), Odette Alonso (1964), Alessandra Molina (1968) y Wendy Guerra (1970), entre otras. Cabe destacar a Marilyn Bobes (1955), quien también contribuyó tempranamente a trazar el rumbo de la nueva poesía -"no es una aguja de cambiar la vida / pero su trazo puede hacer un mapa"<sup>14</sup>-, y a Zoe Valdés (1959), que en *Respuestas para sobrevivir* (1986) y *Todo para una sombra* (1986) consiguió ofrecer con acierto e intensidad especiales lo que constituye uno de los rasgos más compartidos por la poesía femenina: la presencia del amor y del cuerpo en las relaciones de la pareja, lo que significó conquistar los territorios prohibidos del erotismo y de algún modo la irrupción literaria de una sexualidad marginada. Por lo demás, las escritoras han contribuido decisivamente al desarrollo de esa poesía caracterizada por una novedosa y a veces agresiva riqueza tropológica, interesada sobre todo en la subjetividad del individuo y en sus inquietudes existenciales.

Esas tendencias quizá no han hecho sino acentuarse en los últimos años, desde que el fin de los regímenes socialistas europeos sumió a Cuba en una crisis económica de extrema gravedad. El desencanto ha encontrado nuevas ocasiones para manifestarse -buena prueba es *Firmado en La Habana* (1996), de Raúl Rivero-, y en estas circunstancias tienden a diluirse las orientaciones de la poesía cubana reciente. Ni siquiera cabe oponer ya la poesía que se hace dentro de la isla a la de quienes han desarrollado o desarrollan su actividad en

---

<sup>14</sup> "Arte poética", en *La aguja en el pajar*, La Habana, Ediciones Unión, 1979, pág. 9.

el exilio, como había ocurrido desde 1959: más que a razones políticas, las estancias en el extranjero parecen obedecer hoy a la búsqueda de posibilidades para escribir y publicar que no se encuentran en el país, o a la mera necesidad de sobrevivir. No es extraño que entre las incesantes antologías recientes de poesía cubana destaquen al menos dos que tratan de superar los enfrentamientos de antaño: *La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993)*, de León de la Hoz<sup>15</sup>, y *Poesía cubana: la isla entera*, de Felipe Lázaro y Bladimir Zamora<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Madrid, Libertarias / Prodhufi, 1994.

<sup>16</sup> Madrid, Betania, 1995.