

DOS VISIONES DE LA POESÍA CUBANA DEL SIGLO XX: GASTÓN BAQUERO Y PÍO E. SERRANO

Niall Binns

En estas entrevistas, los poetas Gastón Baquero (1918) y Pío E. Serrano (1941), ambos residentes en España, dan su visión particular del último siglo de la poesía cubana. Baquero es uno de los escritores vivos más importantes de Hispanoamérica; Serrano, por su parte, es una figura clave en la literatura cubana como poeta y como fundador de la editorial Verbum.

Entrevista con Gastón Baquero

NIALL BINNS: Parte de la originalidad de la literatura de Hispanoamérica estriba en su capacidad de asimilación y reelaboración de literaturas ajenas. ¿En qué fuentes ha bebido la poesía cubana durante el último siglo?

GASTÓN BAQUERO: Cuba siempre tuvo una gran vinculación, amén de su natural vínculo con la literatura española de todos los tiempos, con la poesía francesa. Quizás significa mucho el hecho de que un poeta de lengua francesa, como José María Heredia, era primo del otro José María Heredia, el poeta nacional de Cuba en el siglo XIX y una de las voces mayores de la poesía cubana. A finales del siglo pasado, la nueva poesía hispanoamericana, que aparece en José Martí y en Julián del Casal, tiene una gran impronta de la poesía francesa, pero poca o ninguna de la poesía española, que ya estaba agotada. Casal era uno de los grandes hijos de Baudelaire y Verlaine. Luego, después del modernismo, la poesía nueva tiene a un hombre como Mariano Brull, amigo personal y traductor de Valéry, que tiene poemas escritos en francés. Como en Brull, todo ese movimiento post-modernista era muy internacional, y francés ante todo. Más tarde, nuestra generación se formó en la literatura de diversos países y en la generación española del 27, a través de la *Revista de Occidente* de Ortega. Poetas como Juan Ramón, Pedro Salinas, Jorge Guillén y Luis Cernuda, figuraban con Huidobro, Vallejo, Díaz Casanueva, junto a los más importantes poetas de Europa y Norteamérica. Rilke al lado de Eliot, Claudel y Eluard al lado de los otros grandes del siglo.

NB: Ud. habla de la condición proteica del "genio Martí". ¿Es una condición típicamente cubana? Dice Oliverio Girondo que los latinoamericanos tienen el mejor estómago del mundo: ecléctico, libérrimo, y capaz de digerir todo lo que come.

GB: Efectivamente, todo ha estado en este estómago nuestro. Hay que ver, entre los norteamericanos, por ejemplo, lo que significó Emerson para nuestra sensibilidad. O

Whitman. Martí mismo fue un gran divulgador de la cultura norteamericana en Sudamérica. Dario llegó a Whitman por Martí.

NB: Ud. mismo incorpora en su poesía citas o alusiones a otros escritores. ¿Cómo ve este diálogo con el texto ajeno?

GB: Es una forma de homenaje. Lo aprendí en Eliot, y creo que es una cosa muy bella y respetuosa, cuando recordamos que alguien ha dicho ya lo que uno quiere decir - mejor que lo que uno iba a hacer-, tomarlo y ponerlo allí entre comillas.

NB: Así ocurre con las citas en uno de sus poemas más conocidos, "Palabras escritas en la arena por un inocente". En textos posteriores, como sus "Variaciones antillanas sobre temas de Mallarmé", Ud. re-escribe, pero hay una diferencia...

GB: Sí, es otra cosa. Es lo que hubiera dicho un poeta antillano, de habersele ocurrido la misma idea que a Mallarmé. Es decir, Mallarmé pinta una persona que está llena de tedio, tristona -la carne es triste, dice, y ya ha leído todos los libros-, pero de pronto pasa una muchacha muy bella y esto le hace revivir el mundo. Es la "Aparición", ese poema tan breve de Mallarmé, traducido magníficamente por Alfonso Reyes. Ahora, ¿cómo ve esto un señor de allí del Caribe, que es elocuente, que habla mucho y se mueve mucho? Yo re-escribo esa "Aparición", y es tremenda la diferencia, aunque la columna vertebral, la sustancia es la misma: la tristeza de esa tarde, con el calor, con los chirridos de los animalitos, el sopor, que de pronto se rompe porque pasa por delante una mulata de ojos verdes y lo deslumbra.

NB: Es una aparición más contundente que en Mallarmé...

GB: Bueno, ¿se supone que una mulata de ojos verdes es más contundente que una rubita francesa!

NB: En 1966 publica *Memorial de un testigo*, donde hay varios poemas que son narraciones mágicas o fantásticas. Estoy pensando, por ejemplo, en textos como "Primavera en el metro". ¿Hay huellas aquí de la nueva narrativa hispanoamericana?

GB: Yo no veo una influencia directa. Creo que hay elementos narrativos en toda poesía. "Primavera en el metro" es una experiencia textual. Me di cuenta de que el metro puede ser también carro de las hadas -la cosa que pinto- y no sólo una caja de hierro, fea, sucia y maloliente. Para eso está la poesía, para crear lo que le falta al mundo o creemos que le falta. Ahí están mis dos caminos para entrar en la poesía: el descripcionismo a mi manera y la invención. La imaginación empieza a jugar con la descripción, y tropieza con lo inventado. Ese equilibrio o desequilibrio entre lo descriptivo y lo creado o imaginado, es lo que me gusta de la poesía.

NB: Los juegos espaciales y temporales de sus poemas, ¿corresponden a cierto hastío por la vida, o son una especie de aventura -de indagación- espiritual?

GB: Son una aventura, el deseo de penetrar el mundo que nos rodea. No es que yo sea un fugitivo, sino un señor que quiere verlo y visitarlo todo, hasta la última estrella. Me gusta pensar en el hombre como un gran átomo moviéndose sin cesar por el universo.

NB: En mucha literatura fantástica, lo desconocido irrumpe en la vida cotidiana, haciendo estragos. Su poesía es como una literatura fantástica al revés: parece que ese mismo orden cotidiano es lo terrible, y la irrupción del vuelo imaginativo, de la música, el mediodía, la primavera, trae...

GB: ...los momentos de salvación. Pero eso me parece normal, tanto en la poesía como en la vida humana. Cada uno inventa su Paraíso, su "Paradiso" que dijera Lezama. Lo encuentra muchas veces en sus sueños, en sus imaginaciones, o en su mismo alrededor, si sabe mirarlo.

NB: El exilio, ¿ha sido fecundo para su poesía?

GB: El exilio, visto del lado político, es una enfermedad, una ruptura con la realidad ya asimilada. Pero yo soy exiliado de otro ámbito, no sólo de Cuba. Siempre me he sentido como un extraño en el mundo, exiliado de la naturaleza física tan incompleta e indiferente, que tanto nos desprecia e ignora. Nacemos prisioneros de un país, de una lengua, de una cultura, de un momento político, de tantas cosas, tantas prisiones. Somos prisioneros, demasiado prisioneros. Sólo nos salva la imaginación. Sólo por la poesía se libera el hombre.

NB: En el prólogo a "Poemas invisibles" (1991), usted habla del "destino limbal" en que se encuentran sus libros.

GB: Es que nadie les hace caso. El título es por eso.

NB: Entonces, ¿cómo se explican los varios libros publicados, y los homenajes hechos en los últimos años, tanto en Cuba como en España, a Gastón Baquero?

GB: Nada, no hay que engañarse. Sigo invisible. Se lee poca poesía, en general. Y a mí, ¿por qué me van a leer a mí, si no leen a los demás?

NB: En 1992, Dulce María Loynaz ganó el Premio Cervantes. ¿Qué influencia tuvo en el mundo literario de su juventud?

GB: Muy poca, por no decir ninguna. Es una poetisa de una generación anterior a la nuestra. Yo siento respeto por ella, porque tiene el sentido lírico de la poesía de entonces, un sentido bello de las cosas. La suya siempre ha sido una poesía muy solitaria, por su manera de sentir y de pensar. Pertenece a ese movimiento post-Rubén Darío, más cerca de Nervo que de López Velarde, muy descriptivista y sentimental, dominada por los sentimientos, quiero decir.

NB: Eliseo Diego también ganó un premio importante, el Juan Rufo, pocos meses antes de su muerte. ¿Cómo fue su relación con Diego dentro del grupo Orígenes?

GB: Maravillosa. Para mí él es, después de Lezama, la luz principal en el grupo. Era un hijo de la fantasía, desde muchacho, porque tuvo la suerte de que su padre era anticuario y su madre era profesora de inglés. Nació en un verdadero mundo de cultura, de imaginación, y se alimentaba hasta del hecho de que su padre tuviera, por ejemplo, una armadura de un soldado, una espada... Un anticuario tiene muchas cosas raras en su casa, y para Eliseo, que era un niño no melancólico, pero sí reflexivo, el mundo era una maravilla

cotidiana. Eliseo Diego era el gran soñador, el escritor fabuloso.

NB: Los elementos de la fantasía acercan su poesía a la de Ud.. ¿Comparten el mismo mundo poético?

GB: El tiene una visión de lo circundante más amorosa, más doméstica quizás que la mía. A mí lo cotidiano me aburre mucho, lo doy por sabido. Quizás sea un error o una vanidad mía. La poesía de Diego es un culto al mundo doméstico, sencillo en apariencia pero riquísimo, casi inagotable en el fondo. El todo lo ve maravilladamente. Yo ese mundo lo entreveo, pero paso de largo. Desde que él murió, he dado muchas vueltas a un poema. Se llama "Eliseo llega esta noche a su casa", y describe cuando él muere y va a reunirse con los suyos más suyos, los grandes fabuladores: Kipling, Andersen, Scherezade... Lord Dunsany en persona lo recibe: "Llega uno de los nuestros esta noche / Llevamos tiempo esperándolo". Y le dan la entrada a su verdadero mundo, que es el reino de ellos. Esta es mi idea, pero no me acaba de nacer el poema. Yo creo que es la química, la medicina que estoy tomando desde mi operación... No sé si has visto algo que escribí sobre la relación trófica -¡no estrófica!- entre la química de lo que se ingiere y la poesía. Es lo que llamo las bases tróficas de la poesía. Verlaine, por ejemplo, llevaba los bolsillos llenos de cerezas. Mallarmé comía ostras y más ostras.

NB: El caso de Lezama sería interesante...

GB: Lezama, como todo en él, comía y bebía barrocamente. Tiene una frase muy buena: "sólo tendríamos que comer lo que cocine nuestra madre". Es un caso muy importante para comprender las bases tróficas de la poesía. ¡Qué poemas hacía! La gente no se da cuenta de que Lezama no es un personaje que él fabricó, una literatura de fórmula que él inventó y puso en práctica adrede. No, él es así. El es un poema de Lezama. Todo lo asimilaba, hasta las piedras. Yo me encontré con su poesía como uno puede encontrar un diamante en el medio de la calle. La gente de su juventud decía que era un gongorino, un gongorino trasnochado; pero para mí su poesía fue, y es, como un regalo del cielo. La considero absolutamente una obra para el porvenir. Cuba no estaba, ni está aún, bastante madura para esa obra. Yo comprendí desde muy temprano que había venido al mundo para estar a su lado y ayudarlo en lo que yo pudiera, como si fuera un sirviente o un edecán suyo.

NB: ¿Siguieron en contacto cuando usted vino a España?

GB: No. Por discreción. Yo nunca he querido comprometer a nadie que esté allí. Porque hubo un momento en que ser amigo mío era una acusación muy fea, muy fuerte. Ahora quizás las cosas están comenzando a cambiar un poquito, pero entonces reinaba un estalinismo puro. Lezama vivía en un terror completo, eso lo he sabido después. Y con los problemas que tenía, de su edad y su mala salud, de la generación poética, de su poesía extraña, que nadie entendía... Todo lo tenía en contra, ¡y tuvo que aguantarlo! Cuando iban a prohibir *Paradiso*, fue terrible para él, terrible, tal como al decir Fidel Castro: "Ya está bueno de hechiceros". Al otro día, nadie fue a su casa. Nadie. Fue como si estuviera ya puesto en una tumba. No podía comprar ni un pedazo de pan. Si no se hubiera casado con

esa excelente señora, quién sabe qué hubiera sido de Lezama, un hombre enfermo, viejo, atrapado por un régimen estalinista... Sufrió mucho, mucho.

NB: El reconocimiento internacional a la poesía suya, y a la de Dulce María Loynaz y Eliseo Diego, ¿ayudará a reunificar una poesía que muchos han intentado escindir entre lo que se ha escrito -y se escribe- dentro y fuera de la isla? ¿Puede ayudar a cierto renacimiento de la poesía cubana?

GB: Renacimiento, no. La poesía cubana no ha muerto ni morirá. Siempre fue, y es, muy grande. La generación actual, dentro y fuera de la isla, es magnífica, de primera categoría. En cuanto a la unidad, para mí un poeta que vive en Miami y un poeta que vive en La Habana son dos poetas cubanos y nada más. Hay una continuidad y una contigüidad bio-histórica.

NB: Para terminar, quisiera recordarle algo que escribió en el prólogo de *Magias e invenciones*: que cada poeta debería tener el valor de quedarse con dos o tres poemas, "los que considere más representativos de la intención o el propósito que se persiguió, o del instinto que llevó a escribirlos". ¿Cuáles serían para usted esos 2 o 3 poemas?

GB: Si me pidieran un poema para una antología, yo pondría "Marcel Proust pasea en barco por la bahía de Corinto". O quizás "Brandenburgo 1526". Creo que muestran bien lo que he hecho, o lo que he querido hacer. Sólo por eso.

Entrevista con Pío E. Serrano

NIALL BINNS: Para hablar de la poesía cubana del último siglo, habría que empezar con el nombre de José Martí, muerto hace poco más de cien años. ¿Martí es un punto de referencia simbólico, o ha sido un auténtico fundador como poeta?

PIO E. SERRANO: Las dos cosas. Martí es un fundador de la nación, pero sobre todo es el símbolo de una ausencia, de lo que nos ha faltado como construcción de nación a los cubanos. De ahí la constante recurrencia a su figura, desde todos los signos políticos. El día en que la nación se consagre como tal, podremos asumir a Martí en su ámbito personal y literario y despojarlo de esa sacralización. Como poeta, es un precursor del movimiento modernista, y sembró una inquietud en la poesía cubana. Por eso, en la obra de Lezama Lima o de Gastón Baquero, las referencias a Martí como maestro son constantes.

NB: La otra cara del modernismo cubano sería Casal...

PES: La poesía de Martí es una obra comprometida con su idea de la independencia del país, pero él llega a vivir menos de diez o doce años de su vida en Cuba. El otro lado de la moneda es Julián del Casal, un enamorado del simbolismo francés, que vive dentro de su propio *spleen* y cultiva otro de los rasgos de la insularidad nuestra, que es la añoranza de lo que está más allá de la isla. Casal, en sus "Japonerías", muestra esa ausencia que canta el poeta insular. Como Lezama después, es un gran extrañador de lo que no tiene a su

alcance, y lo recrea a través de la imaginación. Hace un viaje a París, pero no llega. No llega, porque no es eso lo que está buscando, sino la realidad que llevaba ya puesta consigo.

NB: En la época de las vanguardias poéticas, no hay en Cuba los extremismos de otros países hispanoamericanos...

PES: La vanguardia entró tarde, con la *Revista de Avance*. Allí coincidía la vanguardia en la técnica literaria con una determinada postura política.

NB: Por un lado, la poesía pura; por otro, la afrocubana.

PES: Sí, hay los llamados poetas puros. Mariano Brull tiene una pequeña sección de su obra que es un tanto experimental, o vanguardista, con aquello de la jitanjáfora, el poema estrictamente fonético, construido solamente con sonidos. Pero el giro que toma la poesía de vanguardia está subsumido por la poesía negra, afrocubana, afroantillana, mulata o como quieras llamarla, de Nicolás Guillén, su máximo cultor. Hubo otros importantes poetas que la cultivaron, pero con menor suerte, como es el caso de Emilio Ballagas...

NB: ...y Carpentier, ¿no?

PES: Carpentier, sí, pero no creo que él quisiera recordarlo. Esto surge después de un breve paréntesis de la llamada poesía postmodernista, donde hay nombres como Poveda. En la vanguardia valdría la pena señalar a José Zacarías Tallet, quien comenzó a articular el habla coloquial en el discurso poético. Después, los poetas del 50 van a homenajearle, y reconocer en Tallet a uno de los prefiguradores de la poesía conversacional.

NB: En los años 40, empiezan a publicar los poetas reunidos en torno a la figura de Lezama Lima.

PES: Sí, todo esto desemboca en el rescate que hace el grupo Orígenes de lo que se ha llamado poesía trascendental. Hay que recordar que éste no es un grupo de una sola voz. Es un grupo polifónico. Su figura rectora, Lezama Lima, tiene una poesía única, y nadie más se atreve a tocar el registro que tocó. Y junto a él tenemos unas voces totalmente disímiles. Eliseo Diego está en las antípodas de Lezama, escribe en un discurso cercano al coloquio íntimo -no el coloquio callejero y urbano-, y al alcance de todos. Esto es absolutamente antagónico con el secretismo, los signos cruzados y vueltos a cruzar, de las metáforas lezamianas. El mensaje en Lezama es el discurso mismo, las veladuras en que se encierra una lejana, difusa idea que realmente es lo que menos importa. Entre Lezama y Diego, una figura intermedia en la técnica poética sería Gastón Baquero, cuyos primeros poemas, cercanos a lo filosófico -no a lo trascendental-, son una gran aventura con la palabra. Después, más cercano a Lezama estaría Cintio Vitier, y entre Baquero y Eliseo el padre Gaztelu. Y hay una figura desorbitada, un electrón suelto, que sería Virgilio Piñera; un poeta, además, de corte existencialista, que se instala en el absurdo, en el desgarramiento de la época, y de allí no salió. Todos estos poetas tienen esa curiosa virtud, de que ya desde sus primeros poemas se definen y se consagran.

NB: En el año 59, usted cumplió 18 años y fue a estudiar Filología Española en la Universidad de La Habana. ¿Cómo vivió -poéticamente- la Revolución?

PES: Fueron años realmente extraordinarios. Vivimos de una manera enfebrecida la Revolución, y por supuesto, fue una época de grandes poetas épicos....

NB: De poetas que adoptaron un tono conversacional, como se ve en la antología de Fayad Jamís y Roberto Fernández Retamar de 1959.

PES: Fernández Retamar señaló muy bien las diferencias entre el grupo Orígenes y la Generación del 50, la suya, donde están también Jamís, Heberto Padilla, Pablo Armando Fernández, César López: en fin, un grupo de poetas muy importantes. La generación mía, que empieza a escribir sólo a partir del año 59, no tiene una relación antagónica con ellos, como hubo entre Orígenes y el grupo del 50, o entre Orígenes y el grupo de Avance. Nosotros nos consideramos los hermanos menores del grupo del 50, y seguíamos un poco la misma poética. Esa nueva retórica era el espejo en que nos contemplábamos.

NB: ¿Influyeron en el desarrollo de esta retórica poetas de otros países de Hispanoamérica?

PES: Fundamentalmente, Nicanor Parra y Ernesto Cardenal. Nuestros mayores ya los conocían desde los años 50. Más tarde entraron Benedetti, Gelman y Roque Dalton. Otra influencia es el Modernismo brasileño, con poetas como Drummond de Andrade, que ya desde los años 30 hacen una poesía coloquial.

NB: ¿Cómo evolucionó su propia generación de poetas?

PES: El primer grupo literario después de la Generación del 50 se forma alrededor de un pequeño proyecto de editorial, Ediciones El Puente, dirigido por un joven poeta, José Mario. En 1962 publica una primera antología de los "novísimos", donde están Miguel Barnet e Isel Rivero. De esos doce poetas, ocho por lo menos eran promesas que llegaron a realizarse. Pero no era una poesía conversacional. Todos estábamos un poco intoxicados también de existencialismo, de poesía francesa, y el sello que primó más en El Puente fue la poesía de corte existencial. La Revolución para nosotros era un gran hecho social, pero no la vinculábamos necesariamente a la escritura. En el año 65 se iba a publicar una segunda antología de novísimos -yo iba a estar allí, con otro grupo de poetas que también hemos seguido escribiendo-, pero no se publicó por uno de los grandes signos negativos de la Revolución, que era el sentimiento anti-homosexual. José Mario era homosexual, y Ana María Simó, la cuentista, era lesbiana, y los dirigentes de la Revolución poco a poco iban arrinconando al grupo de estos dos muchachos, connotados homosexuales. La anécdota que pone fin a El Puente fue la visita de Allen Ginsberg, cuando dijo que quería acostarse con Che Guevara. Parece que hubo alguna relación entre José Mario y Ginsberg. A Ginsberg lo deportaron de Cuba, y a José Mario lo mandaron a las UMAP, las Unidades Militares de Ayuda a la Producción, que es un hermoso circunloquio para ocultar verdaderos campos de concentración donde metían a los homosexuales y a los religiosos. Allí por supuesto se acabó la experiencia de El Puente, en 1965.

NB: En 1966 se fundó *El Caimán Barbudo*...

PES: Esa es la segunda promoción. Algunos de nosotros que sobrevivíamos a El Puente, porque no éramos homosexuales, o porque cambiábamos con los tiempos, porque supimos ver que había que comprometerse con la Revolución, asumimos el lenguaje coloquial. Pero como algo natural. Nos agrupamos alrededor de Jesús Díaz, el fundador de *El Caimán Barbudo*, que era el suplemento literario del *Diario de la Juventud Comunista*. *El Caimán Barbudo* son los chicos revolucionarios, los chicos buenos, en que yo participaba con otros, como Luis Rogelio Noguerras -el poeta mayor de la generación nuestra-, que también venían de El Puente. Allí hay una primera etapa que duró unos dos años, hasta que *El Caimán* es a su vez golpeado. Y en los años que siguen, yo me voy del país.

NB: Los años 70, y lo que llaman el Quinquenio Gris...

PES: Que es realmente un Decenio Gris. Claro, hay que recordar que con la caída de Jruschov en 1964, comenzó una progresiva soviétización del país. Por otro lado, en el año 67 muere Che Guevara, abandonado y traicionado por el Partido Comunista de Bolivia, y en el 68, los tanques rusos entraron en Praga y Castro apoyó eso. También en el 68, hubo "la gran ofensiva revolucionaria", que era la nacionalización de todo tipo de pequeña actividad privada, y el país se fue llenando de asesores soviéticos, echaron a los primeros dirigentes de *El Caimán Barbudo*, y cerraron el Departamento de Filosofía, donde yo trabajaba. También es el año de *Fuera del juego*, de Heberto Padilla, un libro que estremeció el país y mostró que realmente no había libertad para la escritura. Entonces, mi "crack" interior se produce en el año 68. Yo lo interiorizo durante dos años, y en el año 70 llego a la conclusión de que no puedo seguir viviendo allí. Paso cuatro años cortando y sembrando caña, y en 1974 vengo a España. Toda la generación mía se quedó traumatizada. Gente como Noguerras, o Guillermo Rodríguez Rivera, o Raúl Rivero, no vuelven a escribir como antes. Me gusta su primera época, la más desenfadada. Después están muy asustados.

NB: Usted publica su primer libro, *A propia sombra*, en 1978. ¿Son poemas escritos antes de venir a España?

PES: Casi todos. En el año 70 estaba a punto de salir un libro mío, pero cuando decido salir del país, se destruyen las pruebas. Parte de ese material, y unos pocos poemas nuevos, formaron *A propia sombra*, que es un verso de Lezama Lima.

NB: Justamente se ven allí las huellas, un poco de Lezama, en el título, pero sobre todo de Eliseo Diego...

PES: Sí, Eliseo es el que marca. La generación mía veía con una enorme simpatía la figura de Lezama, pero sabíamos que su poesía era un territorio sagrado, único. Era muy generoso con nosotros. Nos recibió, y era muy amable, no con la solemnidad que uno podría pensar detrás de esos textos tan recargados. Ahora, Eliseo era otro hombre entrañable con los jóvenes, y fue una figura rectora para mi generación.

NB: En *Cuaderno de viaje* (1981), y *Segundo cuaderno de viaje* (1987), su poesía va hurgando en la experiencia del exilio, y se hace más autorreferencial, más metapoética.

¿Esto tiene que ver con un darse cuenta de las limitaciones de la palabra, de la imposibilidad de recuperar no sólo una infancia perdida, como en Eliseo Diego, sino también la isla perdida?

PES: Efectivamente, hay una era que se ha perdido, el tiempo de la infancia, adonde no se puede regresar más que a través del tanteo de la palabra. Luego hay el elemento geográfico, el espacio donde una vez habitó el paraíso. Y luego, sí, está ese otro giro, del que yo soy muy consciente, que es la incompletez de la palabra. La palabra siempre se queda a las puertas de lo que realmente tú quieres decir. Es como diría Magritte: "Ceci n'est pas une pipe". Este no es un poema, éstos no son mis sentimientos: es una representación, fallida e incompleta.

NB: Me ha hablado de una tercera promoción...

PES: La tercera promoción de nuestra generación sería los poetas coetáneos con nosotros que comienzan a escribir en el exilio. Poetas como Orlando Rodríguez Sardiña - Orlando Rossardi- o José Kozler, ambos muy importantes. Amplían sus registros, tienen nuevas lecturas, y chocan con una nueva realidad. Es una promoción absolutamente heterogénea. Uno es los poetas que uno lee, y también la geografía de uno. Pues, las raíces nuestras crecen en suelos distintos, aunque hay ese elemento común, que uno puede llamar "lo cubano". Incluso hay una poesía cubana escrita en inglés. Son los Cuban American Poets, muchachos que han salido muy jóvenes de Cuba. Su lengua materna es el español y su lengua escolar el inglés, y ellos defienden su derecho a escribir literatura cubana en inglés.

NB: ¿Y cómo es la poesía que hoy se escribe en la isla?

PES: La poesía joven ha dado un cambio radical. Ha venido un corte generacional. ¿Y hacia dónde va? A Orígenes, ahora más a Lezama que a Diego. Claro, no es casual. En una lectura sociológica un poco brutal, yo diría que ellos tienen necesidad del hermetismo y de la metáfora que encubra lo que realmente quieren decir, porque tienen un gran sentimiento de disensión del estado de cosas, de inconformidad. Es una excelente poesía, magnífica, la de la generación del 80.