



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

POÉTICA DEL EXILIO EN POETAS DE LA DIÁSPORA CUBANA EN MÉXICO Y
CHILE

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura

VLADIMIR FERRO GONZÁLEZ

Profesora Guía:
Dra. Lucía Stecher Guzmán

Santiago de Chile, año 2016

**POÉTICA DEL EXILIO EN POETAS DE LA DIÁSPORA CUBANA EN MÉXICO Y
CHILE**

RESUMEN

Autor: Vladimir Ferro González

Profesor guía: Dra. Lucía Stecher Guzmán

Grado académico a obtener: Doctor en Literatura

Título de la tesis: Poética del exilio en poetas cubanos de la diáspora en México y Chile

Fecha de graduación:

Breve currículum:

Profesor de Castellano, corrector de estilo e investigador de origen cubano, con experiencia profesional en enseñanzas media y superior. Ha prestado colaboración docente en la Universidad de Chile. Actualmente es profesor en la Universidad Andrés Bello y en el instituto Aiep. Tiene publicado el libro *Neruda y Cuba* (USACH, 2009) y varios artículos de corte literario o pedagógico. Ha sido ponente en varios congresos internacionales. Es miembro de la SECH.

Mail: vlafegon@yahoo.com

DEDICATORIA

a mi hijo, que nació libre

a los poetas cubanos diseminados por el mundo

a quien ama y defiende la libertad sobre todas las cosas

AGRADECIMIENTOS

a la Dra. Lucía Stecher, por su guía, ayuda y afecto

al Dr. Manuel Jofré, por su orientación certera

a Odette Alonso, Félix Luis Viera y Aramís Quintero, autores estudiados, por su colaboración proactiva

a Ernesto Pfeiffer, por publicar en Chile el poemario más reciente de Aramís Quintero

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1. Poesía cubana posrevolucionaria: de la isla a la diáspora	13
1.1 Patria y exilio en la poesía cubana prerrevolucionaria	13
1.2 Poesía cubana en la Revolución	18
1.2.1 Poesía y compromiso	18
1.2.2 El conversacionalismo como canon lírico	27
1.2.3 El “caso Padilla”, un giro en la poética conversacional	41
1.2.4 Poesía en el “Decenio negro”	50
1.2.5 La Generación de los Ochenta	
1.2.5.1 Contextualización histórico-cultural	56
1.2.5.2 Poéticas de generación	66
1.3 Poesía de la diáspora: cartografías de Norte a Sur	72
1.3.1 En torno a las poéticas del exilio	72
1.3.2 Diáspora de los noventa en Latinoamérica	89
Capítulo 2. Poética del exilio en la poesía cubana de la diáspora en Latinoamérica	96
2.1 Exilio como categoría sociocultural: una aproximación	96
2.2 Poder del Estado totalitario	109
2.2.1 Rol del líder	114
2.2.2 Autoridad del partido	115
2.2.3 Valor de la ideología	116
2.2.4 Movimiento de masas y tácticas de supervivencia	119
2.2.5 Contra los derechos y libertades civiles	121
2.3 De la sociedad socialista cubana a la sociedad de consumo	124
2.4 Etapas psicosociales de la migración y el exilio	130
2.5 Propuesta de una poética del exilio	135
2.5.1 Identidad	140

2.5.2 Cambio de vida cotidiana y nuevas experiencias	151
2.5.3 Memoria autobiográfica	154
2.5.3.1 Nostalgia	157
2.5.3.2 Memoria histórica	163
2.5.4 Identidad nacional alternativa	167
2.5.5 Hibridez cultural	171
2.5.6 Sexualidad, género y poder	181
Capítulo 3. Félix Luis Viera, voz coloquial del exilio	192
3.1 Resistencia a los “cuchillos” del régimen	193
3.2 Sin “naranja” ni “pecera”, pero con amor y sueños	207
3.2.1 Patria en la distancia	209
3.2.2 En la nación adoptiva	218
3.2.3 Visión de familia	231
3.3 Balance y cotejo	237
Capítulo 4. Aramís Quintero, entre el humo y la osadía	248
4.1 Disfraces para la disección	250
4.2 Juicios de conciencia a la distancia	276
4.3 Conclusiones	290
Capítulo 5. Eros y sociedad en Odette Alonso: una poética de la subversión	295
5.1 Voz renegada y provocadora	295
5.2 Sondeo y reinención	327
5.3 Conclusiones	347
Conclusiones	361
Bibliografía	365
Anexo. Ficha curricular por autor	392

INTRODUCCIÓN

El discurso exílico constituye una arista inalienable de la poesía cubana. La defensa de la libertad social e individual y el derecho a un ser nacional devenido de la masa, como premisas del criollo insular desde la Colonia hasta la Revolución, ha estado en el espíritu de muchos poetas. Con razón se ha dicho que el cubano es un ser marcado por la política. Cuba fue el último país latinoamericano en descolonizarse del dominio español y la mediación norteamericana. Pero esa independencia no ha sido sinónimo de libertad civil, más allá de los beneficios colectivos. Siempre han existido bardos prestos a cantar lo hermoso de la Isla, pero también dispuestos a denunciar, con más o menos claridad, con grados de compromiso o disensión política, pasión o mesura, lo abusivo e injusto del orden imperante. El estampar estéticamente ideas ajenas o divergentes respecto del discurso dominante, condujo a figuras como Julián del Casal, José Lezama Lima y Dulce María Loynaz a la automarginación pública. Por la misma razón, otras se vieron instadas a la expatriación, como José María Heredia, José Martí, Rubén Martínez Villena, Nicolás Guillén y una lista interminable a partir de 1959. Con certeza afirma Odette Alonso (2011): “Cuba ha sido siempre un país de desterrados.” (19)

No puede negarse que la victoria de la insurrección armada y la promesa de una nueva sociedad, creó expectativas en los hombres de letras, siempre relegados por las políticas sociales de los gobiernos precedentes. Pero la radicalización del proceso revolucionario, a partir de hechos como la invasión de Bahía de Cochinos y la Crisis de los Misiles, así como la dogmatización de la política cultural, fue “dividiendo las aguas” en la esfera intelectual. La adopción del carácter socialista, un paso sin consulta popular, daría lugar a la instauración de un solo partido, un solo tipo de prensa, un “líder” permanente en el poder y una misma doctrina ideopolítica. Con esto quedaban garantizadas las condiciones para la concentración del control estatal, lo que provocaría críticas, denigración y deserción en no pocos intelectuales:

En la literatura y las artes, el triunfo revolucionario produjo la espontánea celebración de la mayoría de los creadores cubanos de todas las ideologías y generaciones. Entre 1959 y 1961, sin embargo, aquel consenso comenzó a quebrarse como resultado de la radicalización comunista y nacionalista de un proyecto inicialmente democrático y moderado. Una mitad de la gran intelectualidad republicana (...) emigró a donde pudo; la otra (...) permaneció en la isla, pero ya sin el liderazgo cívico o estético que durante años había ejercido. (...)

(...) [Luego] Aquella efervescencia, que propició la interacción de diversas corrientes marxistas y nacionalistas y que sintonizó el campo intelectual revolucionario con la izquierda occidental, hizo crisis entre 1968 y 1971. La plena alineación doctrinal e institucional con la Unión Soviética, que se plasmó en el apoyo a la invasión de Checoslovaquia, la crisis de la Zafra de los Diez Millones y el ingreso al CAME, tuvo sus costos en el campo cultural: la persecución de homosexuales, el exilio de importantes figuras de la primera etapa revolucionaria como Carlos Franqui y Guillermo Cabrera Infante, el encarcelamiento y juicio del poeta Heberto Padilla... (Rojas 2004 s.p.)

Todo gesto de inconformidad o crítica velada a través del discurso lírico, aun dentro de los márgenes de la Revolución, estaba expuesto a la censura y exclusión del creador. Todo lo que subvirtiese la ideología y la moral impuestas, podía ser denigrado. Hasta un poema intimista, en determinado período, era juzgado con recelo. De hecho, a varias figuras la osadía le habría de costar relegación, condena a trabajos forzados, prisión y exilio. Miembros del grupo El Puente, empezando por sus fundadores, José Mario y Ana María Simo; el propio Padilla y otros autores de la Generación del Cincuenta implicados en el caso, junto con Virgilio Piñera y Lezama Lima; Ángel Cuadra y René Ariza; son solo algunos nombres dentro de un listado voluminoso.

La Generación de los Ochenta, en cierto sentido, tuvo más suerte. Tomaba distancia de un experimento fallido en los setenta: la importación del modelo soviético del realismo socialista. También le antecedió el éxodo del Mariel, donde marchó la “escoria”, un modo de nombrar oficialmente a la población hastiada del sistema. A la promoción poética, nacida en su mayoría dentro de la Revolución, le

favoreció las “flexibilizaciones” implementadas por el entonces Ministro de Cultura Armando Hart, así como el Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas, emprendido por el “máximo líder”. Aprovechando el margen nacional hacia la crítica y revisión interna, se tomaron facultades expresivas vedadas para grupos anteriores, sin quedar al margen de la censura. Roberto Zurbano (1994), en un estudio sobre la estética del escenario artístico representado por los creadores más jóvenes, deslinda claves significativas sobre las referencias culturales y temáticas puestas de moda en la lírica:

Comienzan a cobrar cuerpo las subjetividades que parecían ocultas o dormidas en el espacio estético-ideológico del país. (...) Asimismo a la apertura y recuperación de espacios y sujetos sociales marginados (...) desde el mundo del solar y las religiones negras, tal y como entramos al discurso gay o de signo homosexual (...) También surgen y se sistematizan diversas propuestas intertextuales (...) junto a otras escrituras —a veces posmodernas... (5-6)

Jorge Luis Arcos (2010), por su parte, llega a señalar que esta generación, si bien muestra signos de continuidad con las anteriores, se distancia significativamente en su escritura. Según su punto de vista, “el cambio en la percepción de la realidad es tan notoriamente escandaloso, que es como si se escribiera desde una suerte de país de al lado.” (66-69)

Pero circunstancias de carácter internacional y de orden interno dieron al traste con la disolución generacional. Con la caída del Muro de Berlín y la descomposición de la Unión Soviética, se desmoronan los paradigmas de “nueva sociedad” proclamados por el socialismo y “ganan terreno” las teorías posmodernas, cuestionadoras de los metarrelatos¹ y el orden social existente. A

¹ Término empleado por Lyotard para referirse a tres grandes utopías de la modernidad:

- 1) Utopía tecnológica: se pensaba que el desarrollo tecnológico mejoraría la vida del ser humano.
- 2) Utopía social: los capitalistas veían el progreso de la humanidad a través de su modelo económico e industrial, mientras que el socialismo creía en la liberación del proletariado para una sociedad más justa e igualitaria.
- 3) Utopía de las ciencias: el conocimiento sería el medio por el cual la humanidad alcanzaría la emancipación.

estas nuevas corrientes no estuvo ajena esta hornada, formada mayormente dentro de la era comunista, como bien apunta Rafael Rojas (2004), quien brinda elementos sobre el desenlace de las diferencias entre dichos intelectuales y el poder vigente:

Al igual que a fines de los 60, esta insurgencia cultural fue sofocada por el poder entre 1989 y 1992 (...) El cierre, que inicialmente fue instrumentado como una reacción nacionalista contra el “postmodernismo” —el cual se identificaba en medios oficiales con otras corrientes monstruosas como el neanexionismo o el neoliberalismo— propició (...) una diáspora de escritores y artistas cubanos hacia diversos países americanos y europeos (...) que muy pronto dio muestras de su irrefrenable creatividad lejos de la isla. (...) (s.p.)

Cabe puntualizar que con la caída del “socialismo real”, en los poetas de la Generación de los Ochenta y otros de generaciones anteriores, que permanecieron temporal o definitivamente en el país durante la década de los noventa, su discurso lírico se tornó más incisivo, osado, escéptico y angustiado. En algunos llegaron a definirse posiciones de franca disidencia, con poemarios cuya publicación nunca fue aprobada o se efectuó muchos años después.

Ese grupo heterogéneo, cuyos miembros vivieron los años setenta y ochenta desde posicionamientos diferentes, asumió en mayor o menor medida el rigor de los noventa, dentro de una crisis socioeconómica conocida internamente como “Período Especial”. Las vicisitudes materiales y frustraciones ideopolíticas marcarían hondamente su ser creativo, tanto como su expatriación posterior, luego que su estatus y rol en dicha sociedad perdieron gradualmente sentido y la existencia se tornó asfixiante. Esa pléyade pasó a engrosar las voces del exilio cubano desde lugares y perspectivas peculiares, que bien merecen el seguimiento de más de una investigación, como la que aquí toma cuerpo. Merece atención su trayectoria poética desde un enfoque crítico original, como podrá evidenciarse en segmentos posteriores. Pero antes de transitar a los fundamentos de una arista

específica de análisis, valga bosquejar la naturaleza específica de la poesía diaspórica del período revolucionario y su relación cultural con la Isla.

Una historia creativa paralela corresponde a los poetas residentes en el exterior, enrolados en cualquiera de las olas migratorias (los años sesenta, 1980 o la década del noventa), con mayor o menor grado de motivación política. A ellos la vida descentrada y peregrina, la posibilidad de contrastar realidades en las experiencias que van sumando, y el enriquecimiento del universo cognitivo y las conexiones y prácticas sociales, les aporta una amplitud de miras en la orientación temático-estética y conceptual de sus obras. Entonces, sentir y pensar la patria en la distancia, a contrapelo del dolor, potencia la deconstrucción de discursos y la redefinición de historias y realidades, encauzados a conveniencia del poder. Desde la fibra sensible, la memoria reconstruye el pasado, junto a la relación sujeto-sociedad. En consecuencia, se contribuye notablemente a reformular y enriquecer la identidad nacional, con versiones políticas y culturales variadas y, en gran medida, opuestas a las vigentes en el centro original. También la lejanía (dígase Estados Unidos, Europa o Latinoamérica) induce a la revisión de la identidad individual y a replantearse nuevas alternativas personales e íntimas, según las condiciones del medio.

Pese al carácter transterritorial de la literatura cubana, la política cultural de la Isla no ha llegado a aceptar íntegramente la parte “externa” del canon. Simplemente se agencia la facultad de legitimar desde dentro, la producción artística que merece formar parte de *lo cubano*. Sigue rigiendo la pauta: “(...) dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho”.² Por varias décadas, los escritores que emigraban eran borrados de la historia literaria nacional. Considerados apátridas por no haber prestado incondicionalidad al régimen, sus obras eran marginadas de los estudios académicos y de cualquier tipo de publicación. Ambrosio Fornet (2009), intelectual comprometido con las proyecciones políticas del sistema, ha reconocido públicamente el dogmatismo

² Discurso conocido como “Palabras a los intelectuales”, pronunciado por Fidel Castro a fines de 1961.

ideológico practicado en esos años y la evolución de esa forma de pensamiento, sin dejar de atribuirle culpa al “enemigo” a noventa millas:

Cuando en 1959-1960 —en un contexto político de enfrentamientos radicales— se produjo la que sería primera oleada de emigrantes o exiliados cubanos hacia los Estados Unidos, el punto de vista que prevaleció entre nosotros, los partidarios de la Revolución, fue el de un nacionalismo excluyente. (...) Al identificar Nación y Revolución (...), asumimos el perezoso criterio de que la diáspora no revolucionaria era una anomalía de nuestra historia, o peor aún, algo ajeno a nuestra historia, de lo que no había por qué ocuparse al tratar del ser nacional. (...) Pero sucesivas oleadas de emigrantes, de todos los sectores sociales, y la reanudación del diálogo con ellos a fines de los años 70, y el decidido apoyo económico que prestaron y siguen prestando a sus familiares en Cuba desde el inicio de la crisis de los 90, fueron ampliando los márgenes de tolerancia... (242-243)

Ciertamente, no es hasta principios de los noventa que la crítica empieza a ocuparse de la literatura de la diáspora. Determinadas revistas culturales comienzan a divulgar parte de la producción académica y artístico-literaria. Entre ellas, la *Gaceta de Cuba* —publicación de la UNEAC³— publica varios *dossiers* con obras y estudios de diferentes géneros literarios, que posteriormente serán reunidos en el volumen *Memorias recobradas* (2000). Se organizan, asimismo, los coloquios “La Nación y La Emigración”, con la comunidad cubana de ultramar, lo que da pie a la aparición del libro *Memorias del encuentro “Cuba: Cultura e Identidad Nacional”* (1995).

El oficialismo cubano distingue dos caras en la diáspora literaria: la económica y la política. Los que reconoce como migrantes económicos, tienen la posibilidad de mantener vínculos con las instituciones culturales y publicar sus obras en el territorio. Para los opositores al régimen, la estrategia sigue siendo la exclusión; los considera parte del “enemigo” en la lucha ideológica por conservar la Revolución. Sin embargo, se sigue proclamando que la literatura cubana es una sola y hasta se llega a considerar que “la responsabilidad del rescate y de la promoción de esa literatura está precisamente en la Isla, que es donde están las

³ Unión de Escritores y Artistas de Cuba

raíces, los nutrientes de los cuales se ramifica toda esta literatura incluso más allá de nuestras fronteras” (García 2005). El novelista Leonardo Padura (2002) ha sido claro en este punto: “La opción oficial hasta ellos ha sido la misma de siempre: desconocerlos, y, si es posible, alienarlos de una pertenencia cultural que, en realidad, está por encima de filiaciones políticas y de voluntades individuales”.

Para Rafael Rojas (2007) estos gestos “deben entenderse, a la vez, como ejercicios de visualización y ocultamiento”. Por una parte, ensayistas cubanos expertos en el tema como Ambrosio Fornet (2005), ubican el centro de su atención en la literatura de la diáspora producida en Estados Unidos. De esta considera conveniente rescatar únicamente la escrita por autores cubanoamericanos, cuya conciencia del exilio no parte de una vivencia adulta, sino que la han adoptado por transferencia de sus padres; de ahí que no muestren con rigor una actitud agresiva hacia el régimen, y algunos, incluso, han manifestado una búsqueda de sus “raíces” mediante gestos de acercamiento a las instituciones culturales del país.

Lo más importante es que existe una apertura a la “cubanidad” (escritores en el país y en el extranjero que no sean partidarios de la Revolución, pero tampoco se pronuncien contra el régimen), mas las puertas permanecen cerradas para los autores cuya obra registre una severa crítica al sistema. A ellos se les considera exponentes de la cultura *plattista*,⁴ arribistas literarios por la vía política (a veces con talento), cuya obra es una “producción inagotable de tergiversaciones, insultos y francas mentiras, esa bilis que parece brotar de un pozo sin fondo de odio y apetitos de venganza” (Prieto 2001). Por eso se les tiene como anticubanos.

Con ánimo de ser objetivo, hay que decir que hasta llegados los noventa, salvo gestos aislados, los estudios sobre literatura contemporánea cubana en la Isla se concentraron en los escritores que permanecieron en el país, con mayor o menor cercanía a la Revolución, mientras que la emigración se encargó de publicar, compilar y valorar lo que se iba produciendo gradualmente en el exterior. Podría

⁴ Cultura supuestamente a favor de los intereses anexionistas, tal como garantizaba la Enmienda Platt en Cuba.

señalarse que la polarización política dividió el objeto de atención de cada parte. Una excepción admirable para el momento es la antología confeccionada por el poeta Orlando Rodríguez Sardiñas (Rossarsi). Publicada en Madrid en 1973, la selección incluye poetas llegados a la Revolución y otros surgidos en el seno de la misma, y se extiende hasta principios de los setenta, con el caso Padilla como telón de fondo. Del mismo modo, da entrada a poemas que integran libros y revistas, como parte del panorama de la literatura que comienza a emerger en el exilio, sobre la que hace breve referencia. De ahí que la virtud sea conciliar ambas zonas creativas como parte de un mismo cuerpo que es la poesía cubana. El razonamiento contenido en el prólogo es portador de lucidez y vigencia:

Las antologías y los estudios de poesía cubana que desde 1960 al presente se han publicado, pecan de partidismos de uno u otro color, y amparados por políticas de estrechas miras tratan de ignorar la producción de “la otra orilla” en un afán de reducir al olvido lo imposible de olvidar. Tanto los poetas que forman parte del acontecer revolucionario en Cuba como los que han dejado la Isla, siguen creando y trabajando en una labor seria de poesía en marcha. Tanto dentro de Cuba como fuera de ella surge la nueva grata de la buena poesía en el trabajo cumplido de un poema terminado. (38-39)

A partir de los años noventa, como se ha informado, se ha producido una mayor inclusión y crítica del corpus poético cubano, allende y aquende los mares. Siguiendo la concepción de Rossandi, en España han visto la imprenta valiosas antologías, en su mayoría con prólogos enjundiosos. Constituyen compilaciones representativas: *La poesía de las dos orillas: Cuba, 1959-1993* (1994) (ed. León de la Hoz); *Poesía cubana: La isla entera* (1995) (eds. Felipe Lázaro y Bladimir Zamora); *La Isla en su tinta. Antología de la poesía cubana* (2000) (ed. Francisco Morán); y *Antología de la poesía cubana: Siglo XX. Tomo IV* (2002) (eds. Ángel Esteban y Álvaro Salvador). Asimismo, ha representado una importante fuente de divulgación y reflexión las revistas culturales *Encuentro de la Cultura Cubana* y *Otro Lunes*, ambas en soporte digital, la primera también en versión papel. En México, del mismo modo, se publica *Poesía cubana del siglo XX* (2002), elaborada por Jesús Barquet y Norberto Codina (residente en La Habana).

Por Cuba destacan dos obras: la antología *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana siglo XX (1900-1998)* (1999) (ed. Jorge L. Arcos) y *El siglo entero: El discurso poético de la nación cubana en el siglo XX (1898-2000)*, de Virgilio López Lemus, que, hasta donde se sabe, constituye la panorámica más abarcadora que se ha escrito sobre la poesía cubana del siglo XX, en la Isla y la diáspora.

Sin embargo, cabe sostener que la poesía escrita en el territorio o fuera, con perspectivas ideológicas hipercríticas o subversivas a los efectos del régimen, ha sido analizada con más objetividad en el extranjero, por especialistas cubanos e, incluso, por importantes académicos españoles como Jorge Cabezas Miranda y Teodosio Fernández.⁵ Esto se debe simplemente a que, producto de la censura, los ensayistas en Cuba, con mayor o menor simpatía al régimen, se ven instados a valerse de eufemismos, circunloquios y otros artilugios literarios y retóricos, y a evadir o abordar tangencialmente temas aún polémicos para la expresión pública.

En cuanto a los escritores emigrados, suele suceder que la ensayística de la Isla los caracteriza dentro de su generación de origen, exceptuando figuras descolantes y peculiares, a las que se han dedicado estudios particulares. A los estudiosos de la diáspora, en tanto, suele interesarle más su obra a partir de la instalación en el extranjero, a excepción de nombres que han sido más antologados y seguidos por la crítica. Pero rara vez se presta atención a la perspectiva creativa de los poetas en su evolución dialéctica del territorio a la emigración. Es lo que ha pasado, por ejemplo, con muchos autores de la década del noventa. Un tiempo más, después de partir, han seguido publicando textos escritos en la patria. Solo pasada la etapa de interacción y asimilación profunda respecto de la nueva sociedad, y el cambio de roles y conexiones sociales a mayor escala, emergen otros títulos, afines al escenario vital. Por eso es común, en los que partieron en los noventa, encontrar obras de contexto diaspórico a fines de la década o a partir del nuevo siglo. Su escritura es más cercana a la

⁵ Han ahondado principalmente en la Generación de los Ochenta, con valiosos estudios dados a conocer en artículos y libros.

actualidad y más dispersa, por las características de este flujo migratorio. Por tanto, de igual modo, su poesía extramuros demanda lecturas e integración en un corpus, con sus identidades y fisonomías propias, motivadas en parte por el ambiente de asentamiento.

Dentro de semejante espectro, el conjunto diaspórico radicado en Latinoamérica ha sido el menos atendido, ya que tradicionalmente se ha fijado el interés en los asentados en Estados Unidos y España (en ese orden). Solo se tiene referencia de la investigación *La diáspora cubana en México*, de Tanya N. Weimer, que indaga en la proliferación de la cultura cubana en esa franja del continente a partir de los noventa. Pero únicamente se detiene a analizar dos textos literarios de carácter narrativo: *Informe contra mí mismo*, de Eliseo Alberto Diego, y *Livadia*, de José Manuel Prieto. Nada menciona, siquiera, de la amplia lista de poetas que han tomado esa nación como residencia temporal o definitiva. Félix Luis Viera, Minerva Salado, Odette Alonso, Damaris Calderón, Alberto Rodríguez Tosca y Aramis Quintero, por citar las personalidades poéticas más reconocidas y premiadas en el país de origen y en el exterior, nunca han integrado estudios atinentes a su generación diaspórica, mucho menos desde una perspectiva regional. Solo las mujeres mencionadas, junto a cubanoamericanas, han sido foco de atención para Carlota Caulfield, Madeline Cámara y Aimée Bolaños, en estudios literarios de género.

A partir de lo enunciado, cabe plantarse cómo abordar la proyección ideotemática y estética de la diáspora poética cubana de los noventa en América Latina, dentro y fuera de la Isla. En esta dimensión objetal, pudiera deslindarse como campo de estudio una muestra representativa de la poesía de insilio y exilio, de autores radicados en México y Chile durante dicha década. La hipótesis, por tanto, estaría orientada al análisis de las correspondientes obras, a partir de una poética del exilio como constructo teórico, para contribuir a comprender la evolución ideológica y estilística del discurso exílico, en los poetas relocalizados en estos países.

En correspondencia con lo formulado, se derivan los capítulos de la tesis. El capítulo 1 concierne a un panorama del discurso poético cubano a partir de la Revolución, tanto en la Isla como en la diáspora, teniendo por directrices la caracterización de las generaciones afines a los tres poetas seleccionados, los contextos de producción correspondientes a cada fase creativa y un primer acercamiento a las proyecciones ideotemáticas y estilísticas particulares. El capítulo 2 ofrece la propuesta de una poética del exilio como constructo teórico, considerando criterios ideotemáticos ligados a la identidad en condición exílica, así como otros de carácter estético y contextual, con énfasis en el trabajo con fuentes académicas actualizadas. Los tres capítulos restantes se destinan al análisis por autor, de las obras de insilio y exilio previstas, estableciendo comparaciones internas y entre poetas, a partir de la poética del exilio establecida.

Es importante, por último, hablar del corpus delimitado. Tres son los autores elegidos: Félix Luis Viera y Odette Alonso, de México; y Aramis Quintero, de Chile. Constituyen figuras de indiscutible talento, publicadas y laureadas en Cuba e internacionalmente. Son portadores de poemarios de insilio y exilio representativos de cada fase del discurso exílico para el ámbito poético cubano. Podrían sumarse otros poetas, pero concentrarse en ellos y profundizar en el análisis de su obra, puede ser aportador en muchas aristas ideotemáticas y estéticas adscritas a la poética del exilio, en correspondencia con los requerimientos estructurales y técnicos establecidos. La poesía de Alonso agrega matices feministas y erótico-lésbicos que contribuyen a la diversificación de la propuesta. También reporta interés, a la hora de enjuiciar el entorno escritural de las obras diaspóricas, considerar realidades de dos países latinoamericanos permeados por el neoliberalismo, pero con proyecciones sociales y culturales diferentes, relativamente acordes al extremo geográfico que ocupa cada cual. Igualmente resulta un *plus* el tratarse de autores vivos con los que puede establecerse retroalimentación durante la interpretación de sus obras.

Cabe anticipar que “Estos poetas suelen mirar hacia la isla, hacia el pasado, pero también en otras direcciones” (Alonso 2011a 22), donde es común encontrar

como motivos: persistencia de la memoria como forma de restauración del ambiente de procedencia; nostalgia desde la lejanía; expresiones de descontento social y denuncia de injusticias y arbitrariedades políticas; frustración por la imposibilidad de regreso o desconcierto ante el reencuentro con el medio de origen; sensaciones de desarraigo y muerte existencial; latencia de un sentido de identidad permeable; observación y enjuiciamiento del entorno y la realidad del país de residencia; interdiscursividades basadas en referentes clásicos y míticos; y descripción de experiencias universales como el amor y el erotismo.

CAPÍTULO 1. POESÍA CUBANA POSREVOLUCIONARIA: DE LA ISLA A LA DIÁSPORA

1.1 Patria y exilio en la poesía cubana prerrevolucionaria

“Desde sus inicios, la literatura cubana se ha constituido como literatura sin residencia fija.” (Ette 729) A partir del siglo XIX, con la maduración de la conciencia nacionalista del criollo insular, puede hablarse en rigor de una literatura nacional. Del mismo modo que ciertas voces inician su trayectoria en torno a la tertulia de Domingo Delmonte, una pléyade encabezada por José María Heredia, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Juan Clemente Zenea y José Martí, alcanzaría su madurez y trascendencia lírica en el extranjero —entre Europa y las Américas—, condenada en su mayoría a destierro por el poder colonial español a causa de sus ideales separatistas. En la distancia, memoria e imaginación de los poetas propician el acercamiento íntimo a la Isla, un proceso perpetuo que ha sido denominado “construcción de la patria desde la nostalgia” (Almazán 2008 ctd. en Gutiérrez 2008). Naturaleza, sociedad, historia y destino del suelo natal cobran vida interior en el canto, con matices de lejanía. Se deja el terruño, pero la patria viaja con el ser, pertenece al dominio del espíritu. La identidad se proyecta al margen de la interacción física con el entorno de origen, como expresión simbólica y emotiva de la inquietud poética. Así, lo que en Heredia es asimilación del paisaje y anhelo de liberación, en Martí cuajará en síntesis del ser nacional, sus esencias y aspiraciones.

Con la injerencia estadounidense en la contienda hispano-cubana y la frustración del proyecto independentista, los hombres de letras que sobreviven al destierro decimonónico y las nuevas generaciones aúnan voluntades para hacer del país espacio común para el desarrollo de la producción literaria, dispersa por la guerra y el exilio. Según el historiador Rafael Rojas (1995-1996), fue esta la proyección general durante las tres primeras décadas de la República. El proceso de formación de la cubanidad que se había iniciado a principios del XIX, se

consolida en esta etapa. La búsqueda de lo identitario se da aquí en controversia con las otredades colonizantes —lo español y lo norteamericano—, sin menoscabar la impronta de cada cual.

Las poéticas literarias gestadas durante la República se condicionan en un contrapunteo entre civismo y nihilismo (Rojas 2000), por el desconcierto ante la realidad política y moral imperantes, la escasa e irregular inversión del Estado en el desarrollo artístico-literario y su falta de organización de la vida cultural. Ya en 1914 la correspondencia entre Regino Boti y José Manuel Poveda, dos figuras cumbres del posmodernismo cubano,⁶ da fe de ello. Boti hace saber a su colega los motivos de su desencanto con la política de los gobiernos de turno:

(...) nada hay más asqueante que la política cubana... José Miguel [Gómez] es un ladrón y [Mario García] Menocal un idiota. [Alfredo] Zayas un cero a la izquierda. Un horror... Le confieso una vez más que le tengo asco a mi país y a sus hombres públicos y a todos los organismos oficiales. Le huyo a tanta infección. (Chaple 248)

Aun con el avance democrático de la Constitución de 1940, la desilusión producida por el fracaso de la Revolución del Treinta provocó que los escritores cubanos, en su gran mayoría, se empeñaran en hacer literatura simplemente, sin mayores pretensiones sociales. En 1944 se crea la revista *Orígenes*, sin subvención estatal, por un grupo de poetas bien selecto y carismático. José Lezama Lima, principal ideólogo del proyecto, ostenta un barroquismo poético sustentado en un universo metafísico, en cuyo tejido verbal se amalgaman fundamentos poéticos, filosóficos, religiosos y de vasta cultura universal. En su

⁶ El término “posmodernismo” no sostiene aquí una relación directa con el concepto de “posmodernidad”. En poesía, criterios hispanoamericanos y cubanos lo utilizan para designar una tendencia de las primeras décadas del siglo XX, que se aparta de la grandilocuencia modernista y se centra en temas cotidianos, prefiriendo la sencillez y el intimismo. Dentro de los poetas de más resonancia en Latinoamérica figuran los mexicanos Enrique González Martínez y Ramón López Velarde, y los argentinos Baldomero Fernández Moreno, Rafael Alberto Arrieta y Arturo Capdevilla. Sin embargo, para muchos la vertiente intimista femenina aporta el conjunto más notorio, donde sobresalen Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini y la cubana Dulce María Loynaz.

afán de aprehender lo cubano con dicho arsenal, “contraponía la Imagen o la Metáfora a la Historia, en su estrategia intelectual (...) enfrentaba la Poesía a la Política.” (Rojas 2000 81-88) Otros miembros más jóvenes como Cintio Vitier, Fina García Marruz y Eliseo Diego, siguieron derroteros semejantes, “aunque en el lugar de la Metáfora o la Imago lezamianas colocaron a la Memoria” (Ibid.), es decir, el tiempo histórico insular se trasluce a través del recuerdo íntimo.

Tal orientación creativa obedece a un contexto sociohistórico inmediato, que el propio Lezama hace patente en más de un escrito a modo de viñeta, en la sección “Señales” de su revista. Así, en “La otra desintegración”, critica “la falta de imaginación” propia de los gobiernos de Ramón Grau y Carlos Prío, y aconseja que la solución ha de “brotar de la creación y de la imagen”, pues “un país frustrado en lo esencial político, puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza.” (*Orígenes* 60-61) En tanto en “Emigración artística” y “Un fracaso, una vergüenza que alguien paga”, lamenta el éxodo constante de artistas de auténtica raigambre, que por razones elementales de subsistencia, tienen que probar suerte en un medio ajeno que los condena al desarraigo. A propósito, se pregunta: “¿Por qué los mejores tienen que ir al destierro?”, y señala que “esa marcha hacia la desintegración que ha sido el vivir nacional cubano” (Lezama 152-153) ha dejado su huella en la obra de muchos de estos creadores. Sin embargo, defiende los valores de otra forma de asidero insular, un imaginario cívico particular que se sobrepone a los desmanes republicanos: “ha existido siempre entre nosotros una médula muy por encima de la otra desintegrada. Existe entre nosotros otra suerte de política, otra suerte de regir la ciudad de una manera profunda y secreta.” (Ibid.)

Según Rojas (1995-1996), Lezama, como Julián del Casal en el siglo XIX, representa un tipo *sui generis* de intelectual cubano que, presa del magnetismo insular, rechaza el viaje físico y prefiere la inmersión en su espacio íntimo. Escapa del exterior público de la isla y se refugia en el mundo doméstico de la cultura y en su propio sistema poético, con el que nutre el mito de la insularidad. De este

modo, quien se autodefine como “peregrino inmóvil”, vive una especie de insilio cultural y su errancia se ajusta al reino de su *imago*.

Durante la etapa republicana, un grupo reducido de intelectuales se ve instado a marchar al destierro por sus posturas nacionalista, antidictatorial y mayormente revolucionaria. La mayoría lo hace durante la dictadura de Gerardo Machado: Alejo Carpentier, Fernando Ortiz, Rubén Martínez Villena y Pablo de la Torriente Brau. Nicolás Guillén, en tanto, debe abandonar el país en 1953, bajo la tiranía de Fulgencio Batista, con un destino de trotamundos que emprendería en Chile.

Sin embargo, la emigración cultural a que alude Lezama, es el fenómeno predominante durante la “república mediatizada”, que se localizó principalmente en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica. Existen casos emblemáticos. Félix Pita Rodríguez arriba a París a fines de la década del veinte y, junto con Carpentier, entabla relación con los más altos exponentes del grupo surrealista. En 1940 el poeta Eugenio Florit llega a Nueva York en calidad de cónsul y, al siguiente lustro, pasa a ejercer cátedra en el Barnard College de la Universidad de Columbia. No volverá a suelo patrio. También por la década del cuarenta llega Virgilio Piñera a Buenos Aires, donde permanecerá entre 1946 y 1958, con interrupciones de retorno a Cuba, en funciones intelectuales y diplomáticas.

Pocos años más tarde, recién instalada la Revolución, Piñera (2007) tendrá espacio para disertar en mesa redonda sobre la posición del intelectual en el país de entonces. Con la pregunta “¿Qué es un escritor en Cuba?” inicia su meditación. Señala que como intelectuales no constituyen una clase, ni reciben beneficios por derecho de autor, ni sus ideas tienen peso en la opinión pública. Se dedican a las letras por amor al arte, por utopía, a costa de lo que aparezca para subsistir. Tampoco pertenecen a una sociedad de escritores que los represente ni cuentan con publicidad de ninguna clase. Se les acusa de escritores de torre de marfil, pero en realidad, si puede llamarse “torre”, es de desamparo, producto de una serie de factores:

(...) falta de tradición (...); frustración de la ciudadanía (machadato, batistato, grausato, nuevo y más decepcionador batistato);⁷ frustración de los escritores que nos precedieron (...); falta de protección tanto oficial, como de iniciativa privada; ausencia de público que nos leyera;⁸ de críticos que nos enjuiciaran; de editores que se encargaran de publicar nuestras obras (...) es decir, vida literaria precaria, vida vegetativa por cuanto su esfera de influencia terminaría precisamente en las cuatro paredes de dicha torre. (...) el escritor cubano, en el caso de pretender ensanchar dicha esfera de influencia, tendría fatalmente que ubicarse en el periodismo o en el profesorado. (s.p.)

La precaria situación de los escritores obedecía, además de las razones expuestas, a la ineficiencia de las proyecciones estratégicas y políticas del Estado republicano en la esfera de la cultura. Según Jorgelina Guzmán (2012), no puede hablarse de una política cultural en los términos actuales hasta mediados de los años cincuenta, porque de hecho en esa década surgieron como nuevo concepto a nivel internacional. La primera versión cubana se da con el surgimiento del Instituto Nacional de Cultura (INC), afín con el propósito del dictador Fulgencio Batista de legitimar su gobierno. El régimen se proponía un acercamiento a determinados grupos y personalidades de puntera en la cultura, a través de un organismo que se planteaba apolítico.

Una parte importante de la intelectualidad cubana manifestó su desconfianza hacia dicha institución y desestimó la posibilidad de adquirir fondos y compromisos con la misma. Lezama fue uno de los primeros en negarse a la oferta. En mayo de 1955 la revista *Nuestro Tiempo*, órgano de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, redacta el editorial “Diálogo, promesas e Instituto”, donde denuncia la requisa de ediciones enteras de libros de bibliotecas, así como el riesgo de censura, pues “cualquier juicio crítico sobre el devenir histórico de Cuba o cualquier postura estética” podía ser “motivo de denuncia y persecuciones políticas.” El Instituto Nacional de Cultura, en definitiva, no hizo gran aporte a escritores y artistas (de

⁷ Gobiernos de Batista, Machado y Ramón Grau. El primero ocupó dos períodos presidenciales: 1940-1944, con un gobierno democrático, y 1952-1959, con una cruenta dictadura iniciada a partir de un golpe de Estado, el 10 de marzo de 1952.

⁸ El pueblo en su mayoría contaba con un bajo nivel de escolaridad, por lo que el acceso a la lectura literaria era reducido.

hecho terminó cerrando proyectos que no transigieron ante su hegemonía y prebendas) y su incidencia se concentró mayormente en sectores de elite.

Fue en cambio la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo la que sirvió de fragua a muchos de los intelectuales de la Generación del Cincuenta con aspiraciones progresistas. El proyecto en la práctica se convertiría en un importante taller de creación y divulgación de la cultura en todas sus manifestaciones. Pero con el tiempo desertarían algunas figuras por el centralismo ideológico (marxista) que llega a ejercer el Partido Socialista Popular⁹, en una institución que se proclamara inicialmente plural a credos políticos.

A partir de 1957, cuando arrecia la represión política de la dictadura, el éxodo intelectual aumenta. En ese año, jóvenes poetas que han colaborado con la Sociedad Nuestro Tiempo y con la revista *Ciclón*, como Roberto Fernández Retamar, Pablo Armando Fernández, José Triana, Antón Arrufat, José A. Baragaño, Jaime Sarusky, Ambrosio Fornet, Heberto Padilla, Edmundo Desnoes, junto con otros intelectuales de su generación, ya son parte de un exilio en Estados Unidos que culminará en menos de dos años.

1.2 Poesía cubana en la Revolución

1.2.1 Poesía y compromiso

En 1959 Cuba, objeto de coloniaje español y dominación norteamericana, rompe por vía armada con el tradicional esquema de dependencia y subdesarrollo latinoamericano, para proclamar una revolución triunfante con sello propio. La promesa de un modelo de ascendencia nacionalista, defensor de la igualdad, la justicia y el progreso social, significaba a su vez un viraje en las proyecciones de la esfera cultural. El cambio político atrajo desde un principio la atención y el

⁹ Nombre estratégico del Partido Comunista de Cuba, fundado por Julio Antonio Mella y Carlos Baliño en 1925. Se modifica la denominación a partir de la década de 1940, en el contexto de la Guerra Fría contra el comunismo.

respaldo de la mayor parte de la intelectualidad cubana, adscrita a generaciones e ideologías diferentes. Escritores emigrados o presentes en el territorio pero ajenos a compromisos con el poder, respondieron al llamado a formar parte de las nuevas fuerzas de cambio y se integraron a instituciones y suplementos culturales creados durante el curso del proceso revolucionario. En lo adelante la naturaleza de la creación poética, tanto en la Isla como en el exterior, estará condicionada por las políticas culturales implementadas y la dinámica histórico-social, que marcarán el destino de arraigo o migración de los poetas.

El período comprendido entre 1959 y 1961 ha sido denominado por los estudiosos “luna de miel entre los creadores y la Revolución” (Serrano 35), por la participación relativamente libre y espontánea de los primeros en la reforma educativa y cultural estimulada por el gobierno. Así, a pocos meses de la entrada triunfal del Ejército Rebelde en La Habana, se promulgaba una ley para transformar la estructura editorial, con lo que se normaba la producción, comercialización y consumo del libro. Ello se materializa en primera instancia con la creación de la Imprenta Nacional en 1960. La institución garantizará a su vez los recursos con los que en 1961, se alfabetiza al 42 por ciento de la población rural y el 11 por ciento de la población urbana, y se eleva el nivel educativo del pueblo en general. Esto condiciona, entre otras cosas, el surgimiento de un público lector de raíz popular, con lo que la literatura nacional dejaba de ser privilegio de minorías selectas para ofrecerse como patrimonio de apreciación colectiva.

Desde los primeros tiempos comienzan a deslindarse en la intelectualidad, las filas de los que simpatizan y se involucran con el nuevo Estado, y los que discrepan y se mantienen al margen o abandonan el país. Del mismo modo, es limitado el margen de tolerancia en las altas esferas hacia mentalidades de la vieja sociedad que habían entrado en crisis. No había cabida, al decir de Rafael Rojas (2006), para un Intelectual Republicano o Democrático, cuyos rostros más visibles se habían exiliado (Jorge Mañach, Gastón Baquero, Lydia Cabrera, Leví Marrero, Roberto Agramonte...) o envejecían silenciados en la Isla, sin el liderazgo cívico o estético ejercido por años (Ramiro Guerra, Fernando Ortiz y otros).

Asimismo, no existía entre los escritores revolucionarios una línea coherente de orientación intelectual e ideológica. Persistía, más bien, una pugna entre grupos por agenciarse la hegemonía cultural. En términos de Rojas (2006), la polémica se manifestaba esencialmente entre el Intelectual Nacionalista Revolucionario y el Intelectual Comunista Revolucionario. A la primera clasificación pertenecían los que formaron parte del Movimiento 26 de Julio que otorgaría el poder a Fidel Castro: Carlos Franqui, director del periódico *Revolución*; Haydée Santamaría, directora de Casa de las Américas; Alfredo Guevara, director del Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC); y Armando Hart, Ministro de Educación. El segundo modelo lo conformaban los militantes del Partido Socialista Popular (PSP), quienes, con el beneplácito de Fidel, ocupaban puestos estratégicos en la economía, la política, la educación y la cultura. Entre los más veteranos estaban Juan Marinello, Alejandro Carpentier y Nicolás Guillén. El relevo generacional tendrá como figuras descollantes a Carlos Rafael Rodríguez, Edith García Buchaca, Mirta Aguirre y José Antonio Portuondo.

El principal eje del nacionalismo lo ocupan los intelectuales de *Lunes de Revolución*, suplemento cultural del periódico *Revolución*, que dirige Carlos Franqui. Bajo la dirección de Guillermo Cabrera Infante, representan una vanguardia artística de ideología diversa, perteneciente en su mayoría a la Generación del Cincuenta, que había participado de la experiencia de las revistas *Orígenes*, *Ciclón* y *Nuestro Tiempo*. En sus dos años y medio de funcionamiento, *Lunes* publicó obras de escritores cubanos y extranjeros de tendencias y generaciones diferentes. Su carácter heterogéneo le permitió, asimismo, compartir sus páginas con temas políticos a tono con el efervescente panorama del momento. El propio Fidel Castro celebraría a su modo la publicación en el número 52 de 1960: “*Lunes de Revolución* es un buen esfuerzo en las necesidades de expresar tres cosas similares: Revolución, pueblo y cultura.”

El punto central de conflicto entre los viejos comunistas y el colectivo de *Lunes* radicaba en el modo de concebir la orientación ideoestética de la producción

cultural. Los primeros representaban el sector doctrinario y dogmático que se empeñaba en imponer el realismo socialista como método de creación y divulgación artístico-literaria. En cambio, el equipo de Franqui era el ala liberal que, sin renunciar al compromiso político, defendía una libertad creativa ajena a estereotipos y consignas, y abierta a la reflexión y la crítica. Por eso muchos funcionarios afiliados al PSP, hacían resistencia a la apertura editorial del suplemento y pretendían controlarlo o ponerle fin.

En el seno de los intelectuales nacionalistas, *Lunes de Revolución* mantenía igualmente contrapunteo con el ICAIC en cuanto a la apreciación y producción de un estilo de cine acorde a la realidad cubana. La institución encabezada por Alfredo Guevara, afanada en monopolizar la industria cinematográfica del país, defendía con entusiasmo la tendencia neorrealista de la escuela italiana de Zavattini, Rossellini y De Sica. Para el equipo de Cabrera Infante el neorrealismo ya era moda pretérita; su preferencia estaba en el *Free Cinema* inglés y el *Cinema vérité* francés. Encima de ello, los gustos por el séptimo arte solo podían orientarse hacia Europa, pues los comunistas en el poder prohibían las películas de Hollywood.

Entonces sucedió que el documental *P.M. (Pasado Meridiano)*, realizado por Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez-Leal en 1961 con financiamiento de *Lunes*, fue censurado y confiscado por la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas del Instituto de Arte e Industria Cinematográficos. En el cortometraje —un logrado experimento de *Free Cinema*— una cámara oculta filma escenas nocturnas de gente de pueblo habanera en plena juerga, tomando y bailando al compás de conjuntos de música tradicional que animan bares cercanos al puerto. Una espontánea manifestación de idiosincrasia y cultura popular.

Según el punto de vista de los censores, el cortometraje pecaba de “escamotear la presencia de milicianos, de obreros, de maestros alfabetizadores, en la imagen que se ofrecía del pueblo; quienes aparecían en las diversiones nocturnas eran marginales, lumpen. Mostrar una parte de la verdad, decían, era una forma de mentir sobre la realidad cubana.” (Otero 80) Incluso la escritora Mirta

Aguirre —funcionaria del Consejo de Cultura y crítica de cine del periódico *Hoy*, órgano del PSP—, en medio de un debate en Casa de las Américas, llegaría a afirmar: “Así comenzó todo en Hungría” (Padilla 1989 58), con lo que insinuaba la “debilidad ideológica” de ciertos intelectuales y el papel que muestras semejantes a estas habían ejercido en la reacción húngara, neutralizada por la intervención soviética. Ante esto los de *Lunes* “alegaban que se había confiscado el filme de manera insultante, que se había coaccionado la libertad de expresión, que nos hallábamos en el umbral del estalinismo.” (Otero 80).

Sostiene el escritor Lisandro Otero en sus memorias que “Si este documental se hubiese rodado en otro instante de la historia, habría sido olvidado a la semana siguiente, pero nació en una hora de enfrentamiento.” (80) Si bien la afirmación de Otero alude a las discrepancias intelectuales referidas, se ajusta igualmente a la agitada realidad política que mantenía al país en estado de alerta, y a la gradual radicalización del proceso revolucionario.

Casi un mes antes de la prohibición oficial de *P.M.* había acontecido la invasión mercenaria por Bahía de Cochinos. Derrotada en menos de setenta y dos horas por la defensa nacional, la operación —organizada por la CIA con la aprobación del gobierno de Eisenhower— había concebido tácticas precedentes como la infiltración de agentes para fortalecer la contrarrevolución interna y el ataque a bases aéreas de La Habana y Santiago de Cuba, con el objetivo de preparar el terreno para el desembarco armado el 17 de abril. Tenía como fin último ganar posiciones estratégicas para instalar un gobierno provisional y solicitar la intervención de Estados Unidos.

Al mismo tiempo, la ruptura de las relaciones diplomáticas con EE.UU y el acercamiento comercial a los países del bloque socialista habían preparado el terreno para la “Declaración del carácter socialista de la Revolución”, dada a conocer por Fidel en el sepelio de las víctimas del bombardeo del 15 de abril. En poco menos de dos años y medio, el discurso castrista había asumido un viraje radical en sus concepciones ideopolíticas que abismaría a los liberales que combatieron la dictadura y a la propia Unión Soviética, que lo considerará un paso

premature. El proceso revolucionario se había definido inicialmente como nacionalista, popular y antimperialista. Los antecedentes se remontan al año 1957, en plena lucha guerrillera, cuando se redacta el Manifiesto de la Sierra Maestra, donde se juramenta realizar “elecciones verdaderamente libres, democráticas, imparciales” que “el gobierno provisional celebrará (...) para todos los cargos del Estado (...) en el término de un año (...) y entregará el poder inmediatamente al candidato que resulte electo.” (Castro, Fidel, Raúl Chibás y Felipe Pazos 1957) Con la instalación en el poder, el plan electoral se extiende a quince meses, a dos años, hasta que en un discurso, el 1 de mayo de 1961, afirma que la Revolución no puede “perder el tiempo en estas tonterías, porque la Revolución no considera ni remotamente la menor oportunidad para la clase opresora de recobrar el poder” y decide por el pueblo lo que corresponde hacer en ese momento histórico: “El pueblo (...) tiene una tarea muy dura por delante llevando una revolución frente al imperialismo, frente al bloqueo económico del imperialismo, las agresiones económicas y hasta las agresiones militares.” (Castro 1961) En este mismo discurso, cuando reafirma la condición socialista de la nueva sociedad, su oratoria había marcado una brecha descomunal con relación al pensamiento de dos años antes, cuando negara rotundamente la acusación de que los cambios apuntaban hacia el comunismo y asegurase que “la Revolución Cubana no es ni capitalista ni comunista (...) es una revolución propia, que tiene una ideología propia, enteramente propia, que tiene raíces cubanas, que es enteramente cubana y enteramente americana...” (Castro 1959)

De hecho, sucesos como los de Bahía de Cochinos y la Crisis de los Misiles serán determinantes en la centralización del mando y la radicalización del proceso. Todo gesto opositor ha de interpretarse como subversión y toda actitud neutral provocará desconfianza. Con esto queda

(...) preparado el terreno para una eterna paranoia de guerra, de estado de excepción perpetuo que, a la postre, parecía justificar la pérdida de casi todas las libertades civiles y que terminó instrumentando una sutil o abierta represión, según el caso y la coyuntura, ya no contra los enemigos directos

de la revolución sino contra todo aquel que disintiera mínimamente de los lineamientos de la política castrense. (Arcos 2007)

El conflicto de *Lunes* con el ICAIC y el Consejo de Cultura deriva en tres jornadas de reunión, celebradas durante la segunda quincena de junio en la Biblioteca Nacional, con representación de las instituciones involucradas y de otros altos directivos, encabezados por el presidente Osvaldo Dorticós y el Primer Ministro, Fidel Castro. El colofón de la cita queda en manos de Fidel (s.f.), quien establece las pautas de la política cultural de la Revolución en un discurso históricamente conocido como “Palabras a los intelectuales”.

El texto comienza hablando de la libertad de expresión, un tema recurrente en las intervenciones de los presentes. El orador asegura que este no debe ser un motivo de preocupación, porque la Revolución nunca va a ser un obstáculo para el espíritu creativo de escritores y artistas. El respeto a la libertad formal, por tanto, no amerita mayor discusión; existe bastante consenso al respecto. Sus planteamientos, sin embargo, no están exentos de paradojas, pues más adelante señala que, como se tiene por premisa desarrollar el arte y la cultura, los que deben convertirse en patrimonio a disposición del pueblo, es deber de los creadores producir su obra en función de la masa trabajadora sin sacrificar la calidad artística, y corresponde en igual medida a este público receptor superarse culturalmente para comprender al artista. En pocas palabras, se requiere un arte comprometido con la realidad social.

El punto polémico estriba en la libertad de contenido. Ocupan la atención las definiciones de artistas “revolucionarios” y “no revolucionarios”. A su juicio, el revolucionario pone la Revolución por encima de todas las cosas: “el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución.” (Castro s.f. s.p.) Siguiendo la línea de pensamiento de Bourdieu (2002), se demanda una renuncia a la autonomía creativa, para aceptar una subordinación incondicional del campo intelectual al campo de poder. La preocupación recae sobre los intelectuales no revolucionarios. Aquí hace un deslinde entre los contrarrevolucionarios y los no revolucionarios

honestos. A los primeros los descalifica de tajo, llamándolos deshonestos y mercenarios. Ellos no tienen cabida en la sociedad que se construye; les corresponde simplemente la exclusión y el exilio. En cambio, deposita más tolerancia y fe en los “no revolucionarios honestos”, dispuestos a ayudar a la Revolución con su labor profesional y su sacrificio; a ellos se ofrece la facultad de expresarse bajo esos términos. El mensaje, en resumen, queda concretado en una pregunta y su respuesta: “¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho.” (Ibid.)

Poco después de este encuentro se decreta el cierre de *Lunes de Revolución* y se funda la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) —una iniciativa anunciada por Castro en su disertación— con dos publicaciones propias: *La Gaceta de Cuba y Unión*. En la inauguración de su primer congreso estuvieron presentes Dorticós, Fidel y Nicolás Guillén, recién elegido como presidente de la organización. El discurso de apertura de Dorticós (1961), a solo un mes de concluido el coloquio anterior, perfila con mayor nitidez y rigor lo que ha de ser el proyecto cultural revolucionario. El Presidente comienza manifestando su preocupación por la carencia de una literatura y un arte fruto de la Revolución. Reconoce que “estamos todavía en los instantes iniciales de toma de conciencia, de definición de actitudes futuras” (s.p.), por lo que hace explícito que se demanda la alineación política de todos y cada uno, a tono con las exigencias del acontecer histórico de la nación. Se requiere dejar a un lado las actitudes clasistas y elitistas y poner por delante la humildad para llegar a las masas, porque “al pueblo se asciende y no se desciende! Al pueblo hay que ir, ¡pero honrándolo!” (Ibid.) De la acción popular han de derivarse los temas de inspiración, es decir, el motivo social debe ocupar el centro de la creación artística. Del mismo modo, la obra producida debe retornar al pueblo, quien está destinado a ser su público por excelencia, el mismo que había sido alfabetizado unos meses antes. Ha de llegar con calidad artística, pero con lenguaje accesible a las multitudes. De la claridad de su mensaje depende el ser comprendido. Ya no se trata del punto medio entre la

asequibilidad del producto estético y la superación del nivel de lectura de las mayorías que propusiera inicialmente Fidel. Se exige “desterrar el hermetismo intelectual” (Ibid.), un remanente de ciertas tendencias escapistas de la cultura republicana a causa de las frustraciones ciudadanas. No basta con la erudición literaria y la excelencia estética.¹⁰ No basta siquiera producir la obra con la orientación temática que se aconseja, si no se gana en cultura política, en “comprensión de nuestro proceso socio-económico”, pues “cómo es posible gran calidad en lo literario y en lo artístico, calidad no solo formal, sino esencial, si escritores y artistas no entienden la sociedad en que viven.” (Ibid.) Los que no se ajusten a ese llamado quedarán con la etiqueta de “intelectuales decadentes” y simplemente no tendrán lugar para su realización.

El imperativo de involucrar a escritores y artistas en el adoctrinamiento para una nueva sociedad, era parte de la campaña, alentada por la alta dirigencia (Castro, Che Guevara), por una transformación profunda de la conciencia nacional. Ya en ese entonces Guevara estaba fraguando su utopía del “hombre nuevo”. Había que contar con todos los medios formativos a mano. En tal sentido, la obra y la labor profesional de los intelectuales podía constituir un sólido instrumento. A fin de cuentas, trabajaban con una materia prima común: las ideas. Por tanto, la formación de una moral socialista en toda la población debía comenzar por ellos, por transformar en su mentalidad los “rezagos” del pasado. Asimismo, la gran mayoría contaba con un precedente desfavorable: no habían tomado parte en la lucha de liberación nacional; habían permanecido al margen de los acontecimientos tanto en el territorio como en el exterior. Esa sería una falta subrayada persistentemente por el alto mando a las generaciones llegadas a la Revolución, y una razón para exigir más de ellos. El Che, años más tarde, daría a conocer su parecer sobre el punto:

No hay artistas de gran autoridad que, a su vez, tengan gran autoridad revolucionaria. (...) Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se pervierta y pervierta a las nuevas.

¹⁰ La proclama se remite indirectamente a los fundadores de Orígenes.

(...) Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo. (Guevara s.f. s.p.)

1.2.2 El conversacionalismo como canon lírico

La influencia de la Revolución en la transformación de la vida y las aspiraciones de la sociedad, así como la mediación política de los directivos en las proyecciones de la cultura, incentivan en el campo de la escritura la asunción de una poesía comprometida con la marcha histórica del proceso revolucionario. Si bien al cambio social se integran exponentes de diferentes generaciones y poéticas de la época republicana, pronto la lírica coloquial se desmarca como paradigma ideoestético, al asumir la vanguardia los jóvenes de la Generación del Cincuenta, pléyade que encarna el espíritu renovador que demanda la nueva realidad. Canceladas las alternativas independientes de *Lunes de Revolución* y las *Ediciones R*, encuentran en revistas y ediciones estatales un cauce para dar a conocer su obra y refrendar la tendencia que cultivan. La prevalencia del canon coloquial es favorecida, además, por el desgaste de corrientes literarias precedentes en el siglo XX cubano: el neorromanticismo, el intimismo, el trascendentalismo y la poesía pura. Roberto Fernández Retamar, quien bautizara internacionalmente esta lírica con el calificativo de “conversacional”, sostiene que

(...) a veces se produce lo que algunos teóricos han llamado ‘cansancio de las formas’, cuando una forma artística ha cumplido su camino se busca una forma alternativa. Creo que ésta puede ser una razón de por qué en distintas partes de Hispanoamérica se fue creando esta poesía por poetas que después íbamos a conocernos y a querernos mucho y a sentirnos fraternalmente unidos. (ctd. en Alemany 1997 s.p.)

Valga la precisión de Fernández Retamar para apuntar que el conversacionalismo no es un movimiento endémico de Cuba. Lo conforma una fuerza creativa plural en Hispanoamérica, cuyos autores empiezan a ser conocidos a fines de los años cincuenta. Según Benedetti (Alemany 1997 s.p.), es

Nicanor Parra el adelantado con un nuevo arquetipo: el antipoema. Aunque el uruguayo ve en el chileno un iconoclasta y comparte con Fernández Retamar (1975 111-126) la definición negativa de la antipoesía, ensayistas posteriores como Carmen Alemany (1997) y Jorge Luis Arcos (2011) creen simplemente que la de Parra es una variante significativa de la poesía conversacional. A juicio de Alemany (1997 s.p.), los textos parrianos guardan puntos en común con los coloquiales:

(...) recuperación del habla de la conversación, desmitificación de la figura del poeta, introducción del material poético en un contexto inhabitual y el uso del humor (...) Pero quizá lo que más une a la poesía de Parra con los escritores coloquiales sea que todos ellos han democratizado el lenguaje poético y lo han liberado del hermetismo imperante en la poesía latinoamericana desde el modernismo. (s.p.)

Lo que resulta insoslayable es que el triunfo de la Revolución favoreció el vínculo de voces poéticas que, surgidas espontáneamente en sus países de origen, transitaban por una línea creativa muy semejante. Es lo que Saúl Yurkievich califica como “sincronización continental de la cultura” (30). El giro político experimentado por la sociedad cubana representaba una esperanza para estos poetas, que se enfrentaban cotidianamente con su verso a las problemáticas sociales latinoamericanas. Nombres como Ernesto Cardenal, Juan Gelman, Mario Benedetti, Roque Dalton, Jaime Sabines, Enrique Lihn, se daban cita en La Habana con sus semejantes del territorio por medio de Casa de las Américas o a propósito de cumplir misiones diplomáticas en la Isla. Ello condicionaba el intercambio de experiencias, el nexo de identificación y solidaridad con la causa social y la influencia mutua; se sentían parte de un proyecto creativo y humano común a nivel regional. Incluso, varios fueron galardonados con el Premio de Poesía Casa de las Américas a lo largo de la década de los sesenta u oficiaron como jurado de la consabida convocatoria, por lo que su obra se hizo familiar en Cuba por medio de las ediciones Casa.

El conversacionalismo cubano se nutre, además, de mucha de la poesía insular anterior, tanto por el empleo del tono conversacional como por el manejo del tema social, cualidades que en muchos poetas van de la mano. Para algunos críticos la búsqueda se remonta a los *Versos sencillos* de José Martí, que aunque rimados, perfilan una expresión clara, natural, donde asoman matices coloquiales al remitirse a temas íntimos o patrióticos. En el siglo XX, el primer antecedente se señala en los *Versos precursores* (1917), de José Manuel Poveda, libro transgresor para la época por la introducción de lenguaje cotidiano y signos antipoéticos como reacción al nihilismo imperante. Ya en la década de 1940 se hace más ostensible el coloquialismo en textos de autores que se mantendrán activos al arribo de la Revolución. El largo poema *Conversación a mi padre*, de Eugenio Florit, escrito en 1948, es poesía de corte confesional donde el sujeto dialoga con el padre fallecido. Igualmente se visualizan hallazgos en la poesía social de Manuel Navarro Luna, Regino Pedroso y Nicolás Guillén (sobre todo a partir de su “Elegía a Jesús Menéndez”, publicada en 1951). También pueden hallarse aportes en Eliseo Diego, desde su primer libro *En la Calzada de Jesús del Monte* (1949); en Samuel Feijóo con el poemario *Faz* (1956), clave de su poética de la naturaleza (insular); y en Virgilio Piñera, con un lenguaje espontáneo y desenfadado, centrado en lo cotidiano y, en ocasiones, con reminiscencias teatrales, como en el poema “Vida de Flora”, escrito en los años cuarenta.

Punto aparte merece la figura de José Zacarías Tallet, el caso más interesante de la época, por valerse de un prosaísmo permeado de ironía sentimental y sátira social, propios de una conciencia ideológica no exenta del escepticismo republicano, que trasluce la existencia a través de un lenguaje crudo y directo. Se dice que si hubiese compilado antes los poemas de su libro *La semilla estéril* (1951), publicados aisladamente en revistas durante el decenio referido, sería el precursor indiscutible de la poesía conversacional no solo en Cuba sino en toda Latinoamérica. Virgilio López Lemus es portavoz de lo que piensan varios estudiosos sobre el asunto:

Algunos críticos, así lo ha dicho Alejo Carpentier, consideraron que si *La semilla estéril* se hubiese publicado en su momento de gestación, hubiera encontrado una singular onda de simpatía en todo el Continente, donde el colombiano Luis Carlos López, el guatemalteco Rafael Arévalo Martínez y sobre todo el argentino Baldomero Fernández Moreno, estaban creando una poesía muy afín (...) en la que luego se han detenido algunos coloquialistas cubanos y de otras regiones latinoamericanas, para señalar precedentes. (ctd. en Padrón 2009)

Textos como “Elegía diferente” y “Proclama” acusan una rica oralidad comunicativa; el segundo es típico de la poesía social, sin poder sustraerse al pesimismo.

La Generación del Cincuenta se da a conocer literariamente como grupo en el mismo año que la Revolución se instala en el poder. La antología *Poesía joven de Cuba* conforma un primer corpus poético (poemas de nueve autores), compilado por Roberto Fernández Retamar y Fayad Jamís (1959). En el prólogo los antologuistas presentan el derrotero de la nueva hornada. Se trata de “poetas de tono conversacional”, con voces salidas a la luz pública en la década a punto de culminar. La escritura de varios arrastra aún reminiscencias vanguardistas. Sin embargo, en todos hay una disposición de espíritu hacia una nueva poesía. La idea central se localiza en el “manifiesto deseo de ‘humanizar’ la poesía (...) de devolverla aún más a los menesteres del hombre, alejándola todo cuanto sea posible de las aventuras formales de la exquisitez o herméticas de la trascendencia” (s.p.). La insinuación se remite a la poética de Orígenes y de Lezama en particular, para definirse por oposición. Su poesía parte de la cotidianidad y contribuye a enriquecerla. La identifican atributos como “el prosaísmo, el tono conversacional, la violencia, la efusión sentimental, la preocupación social y política (aunque no de modo mecánico o demagógico), el desdibujo, la impureza...” (Ibid.) Reconocen que como otras generaciones, la suya sufrió la frustración republicana y el exilio, pero que cuentan con el privilegio de realizarse literaria e ideológicamente en medio de “un esplendor histórico que viene a reconciliarla con su circunstancia” (Ibid.), porque significa para la nación la consumación de una utopía social largamente abrazada y defendida por los

cubanos. De ahí que en síntesis, se anuncie una nueva generación, con un nuevo lenguaje al servicio de la experiencia colectiva (sin dejar de lado la íntima), en una nueva era de la historia de Cuba.

La búsqueda de una forma novedosa de poetizar significó todo un desafío conceptual y estético para el grupo generacional. Manuel Díaz Martínez (s.f.), uno de sus miembros, ha expresado en su blog que

(...) ésta fue la generación que tuvo que buscar, para los nuevos significados inherentes a las circunstancias en que estaba inmersa, los significantes correspondientes. (...) Abordar con intenciones creadoras la realidad de la vida nacional en revolución (...) entrañaba configurar una semiótica poética que nos permitiera expresarnos como portadores de las ideas de los nuevos tiempos. (s.p.)

Para Díaz Martínez (s.f.) el registro temático de estos creadores “incluye, en primer lugar, la revolución misma y las relaciones del individuo con la sociedad; la función del arte y la literatura en la dinámica de la historia; la familia como síntesis del medio social; y el ejemplo moral de los héroes y mártires de las luchas de liberación.” Otras reflexiones de Fernández Retamar (1997), firmadas en 1964, vienen a complementar estas precisiones, con expresiones que remiten a los discursos de Fidel y Dorticós dirigidos a los intelectuales, al indicarse

(...) el interés por lo histórico, la inmediatez jubilosa o dramática, el sentido vital, la renuncia no sólo a la exquisitez, sino también a los supuestos poderes encantatorios del poema. La poesía se ciñe complacida al aquí y ahora. Lo que no debe interpretarse en el sentido de que hoy se limite a hablar de la revolución. Digamos que lo hace *desde* la revolución. (90)

Se comparte la concepción de que con el triunfo revolucionario cambia el destino de la patria y la idea de nación (más libre, más solidaria), y a la poesía corresponde por ende un cambio que incida favorablemente en el devenir de la historia nacional: “los textos consagratorios de la cubanidad derivan gradualmente, a partir de 1959, hacia una validación ideológica de la Revolución cubana.” (Morán 1999 15-29) Poemarios como *La victoria de Playa Girón* (1964) de Fayad Jamís, o

el *Himno a las milicias y sus poemas* (1961) de José Álvarez Baragaño, dan fe de las proezas del pueblo como protagonista colectivo en una temporalidad diferente. De igual manera, se rescatará con fervor la memoria del pasado inmediato, especialmente el sacrificio de héroes y mártires, como revela *Libro de los héroes* (1964) de Pablo Armando Fernández.

No se descarta entrelazar el sentimiento patriótico con las relaciones sentimentales, con el fin de mostrar una armonía entre lo histórico y lo íntimo. Es lo que busca reflejar Fernández Retamar en *Con las mismas manos* (1962). Sin embargo, sobre lo personal gravita un Nosotros que ejerce la hegemonía en la poética de estos años.

A poco andar la Revolución, surge de su seno la segunda promoción poética, conformada, según Pío E. Serrano (1999), por dos grupos: El Puente y El Caimán Barbudo. Pertenecen a una generación más joven, libre del “pecado original” —al decir del Che con relación a los poetas precedentes. El primer grupo literario se constituye en torno a la editorial independiente El Puente, fundada y dirigida por el poeta José Mario (Rodríguez) y la narradora Ana María Simo. En su composición priman los poetas, pero hay también narradores y unos pocos dramaturgos. En 1960 comienzan sus incursiones y en 1962 se publica la antología *Novísima poesía cubana* (Felipe y Simo 1962 s.p.), cuyo prólogo sienta las pautas escriturales que los unen como colectivo.

La primera referencia generacional se dirige al poema *La marcha de los hurones* (1960), de Isel Rivero,¹¹ incluida junto con Mercedes Cortázar en la selección, un gesto transgresor y polémico pues para ese entonces ambas forman parte del exilio. La obra es reflejo del descontento y la frustración de la autora ante la gradual configuración del proceso revolucionario y la tendencia a homogenizar una misma ideología: “La verdad tiene infinito número de faces. / Es imposible hallar una verdad colectiva/ además de aquella de que vivimos y morimos. /

¹¹ La joven poeta representaba además un caso conflicto para la autoridad cultural, por haber recibido una carta de adhesión del escritor Boris Pasternak, tras haberle enviado su poema “Fantasía de la noche”.

Insisten en que proclamemos himnos de batalla (...)/ Es ingenuo para nuestros corazones milenarios/ el reclamo de fe.” (Ibid.) El mismo espíritu inconforme, que aboga por el derecho a disentir, proclama José Mario en el poema “El grito”, donde alertaba: “Parece apoderarse/ de los grupos/ el terror/ a la disidencia.” (Ibid.) Los prologuistas consideran el texto de Rivero la primera manifestación poética significativa de su generación, propia del espíritu de una etapa inicial, no sin antes declarar abiertamente: “El carácter definitivo de la Revolución, opuesto a esa actitud, lleva a este poeta a sentirse aún más impotente. Es así como sus experiencias se vuelcan de súbito contra todas las manifestaciones del cambio revolucionario.” (Ibid.)

Las notas críticas, en su sección medular, describen de forma somera —casi epidérmica— la diversidad de tendencias dentro del volumen. Algunos sostienen el lenguaje coloquial y el gusto por lo cotidiano, con matices particulares. Engrosan el corpus, además de las autoras mencionadas: Francisco Díaz Triana, Georgina Herrera, Belkis Cuza Malé, Joaquín Santana, Miguel Barnet, José Mario, Ana Justina (Cabrera), Santiago Ruiz, Nancy Morejón y Reinaldo Felipe (Reinaldo García Ramos). De algunos se apuntan rasgos sobresalientes: sentido antiheroico en Triana y Santana; creación de mitos a partir de elementos populares en Barnet; remanentes de un surrealismo lorquiano en Cuza Malé; “pretensiones trascendentes de tipo metafísico” (Ibid.) en José Mario.

En los segmentos finales se plantea la problemática generacional: un vacío temático abierto desde el año 1960, que los induce a adoptar un neo-origenismo formal que no es el más eficaz para representar los estados de espíritu del momento que viven. Carecen de una expresión con derrotero propio, ajena a “una poesía vuelta hacia sí misma que renuncia a toda comunicación” (como la de Orígenes) y “una poesía propagandística, de ocasión” (como la Generación del Cincuenta), que acusan de panfletaria y populista. Las dos poéticas provocan una reflexión ética: “Ambos extremos son ajenos al hombre, lo desconocen. El último porque lo despersonaliza, porque considera las circunstancias y no el individuo; el primero porque lo despoja de sus relaciones, porque considera al individuo sin sus

circunstancias.” (Ibid.) Su propuesta es una poesía de una dialéctica social, donde prime la libertad de pensamiento y expresión: “una poesía que refleje al hombre en lo que tiene de común con los otros hombres, y en sus contradicciones; al hombre que existe, imagina y razona.” (Ibid.)

Considera Ana María Simo (1966) que Ediciones El Puente nunca constituyó un grupo homogéneo en lo estético ni en lo ideológico, y que la labor del colectivo transitó por tres etapas. “Al inicio (1961) tuvieron un carácter romántico y vagamente populista. (...) Exagerábamos entonces, desmesuradamente, el poder de la literatura para hacer Revoluciones.” (s.f.)

A principios de 1962 emerge la conciencia literaria y el conjunto, conminado por las circunstancias, tiende a rehuir del panfleto y a replegarse sobre su propia obra. Es la temporada crítica del sectarismo, corriente surgida del interior de las ORI,¹² que desconfiaba de todos aquellos que no procediesen de la vieja militancia comunista —peor si eran intelectuales—, sin importar su integración y trayectoria en la Revolución. No obstante, ese es el año en que publican la consabida antología y cuando, ante el llamado de la UNEAC, participan en la formación de las Brigadas Hermanos Saíz, para potenciar jóvenes creadores dentro de las comunidades. “La literatura, en fin, saldría a la calle, pero sin ceder posiciones.” (Ibid.)

En el año 1964 Ediciones El Puente, por mediación de la UNEAC, se integra al mecanismo oficial de la Editorial Nacional. Resultó imposible dilatar su condición independiente pasada la Crisis de los Misiles, ante las dificultades para conseguir papel y la amenaza de intervenir la imprenta. En lo adelante —confiesa José Mario— comenzó la lucha por la supervivencia

(...) porque aunque Guillén se mostró siempre, al menos delante de mí, tolerante y comprensivo con la idea de que mantuviésemos una actitud crítica e independiente, por otro lado crecía la hostilidad de sectores más dogmáticos e intransigentes de la sección de Literatura de la UNEAC, que

¹² Organizaciones Revolucionarias Integradas, entre ellas el Movimiento 26 de Julio y el Directorio Revolucionario, que participaron en la lucha contra Batista. Son el antecedente del Partido Comunista, que se funda en 1965.

aprovechaban la más mínima ocasión para hacer correr sobre nosotros las historias más negativas (...) (Mario 2000)

El argumento concluyente en contra del grupo se derivó de la interacción de José Mario con el poeta norteamericano Allen Ginsberg, de visita en la Isla en 1965, en calidad de jurado del Premio Casa de las Américas. La cercanía cordial a un librepensador como Ginsberg, en el medio cultural le provocó la acusación de “andar con extranjeros”. A esta se sumó posteriormente la de “incentivar el homosexualismo”, a partir de un libro de cuentos de Manuel Ballagas retirado de la editorial, que abordaba el tema de los conflictos sexuales en un adolescente. En aquel entonces ambos hechos eran juzgados por la autoridad como delito. Entonces se corrió el rumor de que el propio Fidel en la Universidad de La Habana, manuscrito en mano, exclamó: “El Puente lo vuelo yo.” (Mario 2000) Así parece haber sido, porque la publicación resulta cancelada de inmediato. La *Segunda novísima poesía cubana*, con otros doce autores entre los que sobresalen Luis Rogelio Noguera, Lilliam Moro, Lina de Feria, Pío E. Serrano, Guillermo Rodríguez Rivera, Pedro Pérez Sarduy y Manuel Ballagas, nunca salió de imprenta. Los “puentistas” no escaparían a la censura y el castigo. A José Mario, tras múltiples detenciones, una cita para el Servicio Militar Activo lo condujo realmente a un reformatorio de las UMAP.¹³ Ana María Simo fue recluida en un hospital psiquiátrico para prevenir que se volviera *gay*. René Ariza y Manuel Ballagas fueron condenados años más tarde a prisión por diversionismo ideológico. Los cuatro, finalmente, elegirían el camino del exilio. El resto no

¹³ Unidades Militares de Ayuda a la Producción, a cargo del Ejército, que funcionaron entre noviembre de 1965 y julio de 1968. Consistieron en campos de trabajo forzado ubicados en la provincia de Camagüey, a donde fueron reclutados decenas de miles de ciudadanos, entre homosexuales, disidentes, religiosos, *hippies*, alcohólicos y vagos, utilizados como mano de obra barata con la intención final de ser reformados para la “nueva sociedad”. Los *gays* eran concentrados en compañías, en determinadas unidades con la apariencia de campos de concentración. Muchos escritores y artistas sufrieron vejaciones y tormentos en estos sitios. El escritor Félix Luis Viera (s.f.), una de las víctimas, ha descrito el aspecto externo de esos lugares: “por fuera, alrededor de las cercas de alambre de púas, todo estaba tapiado con columnas pegadas de altas cañas, de modo que ellos ni siquiera podían ver el espacio exterior a través de las cercas.” Fueron desmantelados a causa de la reacción internacional, al ser divulgadas imágenes captadas por aviones espías norteamericanos. El castrismo ha llegado a negar la verdadera naturaleza de estos “centros de rehabilitación”.

quedaría ileso. Por ejemplo, Nancy Morejón y Gerardo Fullea León estuvieron más de una década sin poder publicar su obra.

El vacío editorial que dejó en las filas juveniles la disolución de Ediciones El Puente, vino a ser cubierto con la fundación en 1966 de *El Caimán Barbudo*, mensuario cultural inicialmente adjunto al periódico *Juventud Rebelde*, que después adquiere autonomía como revista. El proyecto se manifestaba en consonancia con la estrategia de la burocracia política, de reencauzar la creación literaria de los jóvenes a través de una publicación estatal ajena a la experiencia puentista y afín con los preceptos del sistema. De hecho, recién creado el suplemento, su director, el narrador Jesús Díaz (1966), no vacila en lanzar descalificaciones contra la editorial extinta, a la que considera “empollada por la fracción más disoluta y negativa” cuyos integrantes “eran malos como artistas.” Sin embargo, nombres como los de Luis Rogelio Noguerras y Guillermo Rodríguez Rivera, figuras protagónicas de *El Caimán...*, y otros como Lina de Feria y Pío E. Serrano, tenían el precedente de haber aportado con su obra a los proyectos editoriales de El Puente.

La publicación da a conocer la orientación literaria e ideológica del grupo en su primer número, con el manifiesto “Nos pronunciamos” (1966), que firman Sigifredo Álvarez Conesa, Víctor Casaus, Félix Contreras, Luis Rogelio Noguerras, Guillermo Rodríguez Rivera, Orlando Aloma, Iván Gerardo Campanioni, Froilán Escobar, Félix Guerra, Rolén Hernández, Helio Horovio y José Yáñez.¹⁴ Ellos no vienen a ofrecer su voz a la Revolución: se sienten parte inmanente de la misma. Buscan “hacer poesía de, desde, por la Revolución.” (2-3) Tienen por convicción que para Cuba “el camino al comunismo es el camino al desarrollo y la autenticidad cultural.” (Ibid.) En esa dirección comparten la misma lucha del pueblo. Consideran que “Una literatura revolucionaria no puede ser apologética”, pues tiene el deber de hacer frente a los conflictos sociales que surjan en la marcha. Tampoco panfletaria; se impone ante todo la originalidad. Mucho menos

¹⁴ Con posterioridad se le une Raúl Rivero, quien llegará a ser una de las voces más representativas.

metafísica: “la poesía es un testimonio terrible y alegre y triste y esperanzado de nuestra permanencia en el mundo, con los hombres, entre los hombres, por los hombres, o no es nada.” (Ibíd.) Son partidarios de dar entrada en la poesía a elementos del habla cubana y de la música popular y folklórica; cualquier palabra o tema merece un lugar. De hecho, no evaden los temas no sociales; estiman que el amor y la muerte como el fervor revolucionario están presentes en la intimidad de todos.

Curiosamente, los “caimanes” coinciden con los “puentistas” en el rechazo a la apología, el panfleto y el evasiónismo, como actitud poética ante el componente social, y en la defensa de la expresión intimista. Sin embargo, los distingue esencialmente la confesa identificación con la Revolución. Respecto a lo apologético, para Serrano solo queda en intención proclamada, pues ninguno podría librarse de los deberes y exigencias que implica servir al régimen. Todo lo anterior evidencia a su vez puntos de encuentro y desencuentro con la Generación del Cincuenta, de la que toman la expresión coloquial y el entusiasmo por los temas cotidianos y la revisión de la memoria. A fin de cuentas, ellos no fueron los fundadores de algunas de las premisas por las que se rigen, pero sí fueron los primeros “en plantear teórica y prácticamente la necesidad de una expresión joven que reflejara la realidad revolucionaria y en afirmar la personalidad de su poesía.” (Rodríguez Rivera 65-67) Sus ideas programáticas encierran su aspiración de convertirse en los auténticos “poetas de la revolución”, lo que suscitó más de una polémica intelectual, aunque en términos generales contaron con la simpatía de la primera promoción, sobre todo de Fernández Retamar.

En cuanto a influencias literarias, el grupo se nutre de diversas fuentes latinoamericanas y nacionales. Los poetas coloquiales del continente afines a la Generación del Cincuenta, también dejan aquí su impronta, sobre todo Cardenal con su tesis del exteriorismo, útil para la aprehensión y el testimonio de las situaciones inmediatas y cotidianas en la Revolución. Pero será la antipoesía de Nicanor Parra la que ejerza una influencia más fuerte. La presencia del poeta en La Habana en 1965, como jurado del Premio Casa de las Américas, y la posterior

publicación de su poesía por Ediciones Casa (1969), con prólogo de Guillermo Rodríguez Rivera, propicia un acercamiento a elementos conceptuales y técnicos empleados por Parra en el antipoema. Así, se tiene la predilección por el poema como colector de experiencias en lugar de campo de traslación semántica, y por la composición breve denominada “artefacto”, cargado de humor e ingenio. Ambos casos aportan un elevado prosaísmo y un agudo distanciamiento irónico.

El humor, la ironía, el sarcasmo y el prosaísmo también son manejados con pericia por José Zacarías Tallet, activo todavía en ese entonces. Son los jóvenes del *Caimán*... los primeros en reivindicar su obra poética en el período revolucionario y considerarlo una de las figuras trascendentes de la poesía contemporánea cubana. Asimismo, a diferencia de los conversacionalistas más veteranos, muestran un acercamiento respetuoso a los poetas originistas: al magisterio de Lezama, a la comunicación sobria y envolvente de Eliseo Diego y a la elocuencia y profundidad de Gastón Baquero, proscrito por la oficialidad por su temprano exilio, “cuyos versos de ‘Palabras escritas en la arena por un inocente’ eran repetidos de memoria con deslumbrada admiración.” (Serrano 107-124)

Ciertas cualidades ideoestéticas evidencian un sello particular dentro del conversacionalismo, derivadas algunas del manifiesto inicial. Pío E. Serrano (1999) menciona dos: los desplazamientos temporales incongruentes y la apropiación de la sintaxis cinematográfica en función de la escritura poemática. En este sentido, hay que tener en cuenta que este núcleo poético es coetáneo a la narrativa del boom latinoamericano y a la eclosión del cine cubano revolucionario. Personalidades como Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, eran muy cercanos a la Revolución, por medio de Casa de las Américas. Del mismo modo, se sabe que dentro del grupo, Jesús Díaz y Luis Rogelio Noguera llevaron por un mismo raso la producción literaria y la cinematográfica. De tal modo, no asombra que incorporasen a la poesía técnicas propias de la narrativa y el cine en boga.

Irene Vegas García (1983) aporta otros rasgos distintivos: 1) Los prosaísmos se incorporan al discurso lírico de forma atrevida. Por ejemplo, en *El libro rojo* (1970) de Rodríguez Rivera se

(...) fusionan el lenguaje poético con un lenguaje narrativo, discursivo. Esta fusión de modos de expresión, donde se intercalan diálogos, elementos ensayísticos, listas, encuestas, cartas, etc., sirve al poeta para trasladar el hecho político o la teoría al hecho literario y ampliar las posibilidades de expresión de ambos. (213-229)

2) La historia no es abordada del modo tradicional sino más bien desde una perspectiva intrahistórica. Así, integran de manera peculiar el presente al pasado a partir de experiencias personales o fuentes afines, donde suelen mostrarse como testigos o como protagonistas. 3) El tema amoroso se presenta como algo cotidiano, sencillo y natural. Lo novedoso es la creación del poema erótico-político, donde se fusionan el motivo pasional y el revolucionario, una experiencia iniciada por Fernández Retamar pero que se perfecciona y toma su cariz propio aquí. 4) Predilección por el paisaje urbano habanero, referido o evocado, porque La Habana es su residencia y el centro del acontecer diario y la efervescencia revolucionaria.

“En torno a la joven poesía cubana”, un artículo de Guillermo Rodríguez Rivera publicado en 1978, resume muchas de las características que identifican la promoción poética en que se inserta. López (2008), en su reseña de este trabajo, precisa:

Rodríguez Rivera advirtió un fuerte uso de frases hechas o lexicalizadas, desenfado expresivo, carácter narrativo, influencia de las letras de canciones populares (sobre todo el bolero y la entonces emergente ‘nueva trova’), cierto humorismo y lenguaje urbano y aunque parezca insólito en la apreciación de un crítico y poeta inmerso en los propios elementos estilísticos que describe, halló un buen grado de intimidad creciente en los poemas que hasta casi ese momento eran sobre todo externizados, sociales en el sentido de reflejar la inmediatez y las circunstancias. (196)

El final de la “Primera época” de *El Caimán Barbudo* (como publicación) estará vinculado a la génesis del llamado “Caso Padilla”. En 1967 el consejo editorial solicita un comentario sobre la novela de Lisandro Otero, *Pasión de Urbino*, de reciente publicación, a tres escritores de generaciones diferentes: Oscar Hurtado, Heberto Padilla y Luis Rogelio Noguerras. El texto de Otero había competido junto a la novela *Vista del amanecer en el trópico*¹⁵ de Guillermo Cabrera Infante, en el concurso Biblioteca Breve de 1965, por entonces el certamen literario más importante de España. Cabrera Infante había merecido el primer premio, mientras Otero hubo de conformarse con una mención. Pero este era el vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura, mientras aquel, revocado en sus funciones diplomáticas, se había exiliado en Londres. En esa coyuntura, Padilla ensalza al autor emigrado —que hasta ese instante no había esgrimido su pluma contra la Revolución—, cuya obra (que circulaba clandestinamente en la Isla) está “llena de verdadera fuerza juvenil, de imaginación, atrevimiento y genio”, y lamenta la ausencia de crítica literaria al respecto. En cambio, arremete contra Otero, al calificar su novela como “pastiche de Carpentier y Durrell, escrita en una prosa cargada de andariveles”, y augurar para su desempeño profesional dos únicas opciones: “el destino gris de burócrata de la cultura, que a duras penas podrá escribir divertimentos, o el del escritor revolucionario que se plantea diariamente su humilde, grave y difícil tarea en su sociedad y en su tiempo.” Del mismo modo, cuestiona a la jefatura del Ministerio de Relaciones Exteriores por no justificar públicamente en su momento, la destitución de Cabrera Infante del cargo de Agregado Cultural cubano en Bruselas¹⁶, razón que tampoco exigió la UNEAC, “que cada día es más un cascarón de figurones.” (Padilla s.f. 12-14)

La misma edición de *El Caimán...*¹⁷ que publica el artículo de Padilla, inicia sus páginas con una nota aclaratoria de su director sobre algunos textos incluidos en

¹⁵ Con posterioridad adopta el título de *Tres tristes tigres*, con que se conoce internacionalmente.

¹⁶ Según Padilla (1989), “por las intrigas de la policía política que no toleraba su independencia de opinión ni su carácter comunicativo y punzante.” (146)

¹⁷ Aunque la tirada sale sin número ni fecha, según Liliana Martínez Pérez (2006), debiera ser el número 15, de junio de 1967.

el número. El escrito muestra la disconformidad del colectivo de redacción con la agresividad verbal empleada por Heberto Padilla, en sus valoraciones sobre el libro de Lisandro Otero, “que desborda los límites de la crítica literaria y que parece haberse acumulado aún antes de publicarse la novela.” (Díaz s.f. 2) El mayor peso del cuestionamiento se dirige a la defensa que hace el poeta del novelista exiliado, la cual adolece de “el auténtico espíritu revolucionario.” A Padilla correspondería preguntarse: “¿por qué Cabrera Infante se encuentra hoy en un sótano en Londres y no en su casa del Vedado, escribiendo y trabajando para su país, para sus propios lectores, como lo hacen los escritores de la Cuba revolucionaria?” (Ibid.)

Agrega Liliana Martínez Pérez que en su respuesta a Padilla, los “caimanes” sostenían que los verdaderos intelectuales revolucionarios no eran “ni yoguis, ni comisarios” (361), es decir, ni concentrados solamente en su obra, ni defensores incondicionales de las políticas estatales en el ámbito de la cultura. Como creadores, asumían un compromiso crítico con los intereses culturales y sociales de la Revolución. Se oponían al populismo y la cultura de masas a que estaba expuesta la producción artístico-literaria, si se avalaba acríticamente las demandas del poder político. Defendían la existencia de una vanguardia artística que llegara al pueblo, sin necesidad de equiparar arte y propaganda. Por eso, de nada valieron sus pronunciamientos sobre las provocaciones de Padilla. La permisividad de la escritura polémica y la relativa autonomía de criterio respecto al papel del intelectual en la sociedad socialista, le costó el puesto al grupo fundador del suplemento cultural.

1.2.3 El “caso Padilla”, un giro en la poética conversacional

Confiesa Padilla (1989) que la publicación de su artículo en *El Caimán Barbudo* le provocó la más absoluta marginación. Quedó sin trabajo y cuando Haydée Santamaría y José Llanuza (Ministro de Educación) quisieron ayudarlo, ofreciéndole puestos administrativos importantes en la esfera cultural, recibieron la

indicación directa de Raúl Castro de negarle la posibilidad. En medio de ese sentimiento de exclusión, opta por enviar al concurso literario que convoca anualmente la UNEAC, el manuscrito de su poemario *Fuera del juego*, que contenía poemas —los más conflictivos— publicados antes en las revistas *Casa de las Américas*, *Unión y Pueblo* y *Cultura* sin que le pusieran reparo.

El premio de poesía “Julián del Casal” de 1968 correspondió al libro de Padilla por decisión unánime del jurado. Pese a las manipulaciones de la UNEAC y de la Seguridad del Estado para incidir en el veredicto, el inglés J. M. Cohen y el peruano César Calvo se mantuvieron firmes en su fallo, y los cubanos José Lezama Lima, José Zacarías Tallet y Manuel Díaz Martínez no se amilanaron. El premio consistía en mil pesos cubanos y un viaje a la Unión Soviética, pero el poeta nunca recibió su galardón. La publicación del libro fue aprobada con la condición de agregar el dictamen del jurado y una nota de desacuerdo del comité director de la Unión de Escritores y Artistas. Situación semejante correspondió al dramaturgo Antón Arrufat con su obra *Los siete contra Tebas*.

El jurado percibe en el texto “una intensa mirada sobre problemas fundamentales de nuestra época y una actitud crítica ante la historia” (Padilla s.f. s.p.), en la que se ve al hombre desde una perspectiva “dramática” y “agónica” (al modo de Unamuno). En tanto, la burocracia cultural desconfía de la amplia visión de mundo plasmada en el volumen. A su entender, el autor “mantiene en sus páginas una ambigüedad mediante la cual pretende situar, en ocasiones, su discurso en otra latitud” para burlar la censura y con esos recursos “lanzarse a atacar la revolución cubana amparado en una referencia geográfica.” (Ibid.) Representativo es el poema que da nombre al poemario, dedicado al poeta comunista griego Yannis Ritzos, encarcelado en 1967 por la Junta Militar de su país. La pieza se presta para una doble lectura que bien pudiera retratar a su artífice y su destino, tal como reza la primera estrofa: “¡Al poeta, despídanlo! /Ese no tiene aquí nada que hacer. /No entra en el juego. /No se entusiasma. /No pone en claro su mensaje. /No repara siquiera en los milagros. /Se pasa el día entero cavilando. /Encuentra siempre algo que objetar.” (Ibid.)

Agregan que en el poemario se transponen problemas del campo socialista que no encajan en la realidad cubana, y que su discurso peca de un criticismo y un individualismo nada afines a las proyecciones revolucionarias. La declaración remata con una acusación que incrimina a Padilla como colaborador del enemigo con este tipo de escritura, un pretexto sostenido frecuentemente como espada de Damocles para enjuiciar a los “desalineados”. Les preocupa sobremanera “los comentarios que esta situación está mereciendo de cierta prensa yanqui y europea occidental, y la defensa, abierta unas veces y entreabierta otras, que en esa prensa ha comenzado a suscitar.” (Ibid.)

La situación se agrava con nuevas acusaciones, que parten esta vez de la revista *Verde Olivo*, órgano de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, en las que ejerce ministerio Raúl Castro. Sucesivos artículos de una prosa hostil involucran no solo a Heberto Padilla, sino también a Antón Arrufat, Virgilio Piñera, José Rodríguez Feo y Guillermo Cabrera Infante. Prácticamente se desconfía de la mayor parte de los escritores. El columnista se identifica con el seudónimo de Leopoldo Ávila, tras el que, unos investigadores se inclinan por Luis Pavón, director de la revista, y otros por José Antonio Portuondo, antiguo miembro del PSP. En cualquier caso, responden a maniobras políticas fraguadas por las élites de poder. Contra Padilla en particular, las impugnaciones se tornan más severas y radicales, pues además de reiterar que con su actitud le hace el juego al imperialismo y a la CIA, dicen por lo claro que “Ajeno y enemigo de la realidad revolucionaria, se entretiene en escribir y publicar venenosas pullas, cuando no declaraciones abiertamente contrarrevolucionarias.” (Ávila 10-11)

Esta represión a la libertad de criterio —aun cuando se sostuviese “dentro de la Revolución”— obedecía en primera instancia al temor de que Cuba se hiciera eco de los hechos de disidencia que emergían en el seno de la intelectualidad de Europa del Este, sobre todo de la Unión Soviética, Polonia y Checoslovaquia. De ahí que a partir del premio de Padilla, se acrecentara paulatinamente el dogmatismo de la política cultural. Por cierto, al bardo de *Fuera del juego* el espíritu de los editoriales de *Verde Olivo* le recordará una expresión de Raúl

Castro hacia la misión diplomática unos años antes en Praga, a propósito del polémico caso de Soljenitsin: “En Cuba, por suerte, hay pocos intelectuales, y los que hay están siempre buscando la quinta pata al gato.” (Padilla 1989 159)

Reducir la permisividad de expresión a los creadores, era el efecto de una alineación doctrinal *in crescendo* con el modelo soviético. La incapacidad del régimen para sostener una relativa autonomía económica, lo ataba a un subsidio externo cuyas “bondades” tenían su implicancia en lo político. El año 1968 marca justamente el salto cualitativo. En marzo, en el marco de la llamada “ofensiva revolucionaria”, son confiscados todos los pequeños comercios que quedaban como propiedad privada —orientados principalmente a la provisión de alimentos y servicios—, bajo la consigna de la lucha contra el capitalismo y la creación de un “hombre nuevo”. Con la medida, ajena incluso a la experiencia de muchos países socialistas, el Estado lograba la centralización de la economía. De este modo, se privilegia la utopía política sobre la rentabilidad en la producción y el abastecimiento, porque la medida deja como saldo el deterioro económico y la escasez de recursos de primera necesidad. La ofensiva revolucionaria manifiesta su momento cúlmine en 1970, con la “zafra de los diez millones”, empeño quijotesco de implicación masiva —el mayor del período revolucionario—, cuyo fracaso dejará al país en la más desoladora ruina.

La adhesión entusiasta al sistema socialista de órbita soviética se manifiesta igualmente en la actitud asumida en materia de política exterior, a raíz de la irrupción de las tropas del Pacto de Varsovia en Praga en agosto de 1968. “[...] nosotros aceptamos la amarga necesidad del envío de fuerzas a Checoslovaquia y no condenamos a los países socialistas que tomaron esa decisión” (Ramonet 271), confesaría Fidel casi cuarenta años después. En tanto, en el discurso del 23 de agosto del mismo año, expresaría sus desacuerdos a la reformas emprendidas por el gobierno checo para reformar el sistema con la consigna de humanizarlo. Si bien reconoce que la maniobra militar constituye una violación de la soberanía nacional, justifica la postura intransigente de la URSS de proteger el socialismo en el área: “Nosotros considerábamos que en Checoslovaquia se marchaba hacia

una situación contrarrevolucionaria, hacia el capitalismo y hacia los brazos del imperialismo. (...) nosotros consideramos que resultaba imprescindible impedir, a toda costa, de una forma o de otra, que ese hecho ocurriera.” (Castro 1968)

La presencia en Cuba de Jorge Edwards desde principios de 1971, agrava la situación crítica de Padilla. El Encargado de Negocios en representación del gobierno de Allende en La Habana, mantenía una vieja amistad con el poeta. Gracias a ello, pronto se constituyó un grupo de reunión que incluía a compañeros de generación como Pablo Armando Fernández y César López, y otros más veteranos: José Rodríguez Feo y el mismísimo José Lezama Lima. En las tertulias improvisadas no faltaba, como era de esperar, el espíritu crítico y las inquietudes de los escritores cubanos con respecto al curso tomado por la Revolución. Pero el círculo de contertulios no logra librarse de la vigilancia de la Seguridad del Estado, que había infiltrado a uno de sus agentes como miembro, encargado de grabar todas las conversaciones de ocasión.

Al final, a escasos tres meses de misión diplomática, Edwards es declarado *persona non grata* por la máxima dirección del gobierno. El mismo día de su partida, 20 de marzo, apresan a Heberto Padilla junto a su esposa, la también poeta Belkis Cuza Malé, bajo acusación de atentar contra los poderes del Estado. Existía la sospecha de que el diplomático chileno sería el encargado de sacar del país su novela *En mi jardín pastan los héroes*, ficción que recrea justamente las circunstancias que conducen al conflicto entre el intelectual crítico y el político censor en el marco de la Revolución. Supuestamente la haría llegar a Seix Barral, con lo que se promovería un escándalo político internacional. Aunque esto nunca fue efectivo, la Seguridad del Estado requisaría las copias de la novela, salvándose milagrosamente el original, que sería publicado mucho más tarde, con la salida definitiva de su autor.

Cuza Malé es liberada a los pocos días, pero Padilla está en prisión preventiva cinco semanas, donde, además de ser interrogado, sufre tratos vejatorios psicológicos y físicos, y finalmente cede a las presiones y redacta una autoinculpación que deberá memorizar para ser expuesta textualmente ante la

directiva de la UNEAC y un grupo selecto de asistentes. Como ha dicho Jorge Edwards, “En la historia del socialismo, otros asumieron hasta las últimas consecuencias la representación de una línea divergente, quizás errada o cargada de una parte de verdad. Padilla se demoró muy poco en renegar.” (53)

El 27 de abril Padilla expone su autocrítica en el salón de actos de una UNEAC tomada por la Seguridad del Estado, en medio de un ambiente tenso. En su discurso reconoce que tras su espíritu rebelde y sus injurias y difamaciones en torno a la Revolución, expresadas a cubanos y extranjeros, se oculta una actitud contrarrevolucionaria. Admite, asimismo, que fue injusto y despiadado en las páginas de *El Caimán Barbudo*, al emprenderla contra Lisandro Otero, “un amigo de años”, y defender los valores artísticos de la novela de Guillermo Cabrera Infante, enemigo acérrimo de la Revolución y agente de la CIA. Está consciente que la consecuencia de su ataque excedió el plano personal: “la molestia con Lisandro se convertía en un problema político, y esta actitud tenía consecuencias políticas que iban a dañar directamente a la Revolución.” (Casal 77-89) Se sabe sin méritos revolucionarios para mostrarse crítico de la Revolución. Señala que esencialmente su libro presenta enfoques ideológicos erróneos en su visión de la historia del proceso revolucionario, al contar con

(...) una forma de importar estados de ánimos ajenos, experiencias históricas ajenas, a un momento de la Revolución que no tiene de la historia ese desencanto, sino todo lo contrario, un momento de la historia en que se puede tocar el ímpetu de todas las realizaciones y de todos los momentos de desarrollo y de entusiasmo que puede tener una Revolución. (Ibid.)

Declara que *Fuera del juego* está marcado por el pesimismo, el escepticismo y el desencanto, predisposición nada afín al entusiasmo y energía que promueve la Revolución: “Esos poemas llevan al espíritu derrotista, y el espíritu derrotista es contrarrevolución.” (Ibid.)

Por último, denuncia, caso a caso, la actitud de otros autores que al igual que él se han mostrado políticamente desafectos y discrepantes. Están entre ellos los que han formado parte de su círculo de influencias y otros con historias paralelas

igualmente conflictivas: Belkis Cuza Malé, Pablo Armando Fernández, César López, José Yanes, Norberto Fuentes, Manuel Díaz Martínez, José Lezama Lima, David Buzzi. Tomados por sorpresa, los mencionados —presentes en la sala excepto Lezama— son invitados a pasar a tribuna por turno, donde cada uno debe improvisar su propio mea culpa.

Para Padilla (1989), visto a la distancia, el acto fue una gran farsa que se apartó de los objetivos fijados, donde reprodujo los argumentos y el tipo de discurso transmitido por los oficiales de la Seguridad en prisión, y sus colegas, llegado su momento, le siguieron la corriente. La actividad cerró con un “abrazo revolucionario” entre los presentes. Al parecer lo acontecido complació a Fidel, quien, molesto por la reacción de la intelectualidad internacional, había ordenado grabar la sesión y difundirla a través de *Prensa Latina*, para dar muestra de la “generosidad” del gobierno con un grupo de escritores contrarrevolucionarios. Pero el procedimiento resultó contraproducente, al dar muestra de la estalinización de la cultura. En la izquierda intelectual europea y latinoamericana —simpatizante con la Revolución desde los comienzos y aún 1968, en el marco del Congreso Cultural de La Habana— se habían acrecentado los cuestionamientos sobre la conducción política cubana, mucho más a partir de la censura de *Fuera del juego* y la aprobación de la invasión a Checoslovaquia. Por eso, cercanos muchos a Padilla y pendientes todos del acontecer de la Isla, durante la detención del poeta no se hace esperar un primer pronunciamiento colectivo emitido en París, donde, en términos respetuosos, hacen un llamado al Comandante en Jefe, alertando que

(...) el uso de medidas represivas contra intelectuales y escritores quienes han ejercido el derecho de crítica dentro de la Revolución puede únicamente tener repercusiones sumamente negativas entre las fuerzas antimperialistas del mundo entero, y muy especialmente en la América Latina, para quienes la Revolución Cubana representa un símbolo y estandarte. (Casal 74-75)

Firman el documento poco más de una treintena de escritores entre los que destacan: Simone de Beauvoir, Italo Calvino, José María Castellet, Fernando

Claudín, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Alberto Moravia, Octavio Paz, Jean-Paul Sartre, Mario Vargas Llosa, Carlos Franqui (ya exiliado).

El día posterior a la retractación de Padilla, sale a la palestra pública la segunda carta abierta remitida a Castro, con una adhesión de 62 escritores, casi el doble de la misiva anterior. La autoacusación del inculcado contenía claves que remedaban la discursividad asumida por autores soviéticos, sometidos a humillaciones en procesos similares, lo cual supieron captar con claridad los nuevos firmantes y provocó, de hecho, su indignación:

Creemos un deber comunicarle nuestra vergüenza y nuestra cólera. El lastimoso texto de la confesión que ha firmado Heberto Padilla sólo puede haberse obtenido por medio de métodos que son la negación de la legalidad y la justicia revolucionarias. El contenido y la forma de dicha confesión, con sus acusaciones absurdas y afirmaciones delirantes, así como el acto celebrado en la UNEAC, en el cual el propio Padilla y los compañeros Belkis Cuza, Díaz Martínez, César López y Pablo Armando Fernández se sometieron a una penosa mascarada de autocrítica, recuerda los momentos más sórdidos de la época estalinista, sus juicios prefabricados y sus cacerías de brujas. (Casal 123)

Por eso, con el mismo fervor con que han respaldado la Revolución por su defensa de la dignidad humana, recomiendan “evitar a Cuba el oscurantismo dogmático, la xenofobia cultural y el sistema represivo que impuso el estalinismo en los países socialistas, y del que fueron manifestaciones flagrantes sucesos similares a los que están ocurriendo en Cuba.” (Ibid.) En la lista de firmantes reiteran su voto: Simone de Beauvoir, Italo Calvino, José María Castellet, Fernando Claudín, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprún, Mario Vargas Llosa, Alberto Moravia, Octavio Paz; y se agregan otros nombres entre los que sobresalen: José Agustín Goytisolo, José Emilio Pacheco, Juan Rulfo, Nathalie Sarraute y Susan Sontag.

La respuesta oficial al “caso Padilla” y a los cuestionamientos de la intelectualidad extranjera emerge del Primer Congreso de Educación y Cultura, celebrado en la última semana de abril de 1971. La Declaración final del evento (Casal 105-14) y el discurso de clausura pronunciado por Fidel Castro (Castro

1971) aportan una versión actualizada de la política cultural para el nuevo período revolucionario, por lo que resulta provechoso revisar algunos puntos coincidentes, tomando como centro la oratoria castrista y como complemento los pronunciamientos generales del simposio. En su alocución, el Primer Ministro anuncia el descubrimiento de una variante de colonización que corresponde a lo que denomina “imperialismo cultural”, imputable a la proyección ideológica de los intelectuales involucrados en ambas misivas. A su juicio, operan en calidad de “libelistas burgueses”, “agentes de la CIA” y “seudoizquierdistas descarados”, cuya realización se alinea a la mentalidad imperialista de las grandes urbes europeas, de imponer sus ideas y modas al mundo subdesarrollado. Destaca que algunos son latinoamericanos que en vez de estar junto a su pueblo en la lucha por las aspiraciones sociales, “viven en los salones burgueses, a 10 000 millas de los problemas.” Por eso ve en la identificación de todos con Cuba, un modo de ganar reputación ante los pueblos del Tercer Mundo y se opone a que la utilicen para fines propios. En el comunicado del Congreso se sostiene además que no tienen autoridad moral para hacer de “jueces de la Revolución”, y se rechaza su concepción de ser conciencia crítica de la sociedad —algo que no quieren para los hombres de letras en Cuba—, pues la verdadera conciencia crítica está en manos del pueblo, que sabe “comprender y juzgar con más lucidez que ningún otro sector social los actos de la Revolución.” (Castro 1971 s.p.)

Asimismo, coincide Fidel con lo que declara el Congreso, de no darle entrada en Cuba, en calidad de jurado o de concursantes, a escritores de este tipo, “cuya obra e ideología están en pugna con los intereses de la Revolución, específicamente con los de la formación de las nuevas generaciones, y que han desarrollado actividades de franco diversionismo ideológico alentando a sus amanuenses del patio.” (Ibid.) Apunta Castro en este sentido que “¡Para hacer el papel de jueces hay que ser aquí revolucionarios de verdad, intelectuales de verdad, combatientes de verdad!” (Ibid.) De hecho, según las recientes proclamas, los intelectuales que no mostrasen “integridad revolucionaria” no podían aspirar a un puesto en una universidad o en una institución cultural. Tampoco debían

asimilar modas capitalistas ni ser homosexuales, condición considerada entonces una patología social. Los *gays* resultaban moralmente incompatibles con el espíritu de la Revolución; por tanto, no eran aptos para trabajar en organismos culturales, ni formar a las nuevas generaciones, ni representar a la nación en el extranjero.

La condición revolucionaria debe estar presente tanto en el hombre como en su obra artística. La osadía de *Fuera del juego* no puede tener réplicas; de ahí que en los pronunciamientos del coloquio se estipule que “resultan condenables e inadmisibles aquellas tendencias que se basan en un criterio de libertinaje con la finalidad de enmascarar el veneno contrarrevolucionario de obras que conspiran contra la ideología revolucionaria en que se fundamenta la construcción del socialismo (...)” (Ibid.) El arte es concebido como recurso didáctico y utilitario desde el punto de vista doctrinal: “un arma de la Revolución”, “un valioso medio para la formación de la juventud dentro de la moral revolucionaria, que excluye el egoísmo y las aberraciones típicas de la cultura burguesa.” (Ibid.)

1.2.4 Poesía en el “Decenio negro”

Las Declaraciones del Congreso devienen directivas que regirán la vida cultural y moral de los setenta. Para algunos culturólogos los años más críticos son los comprendidos entre 1971 y 1976, intervalo bautizado por el crítico Ambrosio Fornet (2009) como “Quinquenio gris”. Con un Consejo Nacional de Cultura reformado, bajo la presidencia de Luis Pavón Tamayo —exdirector de *Verde Olivo*—, caracteriza esencialmente al período la “parametración” de la cultura y la incidencia del realismo socialista como patrón estético. Había que cumplir con parámetros políticos y morales para ocupar un puesto o cargo en la esfera cultural; el que no se ajustara a los lineamientos preestablecidos era reubicado en trabajos manuales de rigor físico por tiempo indefinido. En cuanto al realismo socialista, aunque no fue normado oficialmente por las instancias de gobierno, ni tomado en serio por los creadores auténticos, nunca la producción artística y literaria de la

Isla estuvo más subordinada al aparato burocrático del Partido Comunista. Rojas (2004) prefiere el término “canon marxista-leninista de creación”, y a pesar de que reconoce que la versión cubana no alcanzó la envergadura de la ortodoxia soviética, debe observarse que muchos de sus rasgos fueron tomados en cuenta: planificación de metas estéticas por los funcionarios, ausencia de crítica, negación de las contradicciones, privilegio de la función didáctica de la literatura en pro del ideal comunista. Ambrosio Fonet (2009) ha resumido en pocas palabras, desde su punto de vista, la dimensión del fenómeno:

(...) diría que en el 71 se quebró, en detrimento nuestro, el relativo equilibrio que nos había favorecido hasta entonces y, con él, el consenso en que se había basado la política cultural. Era una clara situación de antes y después: a una etapa en la que todo se consultaba y discutía —aunque no siempre se llegara a acuerdos entre las partes—, siguió la de los úkases: una política cultural imponiéndose por decreto y otra complementaria, de exclusiones y marginaciones, convirtiendo el campo intelectual en un páramo (...) (395-396)

Poco espacio quedaba entonces para la experimentación, la introspección y las búsquedas formales.

El creciente afianzamiento de las relaciones con la Unión Soviética y el ingreso de Cuba al Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME) en 1972, si bien facilita el apuntalamiento de la economía y el comercio internos, en lo político significa un alineamiento al modelo socialista instaurado por la URSS en Europa del Este, cuya experiencia derivaría en un proceso de institucionalización que alcanza su punto culminante con la promulgación de la Constitución de 1976. Plegarse a la “línea dura” del “socialismo real” implicaría incluso renunciar por entonces a un proyecto socialista de sello propio, que la década anterior había consentido en materia de pensamiento filosófico, un intercambio de ideas (a veces polémicas) “dentro de la Revolución”, al margen de la interpretación dogmática del marxismo, que tuviera en el Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana y en la revista *Pensamiento Crítico* su mejor estandarte.

A partir de 1976, con la fundación del Ministerio de Cultura al mando de Armando Hart, viejo compañero de lucha y hombre de confianza de la generación

en el poder, se inicia una relativa flexibilización del control burocrático. Considera Fornet (2009) que con Hart comienzan a aligerarse paulatinamente las tensiones en el sector intelectual. Se reinicia el acercamiento, el diálogo y, en cierta medida, el consenso con las diferentes generaciones de escritores y artistas, más allá de que fueran militantes o no y de sus particulares preferencias artísticas y personales, con la premisa de trabajar por la cultura nacional.

Sin embargo, otros críticos observan que en este lustro se reafirman y consolidan sanciones políticas y restricciones ideológicas dictadas en el anterior. Así, la ley contra la “propaganda enemiga”, aprobada en 1974, es reemplazada en 1979 por el Artículo 108 del Código Penal (Artículo 103, en la actualidad), donde se decretaba que quien atentase contra el orden socialista de manera oral o escrita, podía ser condenado a penas de entre tres y doce años de privación de libertad. De modo semejante Hart, en el marco del Segundo Congreso de la UNEAC, apela a la conciencia revolucionaria y deja establecido “un pacto no escrito de ‘tolerancia’ y autocrítica para favorecer el desarrollo de una cultura socialista” (Serrano 35-54). Dicho mecanismo de pensamiento se convertiría en una práctica que Lisandro Otero (1997), desde las páginas de *El Nacional* de Caracas, nombra “autocensura”, lo que supone la ausencia de una crítica de calidad y la autorrepresión del creador hacia determinados temas políticos considerados “problemáticos”. Lo más grave es que a lo largo de la década y parte de la siguiente, permanecen en el ostracismo (reubicados en puestos burocráticos anónimos, sin publicar una línea) importantes escritores mencionados en la autocrítica de Padilla (él incluido) y otros encausados por razones semejantes, como Virgilio Piñera, Reynaldo González, Abelardo Estorino, Eduardo Heras León, Delfín Prats, Miguel Barnet (actual presidente de la UNEAC). Incluso, en las muertes de Lezama y Piñera, en 1976 y 1979 respectivamente, pudo notarse el nivel de abandono institucional y de los medios de difusión. A otros como Manuel Ballagas, José Lorenzo Fuentes, René Ariza, Ángel Cuadra y Reinaldo Arenas, sostener un criterio discrepante les costaría años de cárcel.

Con tantas restricciones al proceso creativo, los setenta no fueron decididamente años proclives al esplendor de las letras. Con razón autores contemporáneos a Fornet (César López y otros) han preferido el término “decenio negro”. Con el énfasis en la función didáctica y adoctrinadora de la literatura y el estímulo de determinados concursos, en dicho intervalo temporal proliferan sobre todo la literatura infantil y una novela policiaca de escaso valor artístico.

En la poesía se fomenta una línea sin gran mérito apodada “tojosismo”, que evade cualquier alusión a la plaza pública y, apelando a moldes clásicos, exalta el ambiente natural criollo, una práctica presente desde los orígenes de la lírica insular. De los que siguen la poética conversacional, la crítica ha llegado a afirmar que en la mayoría de los nuevos valores que se dan a conocer, la escritura se limita a “poemarios con un repertorio formal y temático muy similar entre sí: la Revolución y sus héroes celebrados sin cesar.” (Serrano 35-54). No obstante, Virgilio López Lemus (2008) observa que igualmente se publican libros que dignifican el género. Hay autores conversacionalistas que manifiestan una mayor apertura temática y se interesan más por la vivencia íntima que por la problemática social. Destaca, asimismo, la “frescura” creativa de Félix Luis Viera,¹⁸ joven autor coetáneo al grupo *El Caimán Barbudo*, cuyo primer poemario, *Una melodía sin ton ni son bajo la lluvia* (1977), consigue el Premio David, que otorga la UNEAC en 1976.

1.2.5 La Generación de los Ochenta

Tras década y media de retórica coloquial que conduce el prosaísmo y la escritura “comprometida” al punto de saturación, el conversacionalismo empieza a mostrar signos de desgaste y a perder hegemonía. A partir de la segunda mitad de los setenta, comienza a gestarse un cambio de perspectiva en la creación lírica. Cierta grupo de poetas retoma el gusto por la métrica y las composiciones clásicas (décima y soneto, principalmente), al tiempo que da continuidad al versolibrismo,

¹⁸ Uno de los poetas que estudia la presente investigación.

aprovechando muchos de los logros de la línea conversacional. En cualquiera caso, la mirada poética abandona de a poco el exteriorismo y comienza a tornarse interior, a subjetivizarse. Con esto

(...) se pasaba a una poesía más dada a la expresión de la intimidad, deseosa de continuar ofreciendo testimonio vivencial, pero desde el barrio (y no ya desde toda la ciudad), el hogar (y no sólo mediante la enumeración o evocación de parientes), y sobre todo desde el yo —sujeto lírico— situado en las circunstancias, que seguían siendo las de las problemáticas motivadas por la Revolución. (López 2008 256-257)

Dicho tránsito no estuvo exento de fricciones con el poder. Reina María Rodríguez (2012), una de las voces pioneras, se expresa en términos de

(...) una guerra de un solo sustantivo contra el incipiente realismo socialista: el intimismo. Una guerra, porque los discursos no se injertaran desde lo exterior (lo masivo y propagandístico), sino que las metáforas y las imágenes vinieran sin aborto a ocupar su lugar dentro del contexto. Por lo que, fuimos llamados públicamente, ‘neoexistencialistas’, sin saber qué cosa era serlo. (s.p.)

Era evidente que la pléyade que iba surgiendo, apelaba a otras premisas comunicativas, como demuestra Víctor Fowler: “Hay que hacer todo: contar lo no contado, pasar la lengua a los rincones, pero de la experiencia: del ser y del lenguaje. Como pueda cada cual.” (Cabezas 2012 484)

El poeta y crítico Jorge Luis Arcos (1999), en las notas introductorias a la antología *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo XX*, esboza con claridad meridiana cómo ocurre este proceso de transición hasta afianzarse una nueva línea expresiva de varias vertientes. Desde la perspectiva de Arcos, los poetas que empiezan a “desgajarse” de la norma hegemónica pertenecen originalmente a la segunda generación de la Revolución (posteriores al primer *Caimán*). Dentro de ellos, un grupo marca la tercera etapa del canon conversacional —también conocida como segunda etapa de *El Caimán Barbudo* o reacción anticoloquialista—, al retomar en cierta medida el coloquialismo lírico y los

temas de la naturaleza.¹⁹ Entre los nombres de más resonancia figuran: Reina María Rodríguez, Ángel Escobar, *Aramís Quintero*,²⁰ Marilyn Bobes, Alex Fleites, Norberto Codina, León de la Hoz, Soleida Ríos, Carlos Martí, Luis Lorente y Ramón Fernández Larrea (que se incorpora de último). Otros compañeros generacionales emprenden una búsqueda formal que se distancia considerablemente del discurso vigente y ostenta un gusto especial por el legado de los poetas origenistas. Encabezan la nómina: Raúl Hernández Novás, Emilio de Armas, Jorge Luis Arcos y Roberto Méndez. Estos y figuras de la lista anterior que rebasan la etapa conversacional, como Escobar, R. M. Rodríguez, M. Bobes y especialmente Fernández Larrea, inician el cambio cosmovisivo que distingue al *postconversacionalismo*,²¹ sustentado por la Generación de los Ochenta, que se consolida a partir de mediados del penúltimo decenio del siglo, con la incorporación de una promoción más joven:

Más recientemente, poetas como Antonio José Ponte y Emilio García Montiel, desde una suerte de conversacionalismo lírico, expresan también ese reverso profundo, desmistificador, corriente a la que se suman, por ejemplo, desde un evidente cambio cosmovisivo, Alberto Rodríguez Tosca, Víctor Fowler, Damaris Calderón, María Elena Hernández, Almelio Calderón, Sigfredo Ariel, Juan Carlos Flores, Alessandra Molina. Este es el grupo mayoritario —de ahí la denominación de poesía postconversacional. (Arcos 1999 s.p.)

A continuación Arcos presenta muchos de los rasgos que distinguen la novedad de la norma poética en el orden conceptual:

Se asiste, dentro de la reacción postconversacional, a la expresión de un reverso profundo desde un pensamiento eminentemente crítico, también dable de sustentar desde disímiles y abigarradas perspectivas posmodernas, donde suele emerger un hondo escepticismo frente a la *historia* y los mitos —grandes relatos de la modernidad— filosóficos,

¹⁹ Esta hornada, por regla general, no publica en los setenta, sino a partir de los ochenta, porque su estilo no se aviene a la retórica establecida. Son poetas que engavetan lo que escriben, esperando una mejor coyuntura para ofrecer su obra a imprenta.

²⁰ Otro de los poetas objeto de estudio.

²¹ El término lo acuña el propio Arcos.

políticos, sociales, económicos, ya universales, ya nacionales. Sucede una revisión profunda o una relectura de la historia, ya no desde una perspectiva escuetamente nacional, como fue típico de una zona de la poesía conversacional cubana, e incluso hispanoamericana, sino desde una perspectiva más universal y asumiendo un espectro tanto macro como microtextual. (...) La llamada poesía de la existencia se ve sustituida por una poesía del ser. Sucede un acendramiento filosófico y se articula un nuevo discurso ético y hasta una nueva actitud hacia la política. (...) se desconfía de la mirada inmanente, fenoménica, existencial, aparential, en fin, testimonial, para dar paso a un discurso ya esencialista, incluso trascendentalista, pero sin la tiranía de un pensamiento determinado, sino más bien desde un relativismo radical —una suerte de *principio de incertidumbre*— y desde disímiles poéticas particulares. (Ibid.)

No representa esta, como el coloquialismo, una nueva corriente ni un fenómeno literario que rebase las fronteras territoriales. Sin embargo, existe un ánimo de renovar, de experimentar, liberar la producción lírica del anquilosamiento y abrirla a nuevas posibilidades temáticas y expresivas. En la búsqueda de otros referentes literarios y filosóficos, confluyen en el poema, entre tantas materias, lecturas de poetas universales como César Vallejo, Pablo Neruda, Luis Cernuda, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges, Octavio Paz; poetas cubanos de las décadas del treinta (Emilio Ballagas, Eugenio Florit) y el cuarenta (Orígenes: José Lezama Lima, Eliseo Diego, Virgilio Piñera, Gastón Baquero); y relevantes figuras del pensamiento europeo contemporáneo, relegadas o prohibidas por el *establishment*: Foucault, Habermas, Lyotard, Deleuze y Guattari, Derrida, Benjamin, Canetti, Kristeva, Blanchot, Barthes, Todorov.

Antes de profundizar en las propuestas ideoestéticas de esta pléyade, se considera de vital importancia ofrecer un breve panorama de las condiciones socioculturales que contribuyeron a configurar su campo expresivo.

1.2.5.1 Contextualización histórico-cultural

La de “los Ochenta” es la generación que, cronológicamente, se identifica con el ideal revolucionario trazado por el Che. Es la única, de hecho, que en su mayor

parte se forma bajo la utopía comunista. Sus integrantes se sienten identificados, hasta cierto punto, con el sistema político que les ha sido legado, con sus valores y beneficios sociales. Muestran respeto y reconocimiento de la oficialidad dominante, pero están desprovistos de la gratitud incondicional y los prejuicios que acarrearán las generaciones precedentes. La respuesta generacional que sostienen no es, pues, la esperada por la dirigencia vigente, aunque no anda lejos del sueño guevariano que prefiere ignorar esta: “Las posibilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. (...) No debemos crear asalariados dóciles al pensamiento oficial ni ‘becarios’ que vivan al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas.” (Guevara s.f. s.p.).

Conscientes de su desafío, los jóvenes escritores asumen un discurso lírico contestatario dentro de los márgenes de la Revolución, donde cuestionan mucho de lo que entonces era concebido y condenado como herejía ideológica, moral o sexual. Hay en sus poéticas una búsqueda de la libertad creativa que defiende la individualidad —como parte de lo social—, sin concesiones con preceptos culturales concernientes al “qué decir”. Su papel social como creadores se corresponde en parte, con lo señalado por Arturo Arango, al deslindar que para la primera generación de poetas (la del cincuenta), en fase de maduración a partir de 1959, “la pregunta medular fue ¿ser o no ser revolucionarios?, y la respuesta mayoritaria, en la vida y en la literatura, fue ser”; para el grupo de *El Caimán Barbudo*, adolescentes en 1959, “la pregunta fundamental transita del ser al cómo ser”; y finalmente, para los jóvenes de los ochenta, “la pregunta medular será ¿cómo ser mejores revolucionarios?” (13)

Favorece a este numeroso colectivo la posibilidad de asumir la literatura en un medio cultural con mayor margen de flexibilidad ideológica, condicionada por pujanza propia y por el estilo de dirección del ministro Armando Hart. Partidario de distender las relaciones entre poder y campo intelectual, reduciendo el papel injerencista y regulador del primero, se preocupa por habilitar instituciones y

programas para canalizar el desarrollo del movimiento artístico-literario²² y propiciar la comunicación entre este y el resto de la sociedad. A ello se suma la estrategia de empoderar a los organismos competentes en provincias, para estimular las funciones de producción y promoción cultural en el trabajo con los talentos artísticos. Bien señalaba el ensayista Jesús David Curbelo, la tendencia a concentrarse en la capital del país la producción y los estudios literarios (especialmente visible en las dos primeras décadas): “La literatura cubana es habanocentrista no solo en el hecho de que son los autores habaneros (o residentes en La Habana) los que más oportunidades tienen para publicar sus libros, sino, además, en que la crítica solamente se fija, por lo general, en dichos autores.” (95) El cambio de dicha realidad, en cierta medida, se debe también al papel de la Asociación Hermanos Saíz (AHS), organización aglutinadora y promotora de los jóvenes creadores, y cantera de los futuros miembros de la UNEAC, quien cuenta con un Ejecutivo Nacional y filiales de carácter provincial a lo largo del país.

Otro factor decisivo para la apertura expresiva tiene lugar en la segunda mitad de los ochenta: el “Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas”. Emprendido por iniciativa del “máximo líder”, persigue revisar y corregir las desviaciones del sistema administrativo en los ámbitos económico y laboral (burocratismo, corrupción, derroche de recursos, dogmatismo, ineficiencia empresarial), provocadas en parte por reproducir mecánicamente los modelos del campo socialista. En un sistema como el cubano, donde la ideología ocupa el centro de los procesos sociales, tal fenómeno conduce a una fase de autocrítica y reflexión colectiva que apela a la conciencia revolucionaria, considerando la idea guevariana de construir un socialismo más participativo, más democrático, en la búsqueda de alternativas propias.

La rectificación también llegó al campo de las letras. El llamado a reivindicar el espíritu inicial de utopía y moralidad de la Revolución fue aprovechado por la

²² Como parte del programa, se crean la Editorial Letras Cubanas, el Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier, las escuelas nacionales de formación artística, los encuentros de talleres literarios, los coloquios sobre literatura cubana, etc.

actual generación para abordar en sus textos temas conflictivos, al tiempo que se perfilan niveles de experimentación en la expresión verbal. El humor y la ironía, tan propios de la idiosincrasia del cubano, pasan de repente del arte gráfico (afanado en representar con el consentimiento oficial las “tendencias negativas”) a formar parte de la riqueza conceptual del poema. Se atreven a cuestionar el lado desviado del curso revolucionario (las fallas del camino socialista), e incluso la ineficacia de ciertas políticas aplicadas por el Estado. Odette Alonso es categórica al respecto: “... nos hacían creer que podíamos decirlo ‘todo’ y lo dijimos. De esa confianza surge todo el arte contestatario de esos años” (ctd. en Cabezas 442). Amparados en parte por el sistema, consiguen que su obra se publique y sea merecedora de notables premios y, al mismo tiempo, de manera hábil, logran construir un espacio relativamente autónomo dentro de la lírica cubana del momento, con un marcado interés por los aportes que puedan derivarse del arte y el pensamiento contemporáneos, para su experiencia de vida y escritural.

Muchos participan como espectadores o protagonistas en proyectos culturales más osados, que remedan la premisa surrealista de cambiar el arte y con este las estructuras y proyecciones de la cultura y la vida social. La cercanía a los artistas plásticos que encarnan el movimiento más experimentalista y transgresor de la década, influyó notablemente en la búsqueda de nuevos horizontes estético-conceptuales de expresión. Formados muchos en el Instituto Superior de Arte (ISA), los jóvenes artistas, en su afán de convertirse en conciencia crítica de una sociedad con crisis de valores éticos y cívicos, se apartan de las formas, discursos y escenarios de la tradición pictórica cubana, para asimilar creativamente otras modalidades internacionales en boga. Apuestan por superar las fronteras entre las manifestaciones artísticas, para dar paso a la transdiscursividad y la tridimensionalidad. Ponen de moda técnicas relativas al llamado “arte de acción” (*performance, happening*). Grupos como Arte Calle, partidarios de estos recursos y otros como el *graffiti* y el *badpainting*, reniegan de las galerías y optan por intervenir los espacios públicos, interactuar con los transeúntes y convertirlos en parte del proceso creativo y de la propuesta en sí, por lo general de tensa carga

ideológica, donde elementos de la pintura pueden armonizar con otros de la música y el concierto.

El proyecto más ambicioso fue PAIDEIA,²³ “un programa cultural alternativo a la política cultural del país” (Caballero 2006) y “un espacio de sociabilidad intelectual”, considerado por Rojas (2009) “el único esfuerzo de introducir en Cuba una política cultural posmoderna.” (154-161). Abogaba por un espacio independiente, es decir, al margen de las instituciones oficiales, lo que no suponía “una ruptura con el Estado sino una negociación de su autonomía por medio de una labor ‘complementaria’ o ‘asistencial’ (...)” (Rojas 2009 154-161). Compartida por la joven vanguardia artística habanera a fines de los ochenta, se proponía como espacio de difusión y discusión de sus obras en todas las manifestaciones, además de ponerse al día con relación al arte y el pensamiento posmodernos. Durante seis meses, en la sala de conferencias del Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier, creadores que suscribieron el proyecto y otros invitados, socializaron sus poéticas artísticas y literarias. Los poetas eran mayoría: Reina María Rodríguez, Víctor Fowler, Emilio García Montiel, Ernesto Hernández Busto, Omar Pérez, Almelio Calderón, Atilio Caballero, Armando Suárez Cobián, Rolando Prats Páez, Antonio José Ponte, Marilyn Bobes. Pero había también ensayistas: Iván de la Nuez, Rafael Rojas; pintores: Félix Suazo, Abelardo Mena, Pedro Vizcaíno, Arturo Cuenca; estaba el trovador Carlos Varela y el dramaturgo Víctor Varela, etc.

El carácter de PAIDEIA estaba igualmente influenciado por los cambios que se estaban suscitando en la Unión Soviética, con las reformas de la *perestroika* y la *glasnost*, fomentadas bajo el mandato de Gorbachov. Especialmente la *glasnost* aspiraba a un reajuste en la vida política y cultural de URSS, atenuando las restricciones del centralismo que obstaculizaban la libertad de expresión y la libre circulación de las ideas, y ejerciendo presión sobre los sectores conservadores del Partido que se oponían al cambio. De ahí que la Generación de los Ochenta no se

²³ Ideal griego de la cultura y título de un libro del filósofo y filólogo alemán Werner Jaeger (1881-1961) que aborda dicho tema. Circuló ampliamente entre los promotores y partícipes del proyecto.

sintiera auténticamente identificada ni representada por la institucionalidad estatal cubana, diseñada al estilo soviético de principios de los setenta.

Pero el poder vigente no veía con buenos ojos las transformaciones que se estaban generando en el campo socialista y los preludios del colapso del sistema, ni el estudio de las teorías posmodernas, cuestionadoras de los metarrelatos y del orden social existente. Encasillado en un marxismo ortodoxo (ni siquiera abierto a las corrientes neomarxistas), identifica el posmodernismo con tendencias “antinacionalistas” como el neoanexionismo o el neoliberalismo. A los abanderados del “hombre nuevo” los dejan hacer hasta un punto, aun cuando este se ubique “dentro de la Revolución”. A partir de ese límite, el centralismo empieza nuevamente a cerrar sus márgenes, mucho más en medio de una coyuntura que hace peligrar su estabilidad. A fin de cuentas, como ha dicho Iván de la Nuez (2006), “la institución cubana (...) desconoce la alteridad y acostumbra a asumir la diferencia cultural más extensa y conflictiva en un mismo centro y con una reducida escala de criterios.” (s.p.) Por eso tempranamente es cancelado el proyecto PAIDEIA, tildado de subversivo, y sus participantes vistos “como simples y francos elementos cismáticos de la línea oficial, políticamente incorrectos, ‘confundidos’ y ‘extraviados’.” (Caballero 2006) Su amplitud de miras, su libertad de pensamiento y criterio, su carácter autónomo pero dependiente al fin del respaldo institucional, el propósito de conseguir una política cultural y un derrotero propios, con relativa independencia de los estatutos y organismos oficiales, impidieron la consumación de dicha experiencia dentro del régimen. Argumentos más explícitos y esclarecedores ofrecen los mismos promotores, cuando apuntan que

(...) al haber llamado la atención sobre una serie de problemas de la sociedad, el Estado y la política en relación sobre todo con el papel del intelectual y de la cultura en el proyecto de emancipación de la revolución cubana, ha sido caracterizado como proyecto (¿cultural?) políticamente inadmisibile y, en consecuencia, ajeno —si no contrario— a los intereses de la sociedad cubana en la etapa actual. (Cubista Magazine 2006)

Ciertamente, la censura y la represión contra los exponentes de la joven intelectualidad se acrecientan a fines del decenio.

La estética de la llamada ‘generación de los ochenta’ llevaba años provocando reticencias. Su discurso revisionista, irreverente y criticista, y su comportamiento arrogante y exhibicionista habían molestado a más de uno. A esas alturas de la década, esos muchachos se habían convertido en una verdadera preocupación, mucho más porque su ímpetu alcanzaba ya a todas las manifestaciones del arte, la literatura y la difusión cultural. (Alonso 2007 s.p.)

La cita es parte de una crónica de Odette Alonso, referida a un incidente que da muestra del extremo a que llega la intolerancia en ese tiempo. En diciembre de 1988 la librería “El Pensamiento”, de la ciudad de Matanzas (provincia vecina a La Habana), es sede de un recital de poesía. En el marco de la actividad, el poema “Otros afilan las navajas”, de la poeta Teresa Melo, es interpretado como contrarrevolucionario por uno de los oyentes (un poeta mediocre cuyo nombre se omite). La polémica surgida entre los compañeros de generación que comparten la mesa de lectura y el censor, termina con la intervención de un comando de tropas especiales que, a luz apagada, arremete brutal e indiscriminadamente contra los presentes. La operación deja un saldo de varios lesionados, entre los que figura Carilda Oliver Labra, matancera de gran relevancia en la poesía cubana, quien a sus sesenta años tiene que someterse a un delicado tratamiento médico por un fuerte golpe en el tórax.

Los detenidos permanecieron en prisión, incomunicados, por tres días y fueron (...) sometidos a frecuentes interrogatorios en los que, con lujo de intimidación y chantaje, se les trataba de hacer confesar que eran contrarrevolucionarios —entonces no se usaba el término ‘disidentes’— y se insistía en que acusaran a los organizadores de la lectura como sus cabecillas. Sin cargos fueron liberados porque no había delito que imputarles. (Alonso 2007 s.p.)

Melo hace en la UNEAC la denuncia, días más tarde refrendada con un pronunciamiento colectivo firmado por los asistentes al encuentro nacional de narradores en Santiago de Cuba. La investigación que se deriva del caso, trae como resultado en varias provincias, incluida Matanzas, sanción y destitución del cargo a directores del Ministerio del Interior, un organismo que, a juicio de algunos, ejercía el centro del poder político en provincias desde mediados de los ochenta. “Esto, que en medio de la beligerancia de aquellos tiempos podía parecer una victoria de los jóvenes artistas, fue, como ya lo he dicho otras veces, la marca de fuego de la generación, el momento en que terminaron la inocencia y la confianza.” (Ibid.)

Por ese tiempo otros hechos de índole militar y política, dejan una honda huella en la conciencia del pueblo cubano y en la sensibilidad de los creadores. Justo en diciembre de 1988 Cuba, en conjunto con Sudáfrica y Angola (representada por el MAPLA²⁴), firman los Acuerdos de Paz de Nueva York, donde se pacta la retirada de las tropas sudafricanas y cubanas del país africano. Con la victoria de Cuito Cuanavale, donde el contingente cubano ejerció un papel decisivo, se ponía fin a las hostilidades entre el movimiento liderado por Agostinho Neto y las organizaciones opositoras respaldadas por Estados Unidos y las fuerzas del *Apartheid*. La presencia de Cuba en dicha contienda se remonta a 1975 y se extenderá hasta 1991, un año más de lo acordado. En ese intervalo temporal, más de 300.000 combatientes y cerca de 50.000 colaboradores civiles son reclutados para participar en la contienda, donde pierden la vida alrededor de 10 000.²⁵ Se trataba de una más de las campañas militares implementadas por el régimen castrista en apoyo a los movimientos de liberación nacional liderados por la izquierda en países de África y América Latina. Pero más allá de la relevancia política que le asigne el sistema, las llamadas “misiones internacionalistas” serían objeto de reflexión en el discurso poético, por las serias consecuencias económicas y humanas para el país, y por el dolor que dejaron en muchas

²⁴ Movimiento Popular de Liberación de Angola.

²⁵ Domínguez, Jorge I. *To make a world safe for Revolution. Cuba 's Foreign Policy*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1989. (Todas las cifras proceden de este estudio)

familias, las muertes y las secuelas físicas y psicológicas de los sobrevivientes, fruto del sacrificio por una guerra ajena.

El otro suceso se deriva del anterior y concierne al juicio y fusilamiento del General de División Arnaldo Ochoa —veterano de las campañas militares del régimen y jefe de la misión cubana en Angola—, acusado de malversación de fondos estatales, de comercio ilegal de materiales preciosos (diamantes, marfil) y de encabezar una red de tráfico de estupefacientes, en contubernio con un grupo del Ministerio del Interior (Departamento MC), que utilizaba mediadores extranjeros para el trueque encubierto de drogas por armas y recursos médicos en Estados Unidos. Los graves incidentes de corrupción en las altas esferas, conmovieron a la población y sembraron la duda, porque los acusados justificaban sus actividades ilícitas para bien del país, y a la Seguridad del Estado, con absoluto control de lo que acontece, le costó tiempo desenmascarar la operación.

Dos hechos migratorios afectan vivencial y creativamente a la generación poética, en sus momentos de eclosión y “desbandada”: el éxodo del Mariel y la crisis de los balseros.

Entre abril y octubre de 1980, cerca de 125.000 cubanos embarcaron por el puerto habanero del Mariel con destino a Cayo Hueso (Florida). Fidel, estratégicamente, abrió la frontera marítima, luego de los incidentes de la Embajada del Perú, donde se terminaron asilando alrededor de 10.000 cubanos. Para una amplia masa descontenta se ofrecía una vía de escape, tras veinte años de austeridad económica y excesos y arbitrariedades políticas del régimen, condiciones que se agravaron en los setenta, como bien se ha visto. La dirección de la Revolución, consciente de que el hecho significaba una crisis social e ideológica para el sistema, encubrió las circunstancias para ofrecer otra imagen internacional. Para mostrar que partía la “escoria” de la sociedad, a la lista de los que acreditaban familia en el exterior, añadieron una amplia nómina de homosexuales, enfermos mentales y población carcelaria (presos de conciencia y delincuentes). Los que deciden marchar tienen que soportar la ofensa y el descrédito de la propaganda oficial, y los “mítines de repudio”, donde hordas

callejeras (el “pueblo enardecido”), inducidas por las organizaciones políticas, los insultaban y agredían por “contrarrevolucionarios”.

Con razón el acontecimiento deja su huella en los “novísimos”, ya “que afecta, además de a ellos mismos, a sus familiares, vecinos, amigos y entorno más y menos cercano (...)” (Cabezas 185-186) Para entonces “cuentan con una edad de entre nueve y veintidós años (...) Es decir, determinadas experiencias dotan a las nuevas generaciones de material de vida potencialmente artístico en momentos claves de su desarrollo y formación personal.” (Ibid.)

Es otro el impacto psicológico de la “crisis de los balseros” en 1994, cuando a los jóvenes poetas les asiste cierto nivel de “experiencia revolucionaria” y un alto grado de madurez intelectual e ideológica. A partir de 1991, la pérdida de la Unión Soviética —último bastión socialista de Europa— como sustentáculo principal de la economía cubana, y el recrudecimiento del bloqueo norteamericano, con medidas como la Ley Torricelli, de carácter extraterritorial, sumergen al país en una profunda crisis económica, que hace de la vida cotidiana una lucha por la subsistencia. El agobio ante las carencias elementales y la restricción de visas estadounidenses para la reunificación familiar, hace de la emigración ilegal una válvula de escape a la situación del país. Tras una manifestación pública de descontento de decenas de miles de cubanos (el “maleconazo”), la guardia costera fue retirada. A continuación escaparon en poco más de un mes, aproximadamente 31.500 emigrantes en embarcaciones improvisadas, sin la seguridad ni las provisiones necesarias. Muchos perdieron la vida en el intento. Por otra parte, la administración Clinton no estaba dispuesta a tolerar otro Mariel, así que los interceptados por guardacostas norteamericanos fueron trasladados a la Base Naval de Guantánamo. No es hasta septiembre de 1994 que se logra atenuar la situación, al firmar Washington y La Habana un nuevo acuerdo migratorio. Aunque esta no fue la forma de salida practicada por los escritores de los Ochenta, el fenómeno los conmocionó profundamente y aportó material temático para infinidad de textos.

1.2.5.2 Poéticas de generación

En el bosquejo inicial de Jorge Luis Arcos se hacía distinción entre dos hornadas: una donde se emprende la transición poética, y otra que lleva a plenitud el nuevo paradigma. La crítica especializada (López 2008, Cabezas 2012 y otros) emplea para diferenciarlas las denominaciones de “nuevos” y “novísimos” (a semejanza de los años sesenta). Virgilio López Lemus utiliza como primera señal generacional los intervalos de nacimiento en cada caso. Así, los “nuevos” son los nacidos entre 1946 y 1958, y los “novísimos”, a partir de 1959 y durante la década del sesenta (Cabezas 2012 lo extiende hasta 1971, año en que nace Norge Espinosa). Los primeros se dan a conocer en la antología *Usted es la culpable* (1985), que reúne poesía de fines de los años setenta y comienzos de los ochenta. Los novísimos, que comenzaban a asomar por medio de revistas y premios literarios cuando aparece dicha publicación, salen a la palestra pública cuatro años más tarde en la antología *Retrato de grupo*. De esta compilación, con autores en su mayoría de escasa obra publicada, ha discernido Nidia Fajardo las siguientes características formales y temáticas:

Aprovechan todas las posibilidades del juego polisémico para proponer más de una lectura y estimular las capacidades de recepción de cada lector. Esto hace que desechen el sentido directo, inmediato u obvio de los términos, con lo que logran desautomatizar el discurso y, precisamente, la recepción (...) Hay, además, una marcada tendencia a la fabulación, la alegorización y el uso de las parábolas. Lo cotidiano puede estar en estas obras, pero casi siempre asaltado por la magia (...) Desde el punto de vista estilístico, se puede observar una tendencia hacia la densidad metafórica. (...) Trabajan cualquier textura verbal, desde las referencias cultas hasta las ‘malas palabras’, desde los textos en otras lenguas hasta el juego intertextual, los préstamos, las citas (...) La ‘alta cultura’ y el kitsch; la poesía de Lezama, Vitier o Diego y el último texto de un rock (...) dicen de la riqueza y la fuerza de la poesía cubana de hoy. (14-15)

Ha sido López (2008) quien mejor ha definido las variantes expresivas de cada promoción generacional. En los nacidos entre 1946 y 1958 determina cuatro direcciones esenciales:

(...) 1) el 'regreso a la tierra', a lo telúrico, lo paisajístico incluso citadino, con formas métricas y un versolibrismo menos coloquial, de la que son representativos libros de Exilia Saldaña, Osvaldo Navarro, Waldo González López, Virgilio López Lemus, Alberto Serret, Roberto Manzano (...) *et al.*; 2) una mayor profundización en la intimidad y alejamiento de la poesía abiertamente social, con inclinaciones formales diversas, entre ellas la experimentación versal, siempre con búsquedas fuera del tono conversacional que siguió siendo, sin embargo, predominante; con intereses diversos, se puede ejemplificar en libros de Carlos Crespo, José Pérez Olivares, (...) Reina María Rodríguez, (...) Efraín Rodríguez Santana, (...) Ángel Escobar, Ramón Fernández Larrea, Osvaldo Sánchez, entre otros; 3) una dirección que pudiera calificarse de intermedia, pero en la que se advierte una cercanía mayor hacia los orbes de Orígenes, con énfasis en la proximidad a Lezama Lima y Eliseo Diego como poetas tutelares, se desarrolló en obras de Emilio de Armas, *Aramís Quintero*, Raúl Hernández Novás, Roberto Méndez, *et al.* 4) Otra línea de desarrollo, pero en razón de continuidad con el coloquialismo, se advirtió con más fuerte interés conversacional, aunque también con diversidades de enfoques líricos, como es el caso libros de Nelson Herrera Isla, Carlos Martí Brenes, Soleida Ríos, Alex Fleites y otros. (262-263)

En tanto, la promoción juvenil marcó mayormente sus derroteros en los años noventa, aunque a fines de los ochenta ya era visible:

(...) 1) experimentalismo hasta aproximarse al *concretismo* brasileño, o mirada a la tradición de ruptura que viene desde Apollinaire hasta la *performance*; 2) o se fijaron en las formas clásicas y escribieron bellas décimas y singulares sonetos; 3) o practicaron un lenguaje surreal y de franca desorganización gramatical; 4) o fueron herméticos, intencionadamente, a la manera de Lezama Lima... Entre sus mejores realizaciones figuraron libros de R. Sánchez Mejía en la primera línea; de J. A. Gutiérrez, J. D. Curbelo o Ronel González entre los de la segunda; o en la tercera de C. Alfonso y en la cuarta de Sigfredo Ariel o A. J. Ponte, muy singular este último poeta, dado a la intelectividad. Poetas como Z. Valdés, A. Lauro, E. García Montiel, F. A. Dopico, N. Espinosa, le ofrecían peculiaridad al conjunto, por sus evidentes logros formales y mensajes poéticos no apartados de las mejores tradiciones de la poesía de Cuba. (López 2008 260)

Es Jorge Cabezas Miranda en su libro *Proyectos poéticos en Cuba (1959-2000)* (2012) quien ofrece un estudio más exhaustivo y actualizado sobre la perspectiva diversa y compleja de esta generación. El catedrático español, quien lleva años analizando el corpus correspondiente, opera con buena parte de la crítica

precedente y ofrece sus propios aportes valorativos, todo lo cual organiza y sintetiza en dos corrientes que a menudo confluyen entre 1980 y 2000:

La primera se distingue, con más espontaneidad o reflexión, por no perder de vista un cometido ético y vigía respecto a los defectos que encallan la realidad del país. La segunda, con una cierta filiación origenista y nostálgica, rescata recursos metafóricos que estaban en boga antes de que las primeras generaciones de la Revolución acabaran imponiendo otros rigores (ideo)estéticos. Esta segunda variante es un terreno proclive para acoger discursos en un principio marginales o minoritarios (homosexualidad, locura, erotismo, agobio insular, deseo de viajar, naufragio, incertidumbre, etc.), mientras que la primera atendió más al desgaste que habían sufrido la palabra pública y los símbolos nacionales, al desencuentro generacional entre padres e hijos o a la saturación que suponía un sistema excesivamente normativo. (...) No obstante, tras la lectura indistinta de poemas de uno y otro modelo, sí llegaba hasta el lector la incomodidad que, en relación con su entorno, vivía el 'sujeto lírico'. (416)

En la revisión detallada del material poético, desde el punto de vista ideotemático, Cabezas (2012) identifica tales corrientes con “poéticas que pretenden revisar la realidad” y “poéticas condenadas a soportar la realidad (o que desean escapar de ella)”. También hace distinciones en el orden formal entre “poéticas del decir coloquial” y “poéticas del renacer metafórico”. No obstante, de acuerdo a las formulaciones concluyentes del propio autor, se considera más prudente subordinar las particularidades formales a las orientaciones temático-éticas correspondientes, así como argumentar e ilustrar el hecho poético y las posibles relaciones que puedan establecerse dentro del mismo.

En relación con las “poéticas que pretenden revisar la realidad”, el escritor Arturo Arango (1995 9-20) las define como aquellas “que establecen una mirada crítica sobre el acontecer social o que insisten en asuntos tenidos como inconvenientes o inusuales, o en la desautomatización de personajes o temas maltratados por la retórica y los dogmas (los héroes, la historia, la política)”, y precisa que el poeta entabla “vínculos con la sociedad o con la historia (...) de una manera distinta, mucho más conflictiva, también sesgada, por vías menos explícitas.”

Existe en la lírica de la segunda mitad de los ochenta una actitud cívica apegada “a la realidad desde su problematización” (Sánchez Aguilera 73-74), donde “la interrogación, la autocrítica, la impugnación de lo que entorpezca la vida plena del ser social, parecen ser la razón de la existencia.” (Ibid.) Pero junto a esto advierte Cabezas (2012) que se va clarificando en la conciencia poética la sensación de atadura a un orden superior; el sujeto no se siente dueño de su destino sino movido por hilos invisibles desde “arriba”.

La presente línea de desarrollo ideotemático, al privilegiar asuntos cívicos y éticos, suele expresarse a través de formas con mayor tendencia a lo coloquial. Abundan todavía composiciones de carácter narrativo, matizadas de expresiones y giros populares, a veces de tono prosaico (espontáneo o reflexivo), destinadas en primera instancia al lector de la Isla, donde aún está latente el influjo del conversacionalismo.

Un grupo mayoritario conforma las “poéticas condenadas a soportar la realidad (o que desean escapar de ella)”. Sucede que a partir de 1989, año en que la promoción de los novísimos se da a conocer literariamente, comienza el fin de las utopías de proyección social, con la disolución del socialismo en calidad de sistema trasnacional, y con la pérdida de fe en el proyecto nacional socialista, el mismo que desautoriza alternativas culturales como PAIDEIA y Castillo de la Fuerza, que —remedando planteos de Rafael Rojas (2004)— comienza a sofocar a partir de ese tiempo la insurgencia cultural de los novísimos y se sumerge en una crisis económica a partir de los noventa, que asfixia la existencia del cubano en el amplio sentido de la palabra.

El poeta se desentiende de la responsabilidad social que debía portar su labor y comienza una existencia al margen, desatendido por la propia sociedad, colmado de vacío, desilusión y escepticismo, y sin otra misión que dar vida literaria a sus propias inquietudes. Sostiene Víctor Fowler que este poeta se acoge al “*pathos* nostálgico”, pues “la automarginación ante el suceso histórico y el asco hacia el objeto cotidiano, la negación de lo corporal, la ausencia de verdadero paisaje, son resultado de la producción creativa de sujetos reprimidos para quienes la literatura

es un modo de ocultar (a los demás y a sí mismos) la existencia de la vida.” (Cabezas 266)

El ambiente de la ciudad es retomado como escenario de la vida cotidiana. Ya no es el lugar donde se manifiesta la multitud entusiasta, ferviente, sino el sitio inhóspito y hostil donde el individuo se siente atrapado, sometido al duro bregar y rodeado de corrupción moral, donde se palpa el conflicto entre el mundo soñado y el mundo real, donde la vida comienza a perder sentido: “En la ciudad de las columnas sórdidas, de los lentos portales oscuros. /Entre el cansancio de un hombre que no puede llegar y el letargo de un mundo que no quiere salir.” (García Montiel 1990)

En medio del Período Especial²⁶ y ante la imposibilidad de un *glasnost* para la Isla, se produce un distanciamiento de la línea coloquial (sin abandonarla completamente) y un repliegue del yo poético en un universo más tropológico que a menudo sirve de escudo. Se acendra la “exploración” introspectiva con el paso de lo público a lo privado: “miedos, hastíos, incertidumbres (pero también eros, sexualidad, identidad...) sustituyen a héroes, patria, familia, Revolución (o viran estos últimos su sentido).” (Cabezas 416). La imagen poética adopta atmósferas con influjos provenientes del surrealismo y del origenismo cubano, donde más que las posibles sintaxis de la metáfora abunda la alegoría. La expresión se torna más barroca, de evidente incidencia lezamiana que despierta un gusto por la densidad culturalista. Odette Alonso, hablando sobre su poesía, clarifica bien la intencionalidad del recurso: “había una vuelta expresa a un cierto hermetismo lezamiano que realmente ocultaba una denuncia entre líneas de los disgustos y contrariedades de la época o de la esencia humana.” (Cabezas 313)

Tiene lugar una reivindicación del discurso homosexual, tradicionalmente proscrito en Latinoamérica por prejuicios sociales y religiosos. Manifiesto desde fines de los ochenta, ya no tiene el carácter ambiguo y subrepticio que solía asignársele en la poesía cubana. El tema comienza a manejarse con más libertad,

²⁶ Grave crisis económica en Cuba durante la década del 1990, a partir del colapso del campo socialista y el recrudecimiento del bloqueo norteamericano.

desenfado y desprejuicio. Adelantado en este empeño resulta el poema de Norge Espinosa “Vestido de novia”, que no solo tendría repercusión en lo literario sino también en lo social, porque rompe con el ideal de virilidad propugnado hasta entonces por la Revolución.

Asimismo, se produce una proliferación de la poesía erótica, como defensa de la realización personal en contraposición al deber social impuesto. La exaltación del placer es una forma de reafirmar el yo individual. El amor y la sexualidad frecuentemente se imbrican en el poema o bien cada uno puede funcionar de forma independiente. Aquí también tiene lugar la poesía homoerótica de tipo lésbica que se inicia con furor en el libro *Palabra del que vuelve*, de *Odette Alonso*. Por ese entonces, otras autoras femeninas como Damaris Calderón y María Elena Hernández comienzan igualmente a dejar muestras de esta forma de intimidad en sus obras.

El sentido de insularidad se refuerza en el ser insatisfecho: “...la insularidad como intemperie, desamparo ontológicos. La insularidad como marginalidad, o singularidad.” (Arcos 1999) El mar por medio para los que ansían partir y los que ya se han ido. Con el fin de siglo el concepto de nación varía notablemente; la Isla ya no es “dulce patria” sino prisión asfixiante. Para Carmen Alemany (2008) la idea de nación en esta hornada “se reduce a un simulacro o a un icono sin significado alguno: una bandera, un destino turístico o una leve porción de historia.” (23-35). Ahora vuelve a ser, como lo fue para Virgilio Piñera, “la maldita circunstancia del agua por todas partes.” Ilustrativo resulta Nelson Simón (1993) con el poema “El peso de la isla” (que es también el título de su libro, especie de retruécano del de Piñera, que se nombra *La isla en peso*), donde el hablante manifiesta, desorientado, la dura situación nacional que sostiene sobre sus hombros: “Y ahora que soporto el peso de la isla, /que cargo con mi país como quien carga una pesada cruz /o el más necesario de los equipajes; /no sé hacia dónde voy, /no sé lo que me aguarda si logro amanecer...” (23)

1.3 Poesía de la diáspora: cartografías de Norte a Sur

1.3.1 En torno a las poéticas del exilio

Rafael Rojas (1998 167-187) señala dos grandes ciclos de migración intelectual en la literatura insular: el primero durante el siglo XIX y el segundo después de 1959, conformado por tres grandes oleadas: durante la década del sesenta, en el ochenta por el puerto de El Mariel, y a fines de ese decenio y principios de los noventa. (...) El éxodo en masa de escritores desde el triunfo de la Revolución hasta la fecha, responde a un fenómeno social conceptualizado internacionalmente como *diáspora*, término que “incluye palabras como inmigrante, expatriado, refugiado, trabajador golondrina, comunidad en el exilio, comunidad extranjera, comunidad étnica” (Tölölian citado por Clifford 301). En el caso de Cuba, como bien apunta Odette Alonso (2011)

(...) tiene la característica, hasta ahora inusitada, de estar dividida en, cuando menos, dos grandes grupos: el exilio tradicional o histórico, integrado por quienes salieron de la isla por razones eminentemente políticas desde los primeros años de la Revolución y los que se incorporaron a él durante el éxodo de El Mariel en 1980, y el denominado *exilio de baja intensidad* o *de terciopelo*, también llamado *tercera opción*.²⁷

Pero, además, hay un nutrido grupo de emigrados después del Mariel y hasta nuestros días, que no sólo han establecido residencia en Estados Unidos, sino que se desbordan por toda la geografía planetaria. (20)

“Los principales núcleos poéticos de esta compleja diáspora se concentran en Estados Unidos (especialmente en la Florida, Nueva York y sus alrededores, y California), España y México, pero tiene representantes en los más aislados puntos, desde Austria hasta Sudáfrica, desde Canadá hasta Chile y Argentina.” (Alonso 2011 21) “Es la multiplicación del exilio por cualquier parte del mundo,

²⁷ Alternativa migratoria surgida a raíz de la caída del muro de Berlín y la entrada del Período Especial, cuando el gobierno, para mitigar el pensamiento crítico y estimular la entrada de divisas, concede a numerosos escritores y artistas el Permiso de Residencia en el Exterior (PRE), que les permite salir del país y regresar eventualmente, sin perder sus derechos ciudadanos.

pero también el trasiego continuo de los cubanos no exiliados” (Nuez 1997 123-135). Técnicamente es un “híbrido de exilio y emigración” (Fornet 2001 37) y su producción escritural está sujeta al contexto de la transterritorialidad.

Los estudios del *exilio histórico* y la literatura devenida del mismo han centrado la atención esencialmente en Estados Unidos —su principal destino—, sin ignorar la obra de excelentes poetas radicados en otras latitudes, como Severo Sarduy y Nivaria Tejera en Francia, y Gastón Baquero, Roberto Cazorla, José Mario y Pío E. Serrano en España —segunda dirección del desplazamiento intelectual. Respecto a este proceso, Yara González-Montes (1990) hace alusión a dos grupos migratorios:

El primer grupo que abandona la Isla está formado, en su mayoría, por los más adeptos al gobierno pre-castrista, además de contar con intelectuales destacados, como Gastón Baquero, que sale en 1959, cuya obra trasciende todo tipo de filiación de esta índole.²⁸ Le sigue el éxodo integrado por los que, ilusionados con la Revolución y colaboradores entusiastas en un principio, terminan tomando el camino del destierro. Muchos de los intelectuales más liberales de la época pertenecen a este grupo. Se inicia con Montes Huidobro en 1961, y va adquiriendo mayor fuerza con figuras como Guillermo Cabrera Infante, cuya salida de Cuba, en 1965, es una verdadera sacudida, que llegará a su clímax con la de Heberto Padilla, en 1980... (1105-1128)

Los cubanos que arriban a costa extranjera en sucesivos flujos durante la década del sesenta, se autodenominan “exiliados” por su incompatibilidad con el poder revolucionario, bien por haber estado involucrados política y militarmente con la dictadura de Batista, bien porque se sienten ultrajados por un gobierno que, en su afán de desarticular el “viejo aparato burgués” y establecer una estandaridad social (igualitarismo), confisca y nacionaliza la grande y mediana propiedad y el capital privados, y clausura las instituciones políticas y sociales de la época republicana (anula las clases alta y media); disuelve la sociedad civil; desautoriza

²⁸ Si bien es cierto que la poesía de Baquero responde a una estética ajena al discurso anticastrista, no puede soslayarse que él formaba parte de la clase alta, ocupaba desde mediados de los años cuarenta el cargo de Jefe de Redacción del *Diario de la Marina* (el más reaccionario de la nación), fue miembro del Instituto Nacional de Cultura y simpatizaba con Batista e incluso con Franco.

los medios de comunicación independientes; elimina las elecciones presidenciales y se declara socialista “de la noche a la mañana”. Más tarde, “la instauración de un solo partido, una sola prensa, etc., típico de los regímenes totalitarios, y la implementación en 1968 de la llamada ‘ofensiva revolucionaria’ (...) profundizó todavía más el abismo entre el poder revolucionario y una buena parte de la población. Simultáneamente (...) la creación de los tristemente célebres campos de concentración o UMAP (...) continuó eliminando de la vida social a vastas porciones de cubanos.” (Arcos 2007) Abundantes razones se fueron acumulando en un tiempo relativamente corto, para que muchos desertores del régimen compartieran la idea de que se traicionaba los ideales de una revolución que Fidel había prometido “verde como las palmas”, y se integrasen a la conformación de una peculiar cultura del exilio.

Inconformes con las políticas sociales y culturales que hicieron insostenible su permanencia en la Isla, poetas veteranos de la República (Gastón Baquero, Agustín Acosta, Lorenzo García Vega, Justo Rodríguez Santos) y miembros o coetáneos de la Generación del Cincuenta (Rita Geada, Ana Rosa Núñez, Pura del Prado, Matías Montes Huidobro, José Antonio Arcocha, Orlando Rossardi, Severo Sarduy) y de la segunda promoción de la Revolución (*El Puente* y *El Caimán Barbudo*: Isel Rivero, José Mario Rodríguez, Georgina Herrera, Lilliam Moro, Omar Torres, Uva A. Clavijo, Julio E. Miranda, Juana Rosa Pita) pasan a constituir la poesía cubana de ultramar. Eduardo Lolo (1994) organiza la composición de escritores desde una perspectiva más general y abarcadora, atendiendo a edades y momentos de partida, donde establece

(...) dos grupos fundamentales: el integrado por aquellos intelectuales ya del todo formados como tales en Cuba, y el de quienes, por razones cronológicas, vinieron a convertirse en escritores fuera de la Isla. Ambos grupos, a su vez, pudieran subdividirse de acuerdo al momento en que iniciaron sus respectivos viajes hacia esta ‘otra clase de muerte’: un primer grupo mayoritario integrado por quienes salieron de Cuba en la década del sesenta, y un segundo que agruparía a los salidos de la Isla luego (o como consecuencia) del polémico ‘diálogo’ de finales de la década del setenta.²⁹

²⁹ Diálogo entre el gobierno cubano y representantes del exilio en 1978, que propició un acuerdo

Entre uno y otro estarían los llamados ‘lancheros’,³⁰ los ‘desertores’ de agrupaciones artísticas gubernamentales en el exterior, los que decidieron permanecer en otros países—mayoritariamente europeos— etc. (312-313)

Por la diferencia generacional, la distancia entre los principales núcleos de asentamiento y la dispersión de los autores en estos, así como la escasa comunicación entre ellos, la expresión poética alcanza una diversidad difícil de deslindar por la crítica especializada. Sus principales hitos en los primeros veinte años trazarán muchos de los derroteros de la lírica cubana en el exterior, que por su configuración irregular se aconseja identificar como “líneas discursivas”. No en balde, más allá de los clichés con que se suele caracterizar la poesía del exilio, ha señalado Jesús Barquet (2002): “La poesía de la diáspora iniciada en 1959 no es únicamente un discurso nostálgico abocado a la memoria y al regreso a un supuesto paraíso perdido o por construir, como a veces se la ha presentado, sino también una producción tan rica y variada en forma y contenido como la poesía escrita en la Isla, con la cual guarda no pocas confluencias significativas.” (s.p.)

Una muestra ilustrativa del quehacer poético de los años sesenta puede apreciarse en la antología *Poesía en éxodo* (Miami, 1970), de Ana Rosa Núñez, una selección de textos originalmente distribuidos en poemarios y publicaciones seriadas de la década.

Allí pueden subrayarse varias características esenciales: 1) poesía tanto neorromántica o conversacional de franca oposición a la transformación revolucionaria; 2) presencia de los temas íntimos a veces asociados al desarraigo de la salida del país y con componentes intimistas emotivos neorrománticos o próximos a tal corriente lírica; 3) continuidad formal con la poesía de la década de 1950; 4) mucho mayor interés en los contenidos expresados que en las dimensiones formales o estéticas del texto; 5) alejamiento considerable de los orbes creativos de Orígenes. (López 204)

de amnistía a 3.600 prisioneros políticos, entre ellos escritores.

³⁰ Se refiere principalmente a los que partieron del puerto de Camarioca en 1965, en embarcaciones enviadas por sus parientes exiliados, a partir de la apertura de Castro.

Poesía comprometida, de combate o de denuncia, denomina Montes Huidobro (1973) a la que muestra externamente una marcada agresividad política contra las proyecciones del régimen comunista. Estos creadores, con poca experticia, esgrimen el verso como arma de lucha, con un espíritu donde prevalece la pasión patriótica sobre los valores estéticos. “Sin darse cuenta, estos autores caen en la burdísima trampa del panfleto, la barricada o el alegato, que tanto se criticaba a los escritores de la isla y tan conveniente para encubrir realizaciones mediocres.” (Espinosa 2001a 8) Rafael Esténger encabeza la lista con *Cuba en la Cruz* (1960), el primer poemario publicado en el exterior, donde se hace patente desde la nota introductoria el imperativo de la poesía como alegato político: “(...) optamos deliberadamente por la vía del compromiso, que es peligrosa y sin duda ingrata; pero nos parecería cobarde agazaparnos en la sombra, cuando el país se nos desangra y empobrece bajo el atropello de la más bestial tiranía que jamás haya padecido.” (Núñez 17)

Un amplio sector participa de la *poesía nostálgica*, la cual, a juicio de Montes Huidobro (1973), “adquiere un especial contenido humano, más hondo, que logra transmitir las esencias patrióticas en el mejor sentido.” (13) La expresión poética, más cercana a la vivencia íntima que a la efusión política, en los primeros años ofrece muestras de un lenguaje directo y sensiblero, propio de autores carentes de oficio. No es hasta 1967 que se divisan obras de rigor literario dentro de una dicción conversacional que va cobrando terreno. Son los casos de Rita Geada en *Cuando cantan las pisadas* y de Ana Rosa Núñez con *Las siete lunas de enero*, donde por cierto se conjugan el tono nostálgico y el discurso anticastrista. Habrá que esperar a la década siguiente, para advertir un número creciente de voces bien logradas que den continuidad a esta vertiente. En general, la orientación ideotemática de los volúmenes publicados en estos años, sigue un patrón bastante semejante. La evocación idealizada de la Cuba republicana remite a paraísos perdidos, generalmente vinculados a la infancia y al recuerdo de ciudades, pueblos y paisajes naturales. La memoria sirve de asidero a las condiciones de identidad y desarraigo, acompañadas del sentido de

provisionalidad y retorno. La remembranza de lo perdido suele aparecer junto al resultado que en cada caso ha marcado la transculturalidad.

Ciertamente, la mejor poesía del período es la cultivada por dos grandes maestros de la lírica cubana: Gastón Baquero y Eugenio Florit. Baquero logra en *Memorial de un testigo* (1966) una lírica de madurez y plenitud verbal, pletórica de culturalismos. Al referirse a la singular poética mostrada por el autor, precisa Carlos Espinosa (2001a):

En más de una ocasión (...) se ha hablado de realismo mágico, por la armonía con que Baquero concerta las dimensiones y los elementos imaginarios con la realidad cotidiana e histórica. No hay, para él, separación entre lo culto y lo popular, entre arte y vida. (...) Mas no se queda su poesía en ese tratamiento mágico de los temas intelectuales, sino que también ofrece el testimonio de sus angustias existenciales. (17)

Florit se caracteriza por una producción fecunda fiel al canon de la poesía pura, que en la etapa registra títulos como *Siete poemas* (1960) y *Hábito de esperanza* (1965). Sobre los rasgos más visibles de su lírica en esta fase creativa, también habla Espinosa (2001a):

Se mantienen la parquedad metafórica, la diafanidad del lenguaje, la tersa sencillez expresiva, la voz serena, profunda, personal, y esa elegancia que llevó a Juan Ramón Jiménez a calificar a Florit de “exquisito de nacimiento”. Su regodeo en lo íntimo y su mirada hacia dentro, no le impiden los comentarios y reflexiones sobre los grandes problemas del mundo contemporáneo (la guerra, la soledad, la violencia)... (18)

La retórica purista es reivindicada por figuras más jóvenes, que igualmente rehúyen de la poesía de tono confesional y evidencian una preocupación por los problemas existenciales de la sociedad contemporánea. El sujeto poético en ellos se muestra agonista, existencialista y desarraigado. El poeta hace de la poesía un universo autónomo, desconectado del acontecer cotidiano. Adopta una verbalidad que elude el tipicismo etnocultural y busca códigos de comunicación más universales y cosmopolitas. Voces como las de Jorge García Gómez (*Ciudades*,

1964), José Antonio Arcocha (*El reino impenetrable*, 1969), Mauricio Fernández (*Meridiano presente*, 1967) y Orlando Rossardi (*El diámetro y lo estero*, 1964), adensan la tropología y se distancian de lo emotivo, para lograr una prevalencia de la intelección, que en Rossardi y Fernández se presta además para la disquisición metafísica. Isel Rivero, en cambio, con *Tundra* (1963) da señas de un registro más sobrio, dramático y sensible, al cantar, con aliento visionario, al cataclismo de la civilización.

Desde fines de los sesenta Miami deviene principal núcleo poético, al concentrar allí la mayor parte de la comunidad cubana en el exterior. Ello propicia una vuelta al espíritu de confrontación política con la Revolución, sin abandonar el tono nostálgico, como demuestra el libro *Los combatientes* (1969), de Carlos Alberto Montaner. A diez años de asentamiento en territorio extranjero, la noción de exilio comienza a pasar de estado transitorio a permanente, por la pervivencia del régimen castrista, lo que agudiza el desarraigo, un sentir que se canaliza mayormente por medio del tono conversacional.

No obstante, la década del setenta trae aparejada una eclosión de jóvenes valores que aportan nuevos bríos a la discursividad de ultramar. Ya en ese entonces coexisten múltiples registros donde la calidad verbal sabe

(...) imponerse sobre el grito anticastrista y la denuncia arrebatada, sin que por eso los escritores desestimen los temas sociales ni renuncien a ofrecer una imagen crítica de la realidad que, por razones de intolerancia y censura, sería impensable en las obras creadas en la isla. El tema político sigue estando presente, pero, de otra manera: más distanciada y reflexiva que tremendista y exaltada” (Espinosa 2001a 27-28).

Similar a lo que sucede en la Isla, pero sin el sentido grupal con que se dan los procesos literarios en esta, cierto sector de la poesía participa de una estética que se desentiende de la alocución ideologizada para inclinarse por un *intimismo* de variados estilos y derroteros que Espinosa (2001a) distingue como “poetas en primera persona”. El incremento del aporte femenino de calibre en ese entonces,

condiciona que en esta zona expresiva las féminas demuestren un desempeño notable. En el lenguaje sostenido

(...) tienen cabida por igual el despojamiento de elementos decorativos externos (Mireya Robles), el erotismo delicado (Eliana Rivero), el tono intimista que se abre hacia márgenes más amplios (Juana Rosa Pita), la vuelta a la musicalidad y las combinaciones estróficas (Luis Cartañá), la reflexión metafísica (Wilfredo Fernández) y las búsquedas experimentales (Octavio Armand, Julio E. Miranda). (Espinosa 2001a 31)

Dentro de esta escritura que centra su eje en un yo poético al margen de los temas sociales, amerita detenerse en dos líneas: la erótico-amorosa y la experimental.

En la época había tenido lugar la proliferación de composiciones neorrománticas carentes de un ingrediente contemporáneo: el tratamiento del tema carnal. Llegan a enmendar con éxito dicha falencia las obras de Eliana Rivero y Félix Cruz-Álvarez. Rivero en *Cuerpos divinos* (1976) aborda abiertamente el erotismo, con sustento en un lirismo cargado de sugerencias. En tanto, Cruz-Álvarez con *Sonetos* (1975) aborda esta arista amorosa con un estilo más conservador, enfocando el eros desde una perspectiva más amplia. A ellos se agrega Severo Sarduy, quien aporta una visión de la sexualidad aún más atrevida para el momento, con algunos poemas homoeróticos reunidos en el libro *Big Bang* (1974).

Apunta certeramente López (2008), que a diferencia de la poesía que se escribe en Miami (dada a lo testimonial y a la ideologización), la que se elabora en otras regiones (dentro o fuera de Estados Unidos) durante el mismo margen temporal, se inclina más hacia el culturalismo. Tal criterio concierne a la *poesía experimental* y a otras poéticas particulares que afloran a partir de los ochenta. El experimentalismo en tal caso implementa diferentes juegos semánticos, sintácticos, morfo-lexicales y fonéticos, y tensa el lenguaje poético hasta límites insospechados. La imaginación se carga de referentes que pueden provenir de cualquier esfera del conocimiento y la cultura, con lo que se logra un verdadero

sincretismo cultural (Severo Sarduy, Carlota Cauldfield). Se transgreden los límites entre prosa y verso o se apela a composiciones clásicas, entre ellas las típicas cubanas (décima, soneto), para insuflarle nuevos aires. Se interpela la realidad desde distintos ángulos y núcleos (José Kozer). Pululan la libre invención, los asuntos metapoéticos y un barroquismo de sello personal que tienen a Lezama y Baquero como principales referentes. Dan fe de lo dicho libros como *Overdose* (1972) de Sarduy, *Cosas pasan* (1975) de Octavio Armand, *Parapoemas* (1979) de Julio E. Miranda, *Y así tomaron posesión en las ciudades* (1979) de José Kozer.

A diferencia de los cubanos que emigran entre 1959 y 1973, los del Mariel, aun cuando los ampara la política de “brazos abiertos” del presidente Jimmy Carter, no son considerados refugiados legítimos. A pesar de que la mayoría alegó razones políticas de emigración, la propia conformación heterogénea del conjunto, con un por ciento considerable de población marginal y delictiva, determinó que el Departamento de Justicia no los calificara como “refugiados”, sino que les asignara la condición indeterminada y transitoria de “*entrant: status pending*”. No es hasta 1984 que logran regularizar su situación (García Alonso 80-81). Por tal motivo este sector de población, en su mayoría joven, no clasifica ya dentro del exilio tradicional,³¹ e incluso resulta confuso y polémico otorgar la categoría de “exiliados” a todo el conjunto, aunque muchos en verdad son opositores convencidos del régimen castrista.

El grupo Mariel³² lo integran jóvenes formados intelectual y culturalmente en el socialismo, que traen al exilio una experiencia de vida y unas concepciones diferentes a sus antecesores. “Estos escritores *marielitos* forman una especie de ‘literatura sin residencia fija’, dado que sus productores han dejado de soñar con la

³¹ Desde el punto de vista de la Revolución, tampoco se identifican con el primer exilio, porque no son personeros del régimen anterior, ni burgueses socialmente inadaptados, sino individuos educados bajo las doctrinas revolucionarias.

³² Entre sus miembros se encuentran Roberto Valero, Jesús Barquet, Rafael Bordao, Andrés Reynaldo, Reinaldo García Ramos, Néstor Díaz de Villegas, Juan Abreu, etc.

vuelta a la isla y, a la vez, mantienen una posición crítica frente al mundo norteamericano” (Ingenschay 2010 s.p.).

Rasgos como el enfrentamiento de dos herencias culturales, la nostalgia por el territorio nacional perdido, la mezcla de las diferentes lenguas que constituye ya una herencia cultural del exilio cubano no son necesariamente significativos para los escritores del Mariel. También se registra un distanciamiento de identidad entre los dos grupos de escritores cubanos. La abierta postura homosexual de muchos de los autores de la generación del Mariel, junto con la constante tematización de conductas y prácticas sexuales heterodoxas en sus textos, los ha convertido en demasiado escandalosos para ser integrados a los espacios culturales cubanos pre-existentes. (Correa 2003 s.p.)

En sus obras las actitudes de indignación y denuncia dan fe del hastío de una generación saturada por los excesos de la política del régimen durante sus dos primeras décadas.

El grupo sigue una lírica a modo de crónica existencial donde pululan la mirada memoriosa e introspectiva, la angustia, la sensación de asfixia. Los primeros libros de algunos autores fueron escritos en parte o completos en la isla (inéditos en su mayoría), por eso se percibe un espíritu atormentado y, en casos como García Ramos, determinados artilugios en la escritura para burlar la censura. De ahí que varios críticos coincidan en llamarla “generación del silencio”, por haber iniciado su labor escritural a mediados de los sesenta, justo cuando la burocracia cultural y la Seguridad del Estado comenzaban a profundizar el acoso y la represión hacia los intelectuales.

Jesús Barquet y Rafael Bordao son casos singulares, pues se apartan del reporte histórico y personal para dar señas de lo cubano a través de una voz más introspectiva, y poner énfasis en una estética más elaborada y sugerente.

Barquet (1998) precisa que si en el aspecto extraliterario los unen circunstancias comunes relativas a la Isla, la partida por el puerto del Mariel y el asentamiento en Estados Unidos, no comparten rasgos estéticos semejantes. Más bien en sus composiciones líricas tienen presencia recurrente tonos afectivos como la angustia, la furia y las imágenes de opresión. Asimismo, extrapolan con sentido opuesto el concepto de “compromiso social del escritor” concebido por la

Revolución; es decir, sienten el deber ético de poner al descubierto e impugnar con ímpetu verbal las injusticias y falacias del estado totalitario.

A juicio de Miguel Correa (2003), esta generación “establece un canon *sui generis*, un canon de escritores marginados, olvidados, silenciados (...) El grupo de escritores de la revista *Mariel* produce entonces su propia reescritura de la tradición (...) un canon precisamente para esas temáticas, obras y autores excluidos, expulsados de la literatura nacional.” (s.p.) Iván de la Nuez (1998b) llega a conclusiones similares, al dilucidar con claridad meridiana la disyuntiva en la realización artística de este conjunto de jóvenes con relación a la cultura cubana de la patria y del exilio:

Los artistas y escritores del Grupo Mariel se quedan, entonces, en un espacio distinto, en una playa sin salida entre el mundo de las poéticas modernas del compromiso oficial de los 70 y el mundo posterior más cínico de los posmodernistas. De hecho, es un grupo que no forma parte de la cultura oficial del *stalinismo* de los 70, es expulsado del país, no consigue formar parte de las nuevas tendencias de los años 80 y, para rematar, no se implica en la cultura oficial del exilio tradicional. De ahí que en varios miembros de la Generación Mariel muchas veces se mezclen contenidos iconoclastas con formas convencionales de producir la pintura, la novela o la poesía. (108)

Puntualiza López (2008) que a partir de la década del setenta (tras el “caso Padilla”) y sobre todo en los ochenta (con el éxodo del Mariel), se incrementa notablemente el número de poetas cubanos en el exterior. En el propio año 1980, a la par de los “marielitos”, llegan por otras vías importantes poetas de las primeras promociones de la Revolución: René Ariza, Esteban Luis Cárdenas, Vicente Echerri, Armando Álvarez Bravo, Heberto Padilla, Belkis Cuza Malé. Tienen en común su apego al coloquialismo y el haber sido condenados a ostracismo por sostener un pensamiento ideológico con gradaciones, desde la crítica hasta la disidencia. Ariza, Echerri y Cárdenas sufrieron prisión, conjuntamente con Ángel Cuadra, que se incorporaría al destierro pocos años más tarde. En conjunto son portadores de vivencias de insilio acumuladas por años, que vertieron en sus obras, publicadas mientras permanecían en el país o cuando

ya formaban parte de la emigración. En este sentido, el caso más emblemático es el de Cuadra, con los poemarios *Impromptus* (1977), *Poemas en correspondencia* (1979), para añadir después la experiencia del exilio en *Réquiem violento por Jan Palacio* (1989), como harían también Padilla y Álvarez Bravo con los volúmenes *El hombre frente al mar* (1981) y *Para domar un animal* (1982), respectivamente.

Observa asimismo López (2008) que en este decenio surgen nuevos poetas en la diáspora inéditos en Cuba. En esa condición está el Grupo Mariel por las razones vistas, pero cuentan además otros dos grupos “que comparten afinidades, experiencias, amistad y lecturas” (Espinosa 2001b 17): el de Nueva York (Maya Islas, Iraida Iturralde, Lourdes Gil, Magali Alabau, Alina Galliano) y el de los cubano-americanos que se expresan en inglés (Lourdes Casal, Gustavo Pérez Firmat, Pablo Medina, Ricardo Pau-Llosa, Dionisio D. Martínez, Silvia Curbelo, Achy Obejas).

La poesía del núcleo neoyorquino es compilada en la antología *Poetas cubanas en Nueva York* (1991). En la primera página del prólogo Perla Rozencvaig expone los criterios de selección, válidos igualmente como carta de presentación del grupo. Las cinco mujeres componen una unidad generacional. Nacieron entre 1945 y 1954. Llegaron niñas o adolescentes a Estados Unidos, donde se educaron y recibieron formación profesional. Sin embargo, eligieron escribir en español por fidelidad a la lengua materna y la identidad cultural de procedencia. Dentro del cosmopolitismo de Nueva York, el peso de la cultura nativa y la cultura hispana (donde la cubana es parte importante) explica que “Sus textos se encuentran en la intersección de dos culturas. Se nutren de lo que prefieren o necesitan de cada una y a la vez dan constancia del horror que produce en cierto momento el choque de ambas.” (7) No obstante, su escritura en gran medida es consecuente con “un proyecto recuperativo no sólo frente a la asimilación sino como afirmación del ser.” (Librado citado en Espinosa 2001b 16). Maya Islas, Lourdes Gil e Iraida Iturralde se dieron a conocer en la década anterior, mientras Alina Galliano y Magali Alabau salieron a la palestra en la segunda mitad de los

ochenta. Sin embargo, es entre la presente década y principios de la siguiente que el conjunto alcanza su madurez creativa.

Las obras de estas autoras, aun cuando no responden a un proyecto ideológico común, contemplan en el plano estilístico identidades y diferencias entre sí y con la Generación de los Ochenta en Cuba. Las poetas de más edad comparten

(...) [la] predilección por una poesía más depurada, densa y parca respecto a la orientación coloquial. Cada una posee, no obstante, rasgos que la singularizan: (...) un discurso refinado, culto, de tendencia neobarroca (Lourdes Gil), un lirismo metafísico y críptico (Maya Islas), un tratamiento sensual de las imágenes y las palabras (Iraida Iturralde). (Espinosa 2001b 14).

En general, en Gil e Iturralde existe una asimilación personalísima del neobarroquismo lezamiano, que acompaña la primera con un regodeo en el valor sonoro de la palabra, y la segunda con una desbordante sensualidad en el uso de la imagen y en el tratamiento del tema erótico. Islas se acoge a un discurso más existencial, aunque del mismo modo su caudal imaginístico es de una densidad que suele llegar al hermetismo. Ostenta una estética altamente intelectual, de atmósfera surrealista, donde pueden interactuar elementos mitológicos, místicos y esotéricos de la cultura universal. Prueban lo anterior *Vencido el fuego de la especie* (1983) de Gil, *Altazora acompañando a Vicente* (1989) y *Merla* (1991) de Islas y *Tropel de espejos* (1989) de Iturralde.

Alina Galliano parte de un intimismo de marcado yo femenino y sensibilidad depurada y contenida, con uso de formas más ligeras. La publicación en 1994 de *En el vientre del Trópico* evidencia un giro sustancial en su estilo, con la invención poética de una leyenda que se vale de personajes mitológicos de la religión afrocubana, para reflejar entre líneas el panorama político de la Cuba contemporánea.

Magali Alabau es considerada por Espinosa (2001a) la figura más descolante de este grupo y una de las voces más originales de la poesía cubana actual.

Dedicada por años al teatro, su poesía en *Electra*, *Clitemnestra* (1986) y *Hemos llegado a Ilión* (1992) es una mezcla de epicidad, lirismo y dramaturgia, donde se hace una relectura de los mitos clásicos desde una óptica actual, para reflexionar sobre problemas existenciales (feministas y lésbicos en un caso, y de identidad del exiliado en el otro).

Con esto Galliano y Alabau, junto a otras autoras destacadas de la emigración como Juana Rosa Pita (*Viajes de Penélope*, 1980) y Carlota Cauldfield (*Oscuridad divina*, 1985), dan curso a una lírica de dimensiones míticas que recurre al palimpsesto para recrear tópicos concernientes a la reivindicación feminista o a conflictos ideológicos y sentimentales en relación a la patria. Dicha técnica de construcción discursiva —empleada igualmente por la generación coetánea en la Isla—, según Espinosa (2001a), “responde a una estrategia distanciadora que confiere al poeta una conveniente protección, ya que, como ha señalado Reinaldo García Ramos, mediante aquella puede asumirse ‘las circunstancias actuales con toda su sensualidad o dramatismo, sin correr riesgo de sacar la obra de su universo temporal y exponerla a la dentellada de la simple historia’.” (157)

Respecto a los autores cubanoamericanos, refiere Isabel Álvarez Borland que son los hijos de la primera generación cubana del exilio y que el grupo más conocido es la Generación “uno y medio” (*one-and-a-half*). Los mismos se fueron de Cuba siendo preadolescentes o a temprana adolescencia. También se les llama “la generación del guión”,³³ porque en su condición de cubanos y estadounidenses cabe también la indefinición. Escriben en español y en inglés, pero aun en lengua inglesa en sus obras aflora la cubanidad. Se dan a conocer con la antología *Cuban American Writers: Los Atrevidos* (1988), confeccionada por Carolina Hospital. Destacan en la selección: Iraida Iturralde, Lourdes Gil y Elías Miguel Muñoz, que prefieren expresarse en español, mientras Gustavo Pérez-

³³ Nombrada así por Gustavo Pérez Firmat, también cubanoamericano, en su libro *Life on the Hyphen* (1994). Remite al guion de “Cuban-American” para dar idea de identidad escindida. También se les conoce como Generación 1.5 porque conservan una memoria infantil de Cuba, pero crecieron en los Estados Unidos. Difieren, por tanto, de la generación adulta y de sus descendientes nacidos en territorio norteamericano.

Fimat, Ricardo Pau Llosa, Pablo Medina y la propia Hospital se inclinan por el inglés. De todos, es Pérez Firmat quien mejor ha textualizado la conciencia de dos culturas (ni perdida una ni ganada la otra) que mantienen entre sí una relación conflictiva que tiene mucho de esquizoide. Así, en *Carolina Cuban* (1987), *Equivocaciones* (1989) y *Bilingual Blues* (1995), recrea con humor e ingenio ese espectro contradictorio y agobiante en búsqueda de definiciones identitarias.

En suma, los poetas cubanoamericanos parten de un centro diaspórico común, cuyas representaciones vivenciales y esencias identitarias particulares interactúan como fuerza generadora de las proyecciones ideotemáticas de sus obras, tal como lo muestra Álvarez Borland:

Cuban-American personal constructions of self are inextricably connected to the historical traumas that fueled the writings. They are both intimate and public since they reveal personal details of the lives of these authors and undertake the reconstruction of a culture and of a lost past. There is a documentary or testimonial character to these texts that stems from a desire to sound real, to achieve authority. These authors need to appear factual in order to gain credibility because their works are dispersed and are rejected by the culture and country of origin. Their thematics, although situated sometimes in opposing ideological perspectives toward the Cuban homeland, engage the issue of biculturality as a lived reality and as a social construct. (11)

La producción poética de la diáspora de los noventa ha sido hasta la fecha menos divulgada y analizada que la de generaciones precedentes, por tratarse de un proceso más reciente de gran dispersión global. Ha sido Madeline Cámara (2002), en un estudio de género que incluye la poesía de Odette Alonso y Damaris Calderón, la primera en emitir un criterio general sobre la orientación ideotemática de estas nuevas discursividades, al catalogarlas como “poética nómada” que no ata “su sentido de nacionalidad a los límites geográfico-políticos de un territorio o un Estado, sino que lo asocian a un discurso sobre la identidad que se nutre de valores culturales vivos, hijos de la circunstancia más que de la tradición.” (32) A esto añade que se caracteriza por un “nuevo modo de decir la lejanía, poética emancipadora del sexo y del verbo, ríspida y lírica, cotidiana y trascendente,

donde la memoria afectiva registra lo histórico y lo transforma, violentando las fronteras entre lo íntimo y lo doméstico.” (Ibid.)

Aunque Estados Unidos sigue siendo el mayor centro receptor de migrantes cubanos, la intelectualidad insular ha buscado igualmente otros destinos geográficos para su realización. Al respecto, Iván de la Nuez (1999) ha llegado a afirmar: “Lo que yo entiendo por diáspora consigna, incluso, el desmantelamiento de la que antes era conocida como la capital del exilio, Miami, así como la pérdida de su peso específico en la cultura cubana.” (129)

El éxodo de escritores, pertenecientes en su mayoría a la Generación de los Ochenta, obedece a circunstancias de carácter internacional y de orden interno. Con la caída del Muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética, se desmoronan los paradigmas de “nueva sociedad”, propios del sistema socialista. El orden mundial marca una tendencia a la unipolaridad y al libre mercado, y Estados Unidos consolida su hegemonía global e intensifica el embargo económico contra la Isla, con medidas y leyes que contemplan el aislamiento comercial y la transición a la democracia.

En tales condiciones, la frágil economía cubana, que concentraba en el campo socialista el 80 por ciento de su intercambio comercial, se vio colapsada al perder dicho mercado y sus prerrogativas, y tener que insertarse de lleno en el mercado mundial sin derecho a créditos. Entonces sobrevino la crisis económica nombrada oficialmente “Período especial en tiempos de paz”, que mostró su estado más precario en el primer quinquenio de los noventa. Costaba garantizar los artículos de primera necesidad y los servicios básicos (atención médica, iluminación, transporte, etc.). La indisciplina social, la delincuencia, la corrupción, la prostitución, la bolsa negra, la emigración ilegal, se agravaron hasta niveles inéditos en la etapa revolucionaria. Medidas paliativas del gobierno como despenalizar el dólar, establecer tiendas recaudadoras de divisas, potenciar el turismo, crear empresas mixtas con capital foráneo, autorizar pequeños negocios privados, agudizaron las diferencias sociales y encarecieron la vida. En el cambio monetario, el peso cubano sufrió la mayor devaluación de la historia. Ser

profesional dejó de ser un estatus privilegiado, si la remuneración mensual dependía únicamente de los míseros salarios estatales. Bien lo ilustra el poeta Aramis Quintero (2011): “(...) no se trataba de dejar un trabajo y tomar otro (profesor, asesor de Cultura o guionista de radio), porque en términos económicos ninguno tenía sentido. Solo tenía sentido ganar dólares (...)” (43) En el ámbito cultural se redujeron notablemente los programas y proyectos de las instituciones y las publicaciones por falta de recursos. Muchos autores tuvieron que encontrar en el extranjero las posibilidades editoriales que no tenían en la Isla, donde pudieron, estéticamente, exponer con más apertura la realidad que se vivía.

Pese a esta situación paupérrima y deprimente, el poder mantuvo firmeza en sus posiciones doctrinarias. Enarboló la premisa de que cualquier forma de transición era traicionar los intereses nacionales y populares y regresar a los males de la República. “Salvar la Patria, la Revolución y las conquistas del Socialismo” fue la consigna formulada por el “máximo líder”. En el fondo era un llamado al orden, a mantener fidelidad a la “causa” y resistencia en la “lucha” a cualquier costo, lo que suponía mayor exigencia y control de las instancias pertinentes. La suma de crisis económica más control político tensaba la distancia entre poder e intelectuales y dejaba una “herida abierta” en el ánimo y la motivación artística de los últimos: “Recuerdo una psiquiatra del Hospital Ameijeiras que, después de plantearle la situación de silencio provocada por el contexto opresivo a mi capacidad creativa, y la falta de perspectivas y de esperanzas, me dijo: ‘Eso lo pensamos todos, pero no se te ocurra decirlo por ahí’.” (Alonso 2011b 85)

La acumulación de circunstancias hostiles daría pie a “una diáspora de escritores y artistas cubanos hacia diversos países americanos y europeos —la tercera en importancia después del exilio de los 60 y la emigración por el puerto de Mariel en 1980— que muy pronto dio muestras de su irrefrenable creatividad lejos de la isla.” (Rojas 2004) Si desde 1989 habían iniciado la partida escritores vinculados directa o indirectamente al proyecto PAIDEIA (Ernesto Hernández Bustos, Iván de la Nuez, Rafael Rojas), a partir de los noventa, con la

flexibilización de la política migratoria para el sector de la Cultura, marcha la mayor parte de la Generación de los Ochenta y autores de otras promociones, invitados a eventos o proyectos culturales en el exterior, o con propuestas de contrato de trabajo en calidad de “artista radicado en el exterior”³⁴ por tiempo indefinido. La mayor parte termina quedándose en el país de residencia. De este modo, apelando al “exilio de terciopelo” u otras formas de salida legal, le dan la espalda a un orden social que aborrecen, el cual, sin embargo, no denigra a la mayor parte. De hecho, son contados los casos reconocidos por la oficialidad como “exiliados” por su disidencia: María Elena Cruz Varela, Manuel Díaz Martínez, José Lorenzo Fuentes,³⁵ Rolando Prats, César Mora,³⁶ entre otros.

1.3.2 Diáspora de los noventa en Latinoamérica

Si bien un alto porcentaje de los escritores que abandona el territorio durante la década de los noventa se dirige a Estados Unidos, una cifra no menos significativa —como ya se ha dicho— se desplaza a otros puntos del planeta. Buscan a la par de su realización personal, abrirse paso profesionalmente, porque se sabe que no bastan las prerrogativas económicas si el intelectual no logra insertarse en un

³⁴ A partir de 1995, según la disposición legal, los que ostentaban esta condición tenía la obligación de viajar al país cada dos años. En casos excepcionales se autorizaría una extensión de un año de permiso en el exterior, y hasta un cuarto año de prórroga sin entrar al país, sólo para figuras relevantes de la cultura o por razones muy justificadas. Además, se autorizaba la salida de familiares acompañantes permanentes, es decir, cónyuges e hijos menores de 18 años. Esta opción contemplaba cualquier destino menos Estados Unidos. Tal privilegio es apodado irónicamente por los exiliados “exilio de terciopelo”.

³⁵ Firmantes, los tres primeros, de la “Carta de los diez”, que solicitaba una serie de demandas moderadas en lo político y lo económico desde la sociedad civil. El documento, enjuiciado en los medios oficiales como una maniobra de la CIA, contó con la adhesión de escritores cubanos exiliados y otros intelectuales internacionales. Ellos y el resto de los implicados recibieron sanciones de modos diferentes. La represión más visible fue la aplicada a Cruz Varela —afiliada además a un grupo disidente—, cuya casa fue allanada y ella vapuleada, obligada a comerse sus escritos y agraviada por muchos de los presentes. Más tarde sería condenada a dos años de privación de libertad.

³⁶ Promotores ambos de PAIDEIA, deciden tras su fracaso emprender el proyecto Movimiento Independiente de Opinión “Tercera Opción”, especie de *perestroika* más *glasnost* con ajuste a la realidad cubana.

perfil afín en el país de acogida, algo que en la sociedad norteamericana resulta sumamente difícil por el rigor de sus protocolos y el alto nivel de inmigrantes. Además, sus proyecciones culturales e ideológicas no se insertan directamente en los conflictos Isla-Imperio y castrismo-exilio tradicional.

Estudios sociológicos dentro y fuera de Cuba³⁷ revelan que además del patrón migratorio hemisférico Sur-Norte (hacia Estados Unidos y Europa), una parte de la intelectualidad cubana se ha desplazado dentro de la órbita intrarregional. En esta área continental, México cuenta con uno de los núcleos diaspóricos más numerosos, condicionado en parte por graduales asentamientos desde el período revolucionario. Desde fines de los ochenta, en el gobierno de Carlos Salinas de Gortari, comenzó a nutrirse de una numerosa y selecta diáspora artística que ingresa mayormente bajo los mecanismos legales ya expuestos. Los datos estadísticos indican, asimismo, que Sudamérica es el tercer destino principal de la emigración cubana, con presencia importante en Chile —además de Venezuela y Colombia. En el país sureño, según el Censo de Población 2012 (INE), los cubanos conforman el grupo más grande de América Central y el Caribe. Esto obedece a un proceso migratorio de poco más de dos décadas, que se origina con la vuelta a la democracia y la repatriación de los chilenos exiliados en Cuba, que ya habían creado vínculos afectivos con un sector de la población isleña.

En los dos países mencionados radican los autores cuyas obras son objeto de análisis en la presente investigación. Son tres poetas de indiscutible talento, reconocidos y laureados tanto en la Isla como en el exterior. Dos viven en México: Odette Alonso y Félix Luis Viera; mientras Aramis Quintero reside en Chile. Se instalan en el subcontinente entre 1992 y 1999, llegados por invitación institucional para asumir proyectos culturales.

³⁷ Información de investigaciones publicadas en los anuarios digitales del *Centro de Estudios de Migraciones Internacionales* (CEMI) de la Universidad de La Habana (Antonio Aja Díaz *et al.*) y tesis *El fenómeno migratorio cubano en la encrucijada del bloqueo estadounidense y la debacle de la Unión Soviética*, de Zaira Suárez Esquivel (2004).

La obra primera de ellos ha sido publicada y parcialmente estudiada en Cuba, desde criterios de organización generacionales. A estos efectos, la percepción de su realización literaria ha quedado circunscrita al paradigma de un período creativo en la poesía insular. Desde que residen en el extranjero, resulta aislada y eventual la crítica que los ha tenido en cuenta, más numerosa en la diáspora que en la Isla; muchas veces no excede el prólogo o la reseña del último libro publicado. Hasta la fecha son escasos y poco abarcadores los estudios que consideran la producción poética particular de cada uno, tanto en la nación como en la diáspora.

Félix Luis Viera, nacido en 1944, es un poeta coloquialista coetáneo de *El Caimán Barbudo*, circunstancialmente colaborador de este, pero que sigue un derrotero propio. Aramís Quintero y Odette Alonso proceden de la Generación de los Ochenta. En estos llama la atención el margen de diferencia entre el nacimiento de Quintero (1948) y el de Alonso (1964). El primero, pocos años menor que Viera, ya contaba a principios de los setenta con dos libros inéditos (*Diálogos* y *Cálida forma*), que se desmarcaban del paradigma conversacional vigente. Su lírica no respondía a compromisos ni contingencias políticas. Como se mencionó en su momento, integró la avanzada de los “Nuevos” dentro de su generación, mientras que Alonso pertenece a la hornada de los “novísimos”.

Resulta válido apuntar que estos escritores alternan la poesía con otros géneros. Odette Alonso, la figura más entregada al oficio poético, ha incursionado con éxito en el ensayo y la narrativa. Para Viera la novela ocupa su preferencia escritural, con varios títulos y premios que lo hacen un consagrado. Aramís Quintero, por su parte, ya debiera nombrarse un clásico de la literatura infantil cubana, con una amplia variedad de títulos y premios en poesía infantil-juvenil, que ha seguido enriqueciendo en el extranjero con los lauros Premio “Marta Brunet” del Consejo Nacional del Libro y la Lectura 2003 (Chile) y el Premio Hispanoamericano de Poesía para Niños 2013, que se otorga en México.

En el orden extratextual, es importante señalar que todos los autores han permanecido en el país donde originalmente se asentaron y han logrado

adaptarse aceptablemente a los contextos territorial y latinoamericano. Cuando se les inquiriere al respecto³⁸, manifiestan que se han sentido atraídos por la naturaleza, la cultura, la idiosincrasia local, y que ha sido cordial la acogida de la comunidad de recepción. Los residentes en México, cuentan con la cercanía geográfica a Cuba (donde tienen familia), perciben en su medio muchas referencias culturales e idiomáticas semejantes con la Isla, además de haberse incrementado notablemente las comunidades de residentes cubanos, producto de las deserciones de “misiones internacionalistas” que organiza el régimen. De igual manera, sienten en gran medida que han conquistado espacios propios donde residen y han podido abrirse al mundo. Han tenido la posibilidad de publicar su obra en el país donde viven o en otros del continente (inclusive, en Estados Unidos) y han logrado reconocimiento y acogida en el ámbito cultural inmediato. En tal panorama, el idioma ha significado un factor estabilizador primordial, al punto que no se imaginan viviendo en culturas y lenguas diferentes, ni siquiera en un medio bicultural y bilingüe como Miami. En suma, como sostiene Grinberg y Grinberg (1984), un desempeño laboral acorde a sus intereses, conocimientos y capacidades, un círculo de relaciones y actividades que reafirmen su estatus social y profesional (en el ámbito de la cultura) y un idioma común (que nunca es exactamente el mismo), contribuyen positivamente al equilibrio psíquico, la autoestima y la creatividad del inmigrante, lo que a la postre traza una sensibilidad particular en su poesía, con la atenuación de padecimientos de espíritu como la frustración, la alienación, el desarraigo, con respecto a otros escenarios que puedan resultar más ajenos y hostiles.

Ninguno de estos poetas se identifica como exiliado. Sin embargo, admiten que los temas de insilio, exilio y emigración están presentes en sus obras con mayor o menor frecuencia e intensidad. También reconocen en su poesía la existencia de motivos cubanos (aspectos culturales, remembranzas autobiográficas, reflexiones, nostalgias, reencuentros), junto con ambientes, vivencias y referentes que

³⁸ Todos los autores respondieron un cuestionario de entrevista estándar, con preguntas relacionadas con su vida, obra y relaciones culturales en su medio de residencia y en el área latinoamericana.

emergen del contacto con la geografía y la cultura del espacio diaspórico territorial y transnacional. Algunos agregan a los recuerdos, los sueños de una patria diferente, tal como piensa Aramís Quintero:

(...) la Cuba que más quiero y me gusta, con la que yo me identifico, ya desapareció para siempre. Pervive en la memoria —en la historia, el anecdotario y el arte. Si tenemos suerte, algo de esa Cuba sensitiva y dulce permanece aún, en estado larval, esperando tiempos propicios para resurgir. Claro que eso será en otra Cuba. (Quintero, 5 mayo 2012, Santiago)³⁹

Para una idea inicial como “carta de presentación” de la poesía de estas figuras, han de tenerse en cuenta apreciaciones generales sobre sus libros de madurez, según criterios de selección de los propios poetas y de la crítica. De este modo, Odette Alonso es incluida en la antología *Voces viajeras: poetisas cubanas de hoy* (2000), junto a poetisas cubanoamericanas y, distintivamente, como parte de la diáspora femenina de los noventa, acompañada por Minerva Salado y Damaris Calderón, también residentes en Latinoamérica. En la “Introducción” del volumen, Carlota Caulfield, en calidad de compiladora, la presenta con atención a su libro *Insomnio en la noche del espejo* (2000), como “una de las voces más agudas y críticas de la poesía cubana actual”, ofreciendo como argumentos:

(...) Hay en su obra inquietud y desafío. Muchos de sus poemas aunque circunscritos a la realidad cubana, no se limitan a ésta. En todos encontramos especial gusto por la ciudad, en particular, la ciudad de La Habana. Su relación entre identidad personal y espacio urbano es central para articular su alerta de que la experiencia individual está unida al contexto público.

La mujer identifica la ciudad como propia y ésta le sirve para reafirmar su identidad. Alonso se refiere a lugares específicos como puntos de partida para sus meditaciones sobre las relaciones humanas, la realidad cubana y sus experiencias. La voz hablante de Alonso se desdobra en diferentes sujetos líricos con puntos de vista diversos. Parodia, absurdo, ironía y escepticismo trazan las coordenadas de estos textos. Su poesía articula

³⁹ Declaración en entrevista personal.

con singular fuerza expresiva los conflictos entre libertad y restricciones sociales. (20)

La patria es una naranja (2010) es un poemario representativo de la poesía cubana exílica y consagra a su autor, dentro de sus contemporáneos, como uno de los grandes poetas de la Isla emigrados. Traducido al italiano, resultó galardonado a principios del 2013 con uno de los premios “Latina en versos” que otorga la ciudad del mismo nombre. La nota del jurado reza como sigue: “El libro de Félix Luis Viera destaca la conciencia de su propia tradición cultural, con ecos de distantes sonidos de protesta, revive la voz de un pueblo y se abre al corazón del mundo, asumiendo características de una originalidad universal (...)” (*Cubaencuentro*, 10 ene. 2013)

Por otra parte Luis de la Paz (2011), en su reseña del poemario, lo exalta como “un extenso poema de gran aliento (inmenso aliento sostenido), donde el desgarramiento, las definitivas pérdidas, la separación familiar, el choque generacional y cultural, marcan el encuentro (y el desencuentro) del poeta con su destino.” (s.p.) El escrito termina planteando:

(...) *La patria es una naranja* no es un canto fundacional, no intenta englobar el todo nacional, sino que parte de individuo inmerso en una realidad, de la familia como centro, y a partir de ahí elabora una especie de teoría de la miseria íntima, de mínimo desastre personal —las carencias, la nostalgia, la separación familiar y el peso de la muerte acrecentado por la distancia— y lo expande, lo multiplica. (Ibid.)

Por último, *Caza perdida* (2006), libro de insilio de Aramís Quintero que vio la luz en Cuba siete años después de residir en Chile, constituye un magnífico volumen de fuerte carga ideológica que, como el conjunto de su obra, carece de atención por parte de los estudiosos. Solo en la web se alcanza a leer un breve pero justo comentario crítico del poeta cubano Heriberto Hernández (2009), en su blog *La Primera Palabra*:

Desde Chile he recibido su libro *Caza perdida* (2006), escrito entre los años 1989 y 1991, y he sentido el placer de recrear “las cosas que pasaron en esos años” y ver como el poeta asume “el reto deleitoso de vincular esa

contingencia con imágenes y referencias clásicas”, para conjurar las sombras de la decepción y la presencia de una realidad que decapitaba las esperanzas alimentadas por la falsa apertura ochentista.

La lucidez pudiera ser el común denominador de cada verso en este libro, sólido como un bloque de mármol, en el cual, pareciera que cada texto se ha tallado sin ceder a ornamentos superfluos, sin ser mezquino en el uso del lenguaje, pero concediéndole sólo las libertades que mantienen la equilibrada arquitectura del discurso. (s.p.)

Cabe añadir que los tres poetas incluyen muestra de su obra en la compilación *Antología de la poesía cubana del exilio* (2011), confeccionada y prologada por la propia Odette Alonso, que reúne autores de varias promociones, domiciliados en diferentes zonas del planeta, con énfasis en la diáspora de los noventa.

Información más detallada sobre la producción poética de estos autores, con el aporte de una lectura personal centrada en una poética del exilio dentro y fuera de la patria, puede hallarse en los capítulos que se les dedica. Además, se anexa una ficha curricular de la trayectoria creativa de cada uno.

CAPÍTULO 2. POÉTICA DEL EXILIO EN LA POESÍA CUBANA DE LA DIÁSPORA EN LATINOAMÉRICA

2.1 Exilio como categoría sociocultural: una aproximación

“Exilio”, según el *Diccionario escolar de familias etimológicas* (2009), proviene de la voz latina *exilium*, derivada de *exul* (desterrado), compuesto por *ex-* (“hacia afuera”) más *ul-*, procedente del indoeuropeo *al-* (vagar, errar). “Separación de alguien del territorio en que vive” es el significado ofrecido. En latín suele usarse indistintamente la grafía *exsilium*, pues erróneamente los antiguos romanos relacionaron el término con *solum* (suelo), por entender que el desterrado se hallaba fuera del suelo patrio (Campa *et al.* 287).

Precisa José Luis Abellán (1987) que en castellano la palabra “exilio”, aunque se remonta a la literatura de Gonzalo de Berceo y escritores posteriores de los siglos XIV y XV, pronto cayó en desuso. Todavía en la edición de 1936, el *Diccionario de la Real Academia Española* la consideraba de uso antiguo. No es hasta 1956 que dicha fuente revalida su empleo, como asegura Guillermo Cabrera Infante (1999), quien objeta que el significado propuesto apunta a la condición de exilio pero no a la de un individuo exiliado. Abellán (1987), en tanto, puntualiza que fue a partir de 1939 que el vocablo se hizo familiar en nuestro idioma, bajo los influjos del catalán *exili* y del francés *exil*, a raíz de la gran diáspora española tras el fin de la guerra. De hecho, tanto en España como en América Latina, durante el siglo XIX y el primer tercio del XX, se ocupaban en su lugar “destierro”, “emigración” y “proscripción” (Biagini y Roig 214-215). Ambrosio Fonet (2001) coincide en esta idea para el ámbito cubano, con la utilización de los dos primeros términos. A su juicio, es probable que a partir de 1930, durante la dictadura de Machado, “se hiciera común oír o leer que tal o mascual revolucionario, temiendo por su vida, había tenido que ‘marchar al exilio’.” (39)

A juicio de Dieter Ingenschay (2010), los principales exilios del siglo XX fueron resultado de revoluciones, guerras y regímenes dictatoriales o totalitarios. En este

sentido cuentan: las revoluciones rusa, china y cubana; el Tercer Reich con Hitler a la cabeza, “que mandó al exilio tanto a burgueses —como Thomas Mann— como a comunistas —como Brecht—” (s.p.); las dictaduras de Europa occidental (Portugal, Grecia y, sobre todo, la España franquista); los totalitarismos del bloque socialista europeo (Unión Soviética y los países satélites del llamado “telón de acero”) y de Norcorea; las dictaduras militares en América Latina, entre otros.

En el orden conceptual, el exilio, como categoría, se manifiesta en dos dimensiones estrechamente vinculadas: como hecho histórico y como hecho cultural, en forma de producto artístico que incluye la creación literaria (Abellán 1987 43). Desde el punto de vista histórico, se asiste a un fenómeno social sujeto a condicionantes políticas, ya que es el producto de una situación donde entran en conflicto el derecho del individuo a vivir de acuerdo a sus convicciones políticas —según las pautas de los Derechos Humanos— y los preceptos ideológicos de un gobierno que establece lo que es legal, aunque no sea legítimo. En relación con ello, Mario Sznajder y Luis Roniger (2009), centrados en el contexto latinoamericano, definen el exilio político

(...) as a mechanism of institutional exclusion —not the only one— by which a person involved in politics and public life, or perceived by power holders as such, is forced or pressed to leave his or her home country or place of residence, unable to return until a change in political circumstances takes place. This definition covers both those directly persecuted by the authorities (...) as well as those who choose displacement and expatriation as they sense an existential threat or problem originating in political quarters (...) Ostracism, forced displacement, and exile are, in our view, the result of political settings prone to exclude a myriad of actors, whose political voice the power-holders cannot digest and contain within the polity. We thus consider exile to be a major form of institutional exclusion, a tool profusely used by states to ban political dissidents. (11)

De la definición —bien abarcadora en su alcance conceptual—, conviene, estratégicamente, ahondar en ciertos rasgos claves para la presente progresión temática. Cabe reiterar, entonces, que el exilio es un *mecanismo de exclusión institucional practicado por quienes ostentan el poder* (sean estos gobiernos

democráticos o dictaduras).⁴⁰ El mismo Roniger (2010) ha particularizado en el carácter de este método autoritario, al señalar que “el uso del exilio tiene como propósito revocar el pleno uso de los derechos de ciudadanía y, más aún, prevenir la participación del exiliado(a) en la arena política nacional.” (144) De este modo, determinadas elites gobernantes han aplicado medidas orientadas a *excluir a un gran número de actores, cuya voz no pueden asimilar y contener dentro de la organización política*. Es la forma que tienen de censurar las voces críticas y la disidencia, al ser intolerantes respecto a la posibilidad de diálogo y participación de la oposición. A fin de cuentas, para estos regímenes “todo opositor es un enemigo equiparado al delincuente que actúa fuera de la ley.” (Biagini y Roig 215) Asimismo, en cuanto al modo de partida, están los que se han visto *forzados o presionados a dejar el país*, porque han sufrido persecución, acoso, vejaciones, e incluso encarcelamiento y tortura, y pelagra su vida o sencillamente se le torna insostenible esta en las condiciones actuales. Por regla general, coincide con individuos identificados por las autoridades (“fichados”) por contar con una determinada presencia pública y/o una filiación política evidente. Estos, por lo regular, marchan *sin poder regresar hasta que se lleve a cabo un cambio en las circunstancias políticas*. Del mismo modo, *hay quienes eligen el desplazamiento y la expatriación, ya que perciben una amenaza existencial* por la presencia de una represión manifiesta o latente y por la falta de libertades civiles, entre otras razones. Como afirma el ensayista Alfonso de Toro (2005), “un individuo se exilia voluntariamente a pesar de no estar amenazado políticamente, por la incompatibilidad política, moral u otra con un régimen imperante.” (23)

Dentro de esa masa excluida o expatriada han estado siempre los escritores, en quienes la realización verbal y el pensamiento crítico han constituido un pertrecho de envergadura para denunciar las arbitrariedades y excesos del autoritarismo imperante. Como consecuencia, la palabra del intelectual “comenzó a ser temida

⁴⁰ En un artículo posterior, Roniger (2010) demuestra que todos los países latinoamericanos sin excepción, a lo largo de los siglos XIX y XX, han hecho uso y abuso de distintas variantes de exilio, tanto en gobiernos democráticos como en dictaduras. El énfasis de la cursiva en lo adelante es propio.

por el poder, al convertirse en una potencial amenaza para él. De hecho (...) los casos de escritores obligados a abandonar su patria son múltiples, poniendo con ello de manifiesto la conversión de su figura pública en ‘conciencia y guía de una sociedad en la que se tambalean las instituciones portadoras de valores’” (Sánchez Zapatero 2008 445).

En las circunstancias del exilio entran en tensión los principios de nacionalidad y ciudadanía, normalmente en sincronía bajo la organización operativa y estabilizadora del Estado-Nación. En la ciudadanía, la identidad colectiva es asumida mecánicamente, mientras que en condiciones de alienación y desarraigo, se tiende a producir en los sujetos un quiebre entre el principio de ciudadanía sostenido por el Estado y el proyecto de nación imaginado por ellos. Existen, de hecho, ideas discrepantes en las versiones de la identidad cultural que reafirma y defiende cada parte (Roniger 2010 145): “Los exiliados que llegaron a otro país se redescubren, descubren el alma nacional, reivindican un cierto proyecto como el proyecto auténtico, mientras que los que los forzaron al exilio son aquellos que traicionaron el verdadero proyecto nacional.” (Roniger en Bertoia 2010 s.p.)

Con la pérdida de referentes familiares de la vida cotidiana, concepciones previas experimentan una reestructuración mental, bajo el influjo del nuevo medio, cuyas experiencias ayudan a contrastar y enriquecer las visiones de mundo, que incluyen, lógicamente, las proyecciones ideopolíticas. Así, conceptos como “democracia”, “sociedad civil”, “derechos humanos”, son reexaminados en la distancia.

Intelectualmente esto significa que una idea o experiencia se ve siempre contrapuesta con otra, haciéndolas aparecer por lo mismo a ambas en ocasiones bajo una luz nueva e impredecible: de esta yuxtaposición obtiene uno una mejor y tal vez más universal idea de cómo pensar, por ejemplo, acerca de un tema relacionado con los derechos humanos en una situación por comparación con otra (Said 1996 70).

Ello da lugar a una exacerbación de la crítica al sistema imperante, con mayor libertad de criterio y profundidad de juicio.

Declaran Roniger y Sznajder (2007) que el exilio se ajusta regularmente a tres características que establecen una articulación lógica: “el movimiento de desplazamiento forzado de ciudadanos afectados por cambios de poder político; la renuencia a aceptar el exilio como definitivo; y la consecuente voluntad de volver, que es a menudo motor de movilización política contra el régimen o gobierno responsable de su ostracismo.” (33) Pero cuando la estancia en el extranjero se prolonga, expuestos a adquirir una identidad híbrida, “los exiliados elaboran nuevas formas y articulaciones nacionales y transnacionales, mientras intentan mantener viejos lazos y contactos.” (Roniger 2010 145). En este sentido, especifica Roniger que con el tiempo se ha complejizado la estructura del exilio. Tradicionalmente comprendía dos países, uno que expulsa y otro que acoge o da asilo. “Un tercer ángulo es el de las comunidades de exiliados que interactúan con otras comunidades de exiliados o con la sociedad local. En el siglo XX, surge un cuarto factor: la comunidad internacional. Entonces el exilio político entra a jugar de una forma totalmente diferente.” (Roniger en Bertoia 2010)

De acuerdo a la distribución geocultural del exilio, existen zonas de transtierro y zonas de destierro (Le Bigot 271). “Transterrado” es un neologismo introducido por el filósofo español José Gaos para definir la situación de los españoles republicanos refugiados en México. El sentido de identidad cultural y lingüística iberoamericana, la afinidad espiritual y de proyecto político con el país de destino, la calidez de acogida y la solidaridad recibida en la sociedad receptora, las facilidades de realización intelectual y laboral a la altura de sus capacidades, la sensación de trasplante de una tierra a la otra, donde puede vivirse una prolongación de lo perdido, condicionan a la postre mayores facilidades de integración a la nueva sociedad. Para Gaos, en definitiva, el transtierro es una condición superior al destierro, ya que se arriba a una cultura que tiende a producir, más que extrañamiento, arraigo en el inmigrante.

Tal concepción del transterrado no ha dejado de suscitar polémicas entre los teóricos españoles y de otras latitudes, por sostener una positividad ideal, sin que se trasluzcan las consecuencias traumáticas del exilio, expresas en la obra de

coterráneos que compartieron igual suerte. Mas lo cierto es que en países como los hispanoamericanos (la mayoría con grupos de españoles republicanos), con una cultura de tronco común y un sentido de identidad regional, no se vive el exilio con el grado de nostalgia, angustia existencial y alienación que se experimenta en otras latitudes, de lengua y cultura ajenas al país de origen. En circunstancias diferentes, con dicha experiencia histórica guarda correspondencia el destino de la diáspora cubana en el subcontinente desde los primeros años de la Revolución y, sobre todo, a partir de la década de los noventa, en que se ha visto favorecida por un auge literario en múltiples naciones, con sede principal en México, como sus antecesores de la Península. Esto conduciría a conjeturar que el espíritu de transterrado puede estar latente de algún modo en la literatura cubana (la poesía, propiamente) escrita en Latinoamérica, si se compara con la misma literatura producida en otras regiones del planeta. La incógnita, por cierto, se presta como parámetro a constatar en la presente investigación.

Además del exilio territorial, existe la variante del exilio interior o insilio, entendida por Paul Ilie (1981) como una marginación (impuesta o voluntaria) de personas y grupos dentro de una misma cultura, por sostener valores discrepantes de la política oficial. Dicha separación no es solo física; más que todo se vive en el plano psicológico como una desmoralización y una privación mental producto de la censura establecida por la ideología imperante, que provoca desgarramiento interior, impotencia y desarraigo. De hecho, para Edward Said (1996), los intelectuales insiliados son “los que dicen que no”, “los individuos en desacuerdo con la sociedad en que viven y por lo mismo marginales y exiliados en lo que se refiere a privilegios, poder y honores.” (63-64) En esto coinciden insilio y exilio: la desconexión con la sociedad y el país propios y la privación de las prácticas identitarias prefiguradas. Al suprimirse el derecho civil a la libre expresión, el intelectual descontento es forzado al aislamiento, la contención y la neutralidad verbal, un resultado nada productivo para la cultura nacional, como lo demuestra Ilie, al referirse a la dominación franquista: “La censura hizo algo más que sumergir las corrientes inconformistas e innovadoras; cercó a cada escritor dentro

de su propia alienación, impidiendo de esta manera la interpenetración comunicativa que conserva la salud de una cultura integrada.” (138) En un régimen opresivo, la censura suele llegar más lejos, al punto de limitar sus fronteras al intercambio con el mundo democrático, y evitar el acceso a determinados productos culturales (un fenómeno del que Cuba no queda exenta), como ilustra el ensayista:

La censura (...) También exilió a la España intramuros del mundo libre y de sus libros. (...) Si se confeccionara una lista con los libros prohibidos en España, produciría, predijo Guillermo de Torre, “asombro, estupefacción, cuando menos. Clásicos y modernos, extranjeros y españoles, ‘ortodoxos’ y ‘heterodoxos’ cayeron bajo esa hoz en proporciones inimaginables.” (139)

Todo ello no excluye la posibilidad de que los escritores insiliados, a quienes se les ha limitado o vedado la expresión pública, constituyan focos culturales *underground*, para el cultivo y la defensa de ideas y valores alternativos a la doctrina y la cultura que rigen oficialmente. En presencia de una dictadura totalitaria de tipo socialista, sostiene Ral Dahrendorf (2009) que los intelectuales suelen adoptar dos posiciones, la de observador comprometido y la de emigración interior.

A diferencia de la literatura comprometida, de filiación izquierdista (con frecuencia permeada por el marxismo), que se enfrasca en persuadir y se plantea una misión social, el observador comprometido no se deja encandilar por la pasión revolucionaria ni el fanatismo comunista. Con racionalidad y ojo crítico, participa del examen interior de los hechos cotidianos. Su principal compromiso está del lado de la verdad, en su búsqueda como motivo central, sin que ningún tipo de práctica, filiación o doctrina lo aparte de ese fin, sin importar sacrificios. A esto se añade un anhelo de libertad (sin coacción ciudadana y ni autocensura en el producto creativo fruto de la experiencia inmediata). Como dijera Raymond Aron: “Cuanto más objetivo se sea, tanto más necesario es saber a partir de qué punto de vista, de qué posición se manifiesta y contempla el mundo.” (ctd. en Dahrendorf 78)

En estado de emigración interior, en cambio, el intelectual, al estilo de Platón, se desentiende del ámbito público en lo que escribe. La autocensura lo remite temporalmente al espacio privado, como refugio a la represión totalitaria. Rehúye a la conflictividad social y se sumerge en una búsqueda filosófica interior, como forma de supervivencia espiritual a las inclemencias del medio. Al respecto, Jan Patocka desarrolló su propia teoría, apegada al concepto de ‘hombre del subsuelo’, inspirado en el personaje Iván Karamazov, de Dostoievski. Para el filósofo checo, este tipo de sujeto (incompatible con la mentalidad comunista)

(...) ha atravesado ‘la superficie de las cosas’ y ha dejado de ser ‘ingenuo’, diferenciándose así del ‘hombre normal’. ‘El hombre del subsuelo se ha ganado a pulso la libertad, pero una libertad negativa, y el contenido de su existencia es, simplemente, la nada.’ (...) El mundo real perdería toda importancia. ‘Y así nos invade (...) un profundo tedio, un hondo desinterés, una insensibilidad para con todo y todos’. (Dahrendorf 122)

A fin de cuentas, la evasión concede paz transitoria e ilusa a una meditación metafísica y elitista, donde la ausencia del mundo real deja más cobertura física a la hegemonía del sistema esclavizante.

Las dos actitudes intelectuales, en modos diferentes, se valen de artilugios expresivos como mecanismos de protección contra la censura. En términos de Scott (2000), oponen a las arbitrariedades del poder y los ardides del discurso público, la “máscara” del discurso oculto, de esencia disconforme o disidente. El lenguaje oblicuo, pasado por un filtro semántico y con dosis variables de alienación, se ve limitado a ejercer lo que, según Ilie, es la tarea del escritor: “sondear en delicadas regiones de la existencia humana y de la vida pública.” (97) Con esto, el autor se expone al riesgo de resultar mal comprendido o ininteligible para lector medio, lo que conduce a otro modo de exilio, a causa de la naturaleza de la comunicación. En la medida que evita ser señalado por la autoridad, reduce significativamente el círculo de lectores.

Ambas intencionalidades y la retórica correspondiente están presentes en la poesía de insilio de la mayor parte de los autores a analizar. La del “observador

comprometido” es más acentuada a partir de la crisis existencial de los noventa. La relativa al “hombre del subsuelo” es igualmente común en el sujeto lírico de la Generación de los Ochenta, pues como pudo percibirse en el capítulo anterior, es principio rector de la evasiva metafísica de Orígenes, que tanto influyó en esta hornada, empezando por el imago lezamiano y siguiendo con otros paradigmas, como la magia de los cotidiano y el tiempo en Eliseo Diego y la confluencia de elementos culturales anacrónicos en la imaginería de Gastón Baquero.

Desde la perspectiva extraterritorial, el fenómeno del exilio, como bien sostiene Roniger (2011), “existe dentro de un espectro más amplio de fenómenos de individuos y grupos en desplazamiento. La dinámica de tal traslado ubica a los exiliados cerca de una serie de otros tipos humanos, como son los migrantes, los refugiados, los beneficiarios de asilo (...) las redes que forman las diásporas.” (s.p.) Los refugiados constituyen grandes masas de personas expulsadas o que huyen de su país de origen o de residencia, a causa de la guerra, las catástrofes, la agitación política o la persecución por diversas razones, y que están dispuestas a reasentarse (Díaz y Rodríguez de Ita 63-85, Miller 6-8). En la actualidad se considera que la mayor parte de los exiliados ha formado parte de esta categoría, “ya que, por lo común, nadie los ha deportado de sus territorios ni han sido desterrados por una sentencia judicial, sino que han tomado la voluntaria decisión de marcharse para ahorrarse males mayores, represalias o simplemente verse ninguneados por regímenes políticos represivos instituidos a la fuerza.” (Gutiérrez 56).

Los asilados, en tanto, son personas que, en una sede diplomática o al entrar al país de asilo, solicitan ser protegidas de la autoridad que las persigue o les hace insostenible la existencia, y como tales, no están sujetas a extradición (Díaz y Rodríguez de Ita 63-85). Muchos perseguidos políticos de las dictaduras latinoamericanas se exiliaron de esta forma. Numerosos cubanos del primer exilio y hasta 1980, que escogieron, de manera provisional o permanente destinos diferentes al de Estados Unidos, solicitaron asilo en embajadas europeas

(españolas, sobre todo) o latinoamericanas como las de México, Venezuela, Costa Rica, Perú, etc.

Por su parte, los emigrantes dejan voluntariamente el país de origen para fijar residencia en otro, con la disposición de integrarse a la nueva sociedad y su cultura. En todo momento tienen la posibilidad de regresar. “En este caso no habría imposición del poder político, sino una elección más o menos libre condicionada por razones económicas, personales o políticas.” (Biagini y Roig 215). Lo que los caracteriza difiere en gran medida de lo que identifica a los exiliados; sin embargo, como puede advertirse, en su condición el factor político también puede estar latente. En el caso cubano, como bien señala el investigador Ernesto Rodríguez Chávez (2000), la emigración es de carácter económico, político, familiar, individual, entre otros determinantes. Está condicionada, en el orden externo, por la confrontación con los Estados Unidos (bloqueo incluido) y la política inmigratoria aplicada por este país. En lo interno inciden varios factores: las transformaciones económicas y político-sociales (agregando las culturales) que tienen lugar en la construcción del socialismo, la forma en que se desarrollan las contradicciones que se generan en cada etapa del proceso revolucionario y la política migratoria cubana, de naturaleza defensiva, restrictiva y excluyente. Rodríguez Chávez complementa su criterio con los resultados de una encuesta, fruto de la primera etapa de una investigación, aplicada en los años noventa a 53 personas que se autorreconocen como emigrantes potenciales. Respecto a las decisiones personales de emigrar, un 60% dio más peso al componente económico (a raíz del Período Especial). Sin embargo, al ofrecer sus consideraciones sobre los motivos por los que emigraban otros, “las diferencias con el sistema político cubano y la falta de libertades de algún tipo, ocupa del 70 al 81% de las respuestas, mientras que los problemas económicos se mueven entre el 59 y 77%. La frustración personal vinculada a los aspectos económicos o políticos aparece con más fuerza al llegar al 57% cuando se opina sobre los motivos ajenos.” (163)

En cuanto al concepto de diáspora, muchos de sus rasgos son afines al de exilio, especialmente al cubano, cuya existencia se ha dilatado en demasía debido a la pervivencia del régimen castrista, por lo que exiliados y emigrantes en su mayoría, no pueden ni quieren retornar a la patria en las condiciones actuales, y no les ha quedado hasta la fecha otra opción que integrarse a la sociedad de acogida. Respecto a lo que distingue a la comunidad diaspórica, Robin Cohen (2008 17) brinda uno de los criterios de más autoridad y actualidad, sin dejar de basarse en los presupuestos clásicos establecidos por Safran, al proponer, entre otras, las siguientes características: 1) La dispersión de una patria original, a menudo traumática, a dos o más regiones del extranjero; 2) una memoria colectiva y el mito acerca de la patria, incluida su ubicación, la historia, el sufrimiento y los logros; 3) una idealización de la casa ancestral real o imaginaria y un compromiso colectivo para su mantenimiento, restauración, seguridad y prosperidad, incluso su creación; 4) el frecuente desarrollo de un movimiento de retorno a la patria que gana la aprobación colectiva, aunque muchos en el grupo se satisfacen con sólo una relación indirecta o visitas intermitentes a la patria. Al respecto, puntualiza Avtar Brah (2011) que la tendencia depende de la historia particular de cada diáspora y que “No todas las diásporas inscriben deseos de hogar a través de un deseo de volver al lugar de ‘origen’.” (224) 5) Un sentido de la empatía y la corresponsabilidad con los miembros de la misma etnia en otros países de asentamiento, aun cuando la conciencia de hogar primigenio se ha tornado vestigial. Sobre este punto es importante la precisión de James Clifford (1999):

(...) Yo he insistido, por ejemplo, en que las conexiones transnacionales que vinculan a las diásporas no tienen por qué articularse primordialmente por medio de una tierra natal real o simbólica, no al menos hasta el grado que da a entender Safran. Las conexiones descentradas, laterales, pueden ser tan importantes como las que se forman en torno de una teleología de origen/regreso. Y una historia compartida y vigente de desplazamiento, sufrimiento, adaptación o resistencia puede ser tan importante como la proyección de un origen específico. (306)

6) La posibilidad de una vida creativa distintiva, que se enriquece en los países de acogida, con una tolerancia del pluralismo. En tal sentido amerita complementar igualmente con fundamentos de Clifford (1999): "... las culturas de la diáspora actúan para mantener a la comunidad, con la preservación y la recuperación selectiva de las tradiciones, al adaptarlas y producir versiones que dan lugar a situaciones novedosas, híbridas y a menudo antagónicas." (322-323)

Sobre la diáspora también observa Roniger (2011) que resulta esquemática la distinción que establecen algunos autores entre un supuesto exilio solitario y la sociabilidad de las redes diaspóricas. La comunidad exílica puede construirse y funcionar igualmente a través de redes, en pos de la lucha por el regreso. "En forma paralela, la diáspora puede incluir fuertes elementos y niveles de alienación, tanto hacia el país de origen y de acogida, así como fuertes sentimientos de soledad." (s.p.) Además, "la formación y el desarrollo de las diásporas aparecen a menudo ligados a la experiencia de los exiliados." (Ibid.) En los casos en que el desplazamiento exílico tiene lugar por voluntad propia, a causa de restricciones de carácter institucional, las diferencias tienden a difuminarse. De hecho, para Szurmuk y Mckee, según las concepciones posmodernas, las llamadas "nuevas diásporas" incluyen "comunidades que antes se habían llamado exiliadas, expatriadas, refugiadas, migrantes, etc." (88) Los mismos autores ponen por ejemplo la diáspora cubana en Estados Unidos, étnicamente marcada por una política de refugiados con que es favorecida, a partir de legislaciones vigentes desde la década del cincuenta (Ley Walter McCarran de 1952, para las personas que huyen de regímenes comunistas) y otras, entradas en vigor a partir de los sesenta, como el Programa de Refugiados Cubanos y la Ley de Ajuste Cubano.⁴¹ Roniger (2011), en tanto, reflexiona sobre la particularidad del caso cubano,

⁴¹ Ley aprobada el 2 de noviembre 1966, aún vigente, que concede la posibilidad de ajustar el estatus migratorio a los cubanos presentes en Estados Unidos a partir de 1959. Ofrece la posibilidad de otorgar la Residencia Permanente a los que permanezcan más de un año en territorio norteamericano, luego de ser admitidos y puestos bajo palabra (*parolee*) en dicho país. Posteriormente a esta promulgación, todos los cubanos que llegan por vía ilegal, cuentan con este privilegio, a diferencia de otros inmigrantes que arriban en circunstancias semejantes.

“donde incluso la migración por motivos económicos está impregnada de color, estrategia e imágenes de exilio. En la medida en que regímenes autoritarios crean situaciones de exclusión institucionalizada, es probable que un gran número de migrantes utilice reflexivamente las estrategias de supervivencia de los exiliados y las imágenes del exilio para defender sus intereses.” (s.p.)

Para Rafael Rojas (2005), la diáspora intelectual cubana de los noventa, de composición multigeneracional, con prevalencia de la Generación de los Ochenta, aunque le atribuyan en la Isla un carácter económico y cultural por las circunstancias en que tiene lugar y la forma de salida y dispersión, está sujeta a no pocas determinantes políticas. De hecho, para Rojas esta generación (a la que pertenece la mayor parte de los autores a estudiar) constituye la última de la cultura cubana exiliada, con peculiaridades que la distinguen del exilio histórico y del éxodo del Mariel. Al respecto, fundamenta que “esa generación se fue porque rechazaba el aislamiento y la rigidez de los controles ideológicos y políticos impuestos a la cultura cubana.” (s.p.) En este sentido, es importante tener claridad que, aunque a su partida solo unos pocos salieron como abiertos opositores al régimen, “La mayoría, aunque sumamente crítica en sus últimos años habaneros, se volvió opositora fuera de la Isla. Esa radicalización política, vehemente en unos casos, velada en otros e inhibida en el resto, fue compartida por casi todos, aunque la proyección pública de la misma haya sido tan diversa.” (Ibid.) En tal caso, aunque muchos de ellos, residentes en España, Latinoamérica y otros tantos puntos de la geografía mundial, no se consideran técnicamente “exiliados”, a la mayor parte le es afín asumir un discurso exílico en su escritura, por encima de las definiciones que adopte cada una de las polaridades de la crítica de la cultura cubana dentro y fuera del país.

Profundizar en la naturaleza del exilio y su representación escritural requiere, para el caso cubano, una indagación teórica¹ de los factores generadores de ideologías, valores y discursos alternativos a la política oficial del régimen. El panorama sociopolítico durante los años de Revolución difiere notablemente de las realidades históricas que promovieron exilios en el espacio iberoamericano.

Mientras en España a fines de los años treinta y en Centro y Sudamérica durante las décadas del sesenta y el setenta se instauraron dictaduras militares de carácter autoritario, en Cuba la declaración del carácter socialista en 1961 marca el inicio de un totalitarismo de izquierda que remedará en mucho las concepciones ideológicas y estratégicas y los procedimientos de gobierno del comunismo soviético. De ahí que los estudios y teorizaciones sobre las experiencias psichistóricas y el carácter de las producciones literarias exílicas concernientes a los ámbitos anteriores, son fundamentos de aplicación limitada, al proponerse analizar una muestra de la creación poética del territorio y de ultramar, con base en la articulación y el acontecer de la sociedad socialista.

2.2 Poder del Estado totalitario

El “poder social” es concebido por Teun A. van Dijk (2009) como el control que ejerce un grupo dominante sobre otros grupos y cada uno de sus miembros, lo que limita la libertad de acción de los dominados. Semejante control, más que fáctico, es de tipo cognitivo, pues opera sobre la mente de las personas, con el manejo de la información o las opiniones, mediante formas persuasivas o coercitivas, para incidir en sus creencias, valores, actitudes y aspiraciones. El control del discurso público en todas sus dimensiones semióticas y representaciones sociales es, entonces, método esencial de lo que se conoce como “abuso de poder” o “dominación”, que implica manipulación, adoctrinamiento o desinformación, lo que significa en la práctica violación de los derechos sociales y civiles del pueblo.

Estas y otras aristas componen el poder “totalitario”, calificativo acuñado por Giovanni Amendola, para referirse al gobierno despótico de Mussolini. Posteriormente, el periodista y político italiano amplía su significación a las correspondencias entre fascismo y comunismo, al calificarlos como reacción totalitaria al liberalismo y la democracia.

En efecto, el totalitarismo es un tipo de sistema político donde el control estatal es tan desmesurado, que suprime o restringe libertades públicas e individuales, y tiende a neutralizar en general la espontaneidad humana, en nombre de principios dogmáticos que afectan toda la vida social, conforme a directrices derivadas de una doctrina y de la conveniencia del aparato dominante. Su imperativo es conservar a toda costa el poder político y la ideología, aunque se vean afectadas otras esferas de la existencia nacional, tal como señala Hannah Arendt: “La característica de este sistema es que el poder sustancial, la potencia material y el bienestar del país son sacrificados constantemente al poder de la organización, de la misma manera que todas las verdades fácticas son sacrificadas para que sea consecuente la ideología.” (55) Semejante dominio implica “una tendencia hacia la desaparición de la línea que separa Estado y sociedad y la aparición de una politización ‘total’ de la sociedad mediante organizaciones políticas, generalmente el partido y sus organizaciones dependientes y afiliadas.” (Linz 2009 79)

El catedrático Enrique Pedro Haba (2003 1212), en tanto, precisa que la gran mayoría de los estudios sobre el tema coinciden en subrayar tres rasgos de la condición totalitaria: 1) *el Estado tiende a regimentar la totalidad de las relaciones sociales* (familiares, laborales, culturales, etc.); 2) *el Estado tiende a controlar, en la mayor medida posible, los aspectos de la vida individual* (en el plano de la legitimidad jurídica —que incluye lo ético— y principalmente en la práctica); y 3) *el Estado ostenta un rango preeminente para el ciudadano, tanto en el plano axiológico, como en la organización y conducción de la vida social, sobre todo cuanto concierne a la existencia de cada individuo en particular*. El Estado siempre está por encima del individuo. Mussolini lo graficó claramente en su eslogan: “Todo en el Estado, todo para el Estado, nada fuera del Estado, nada contra el Estado.” (ctd. en Fornés-Bonavía 98-108) Ya no es el Estado para el hombre, sino el hombre para el Estado.⁴²

Según mantengan o no la propiedad privada y el modo capitalista de producción, se distinguen dos variantes de totalitarismo: el totalitarismo de

⁴² El énfasis de las cursivas en segmento es propio.

derecha (nazifascismo) y el totalitarismo de izquierda, conocido indistintamente como socialismo o comunismo.⁴³ El primer Estado socialista nace a fines de 1922, al constituirse la Unión Soviética con Lenin a la cabeza, y experimenta la fase totalitaria más álgida por más de dos décadas, a partir de la presidencia de Stalin en 1929. Más tarde, entre fines de la década del cuarenta y principios del cincuenta, se establece el socialismo en la Europa Centro-Oriental liberada por el Ejército Rojo tras la Segunda Guerra Mundial, con la conformación del Bloque del Este, sujeto a control soviético. Paralelamente, a fines de los cuarenta se proclaman bajo el mismo sistema las repúblicas populares de Corea del Norte y China. Los últimos en elegir la opción comunista son Cuba y Vietnam, en las décadas del sesenta y el setenta, respectivamente. En el caso cubano, como bien se conoce, luego de declararse el carácter socialista del régimen en 1961, se funda el Partido Comunista en 1965 y se gobierna por decreto (la llamada “Ley Fundamental del 59”) hasta 1976, en que se promulga la Constitución (17 años después del triunfo revolucionario), basada en los postulados marxista-leninistas y con gran influencia en su diseño de la Constitución de la URSS de 1936.

Sobre la variante totalitaria extendida a partir de la “Guerra Fría”, el catedrático español José Luis Pinillos ha esbozado su parecer, al declarar que

(...) en la modalidad comunista del totalitarismo, el fondo y la forma, o mejor dicho, la teoría y la práctica, se contradicen flagrantemente en aspectos capitales, ya que para conseguir la libertad se la suprime y para mejorar la sociedad de un mañana incierto se esclaviza y explota a la de hoy. Dicho con brevedad, las metas doctrinales del totalitarismo de izquierda contrastan duramente con los procedimientos —ya crónicos— de que se echa mano para alcanzarlas. Utopía y realidad contrastan escandalosamente en el totalitarismo marxista (...) habría que concluir, no obstante, que el ideal de la igualdad universal y la sociedad sin clases a lo que menos recuerda es a la falta de libertad, y a la nomenclaturización, valga el neologismo, que imperan en los sistemas totalitarios como la Unión Soviética, la República Democrática Alemana, la dictadura de Fidel Castro y

⁴³ Aunque según el marxismo, el socialismo es una etapa de tránsito hacia la sociedad comunista (que hasta el momento solo existe en teoría), internacionalmente al sistema socialista también se le ha dado el nombre de comunismo, probablemente por el control absoluto que ejerce el partido único.

la interminable letanía de regímenes opresivos de izquierdas que omito en atención al lector. (58)

Para sostener una elevada concentración del poder, el Estado totalitario utiliza medios específicos, que Haba (2003 1214) clasifica en negativos y positivos. Los medios negativos, comunes en una democracia,⁴⁴ son justamente los que se le prohíben a los ciudadanos; los medios positivos, en cambio, son los mecanismos que garantizan el sostén del régimen. Los medios negativos indican carencia de libertades esenciales: libertades de conciencia (de expresión, información, educación); libertades políticas (de asociación y, en general, de participación independiente —individual y grupal— en la toma de decisiones sobre asuntos públicos; y libertades económicas (de propiedad individual, producción, comercio). Para perpetuar su dominación, la estructura de gobierno se vale de medios “positivos” como los siguientes: I) partido único, frente al cual hay un jefe con poderes prácticamente ilimitados (o formidablemente amplios) y él mismo constituye también la máxima autoridad de la maquinaria estatal; II) economía centralizada; III) ideología oficial, con alcance de cosmovisión social global y globalizante, impuesta de manera incondicional y coercitiva, a la totalidad de la población del territorio; IV) organización policial aterradorante, con el objeto de

⁴⁴ Robert Dahl, uno de los más destacados politólogos norteamericanos, manifiesta en la Enciclopedia Británica (2004) su concepción de “democracia ideal” como paradigma social y moral que los Estados debieran plantearse en sus políticas. A su juicio, deben figurar como características: 1) *Participación efectiva*. Antes de ser aprobada o rechazada una política, la ciudadanía tiene la oportunidad de opinar al respecto. 2) *Igualdad de votos*. En cada proyecto político que se someta a elección, todos los votos del *demos*, a favor o en contra, valen por igual a ser computados. 3) *Electorado informado*. Los miembros del *demos*, dentro de un período prudencial, deben conocer el contenido y alcance de los programas políticos de los postulantes a cargos políticos. 4) *Control ciudadano del programa de acción*. Los ciudadanos deciden el qué y el cómo de los asuntos que se acometen en la agenda de gobierno y tienen la facultad de participar en el cambio de políticas cuando lo estime conveniente. 5) *Inclusión*. Todos y cada uno de los miembros del *demos* tiene la posibilidad de influir en el destino político del país. 6) *Derechos fundamentales*. Cada rasgo de la democracia ideal establece un derecho. De este modo, “cada miembro del *demos* tiene el derecho de comunicarse con otros; el derecho de que su voto se compute igual que los votos de los demás; el derecho de recabar información; el derecho de participar en idéntica condición que los otros miembros; y el derecho, junto con otros miembros, de ejercer el control de la agenda.” (Dahl 45-46)

asegurar la efectividad de todos los restantes medios (tanto los negativos como los positivos).

Juan Linz (2009 82), en sus estudios sobre formas de gobierno no democráticas, aporta una visión más exhaustiva y actualizada sobre el fenómeno del totalitarismo, con énfasis en los medios positivos referidos, sin restar importancia a las consecuencias para los derechos y libertades civiles y al problema de la disidencia. El sociólogo y politólogo español de origen alemán, coincide en gran medida con Haba al caracterizar el sistema totalitario, estableciendo como dimensiones:

1. *Un centro de poder monístico, concentrado en un individuo y sus colaboradores o en un pequeño grupo selecto, que no puede ser apartado del poder por medios institucionalizados y pacíficos.*
2. *Una ideología exclusiva, autónoma y elaborada más o menos intelectualmente, con la que el grupo dominante o el líder y el partido a su servicio se identifican, y que utilizan como base para su actuación o que manipulan para legitimarse. La ideología va más allá de un programa o definición concreta de los límites de una acción política legítima, para ofrecer, supuestamente, algún significado último, un sentido de misión histórica y una interpretación de la realidad social.*
3. *Una participación ciudadana y una movilización activa para tareas sociales, políticas y colectivas (con base voluntaria o seudovoluntaria), que se coordina a través de un partido único y de muchos grupos secundarios monopolísticos. Para tal deber no se toleran muestras de obediencia pasiva y apatía, más comunes en regímenes autoritarios, ya que el totalitarismo considera necesaria una completa adhesión interior.*⁴⁵

Con relación al papel determinante de cada uno de los factores, precisa Linz (2009) que el sistema político puede atravesar diferentes fases, que “pueden caracterizarse como más ideológicas, más populistas o burocráticas dependiendo del carácter del partido único, y más carismáticas, oligárquicas o incluso feudales

⁴⁵ La cursivas usadas son propias.

dependiendo de la estructura del centro de poder dominante. (...) la variedad entre estas tres dimensiones permite tipos muy distintos de sistemas totalitarios.” (81)

Para ahondar en estos y otros caracteres, además de encontrar basamento en los planteos de Linz, ha de buscarse sustento en las formulaciones de Hannah Arendt, Tzvetan Todorov, Giovanni Gentile y otros especialistas en el tema.

2.2.1 Rol del líder

Según Linz (2009), el líder, con sus cualidades y papel, representa la variable más distintiva de los sistemas totalitarios. En su persona se concentran amplias facultades de poder, superiores a las de un presidente en una democracia, quien debe someter muchos de sus proyectos sociales a la aprobación de un parlamento antes de ser ejecutados. El líder es objeto de culto a la personalidad y ostenta una autoridad carismática, con la que ejerce una notable influencia en los miembros del partido y en el pueblo en general. Como puntualiza Arendt, “su más conspicua característica externa es su exigencia de una lealtad total, irrestringida, incondicional e inalterable del miembro individual.” (453) En uso de sus facultades, “no comete errores” (al menos hasta que personalmente los reconozca). Sus ideas son infalibles por sentirse intérprete de las leyes de la Historia y representante del pensamiento y la voluntad del pueblo. Como no hay lugar al error, tampoco se dan espacios para revisar o discutir razones. “En vista de que el miedo paraliza el pensamiento, la forma de gobierno totalitaria encuentra en aquél el recurso privilegiado de poder.” (Uribe 129-139) A diferencia de la fórmula absolutista “el Estado soy yo”, la fórmula que se adecua a este gobernante es “la sociedad soy yo”, ya que en su ejercicio se borra la distinción entre lo público y lo privado, propiedad que distingue al totalitarismo del absolutismo.

Para Linz (2009), sin embargo, la condición de liderazgo supremo es la menos relevante teóricamente, porque no resulta imprescindible para la estabilidad del régimen. Las crisis de sucesión dentro del sistema no han vulnerado la continuidad del mismo, como conjeturaban algunos estudiosos; por más críticas

que hayan sido, en ningún caso han provocado directamente su quiebra o caída. El gobierno cubano representa un modelo ejemplar en ese sentido, pues tras el cese del mandato de Fidel Castro por problemas de salud, luego de casi medio siglo en el poder, su hermano Raúl, desde el 2008 hasta la fecha, ha dado continuidad a la política comunista.

2.2.2 Autoridad del partido

El máximo orientador y ejecutor del proyecto totalitario en un territorio es el partido, junto con otras organizaciones políticas y de masas. Representa el órgano de constitución férrea y jerárquica en el que, junto con el líder, se concentra el poder. Sigue una ética rígida, intolerante a la coexistencia de otros partidos e ideologías, y tiene entre sus funciones prioritarias

(....) la politización de las masas, su incorporación, encuadramiento, integración, concienciación y conversión, así como sus opuestos: el desligamiento de otros vínculos, la destrucción de la autonomía de otras organizaciones, el desenraizamiento de otros valores y la desocialización. Este proceso se consigue con una mezcla, muy distinta en los diferentes sistemas totalitarios, de propaganda, educación y coacción.” (Linz 2009 102)

El partido concibe al Estado como un medio para materializar sus estrategias de dominación. Razón tiene Linz (2009) al plantear: “... cuando la organización del partido es superior o igual al gobierno podemos hablar de un sistema totalitario.” (105) En este tipo de régimen, el poder se articula mediante la integración de Estado y partido, y en la cima de dicha estructura de mando se ubica el líder y el consejo directivo, conformando la *nomenklatura*, que comparte en su mayoría cargos partidistas y de gobierno. A esto llama Arendt (2007) “duplicación de organismos y funciones”, un problema del partido estatal que “supone una relación entre la fachada del estado y el núcleo interno del partido”.

(...) La maquinaria del Estado es transformada en una organización frontal de burócratas simpatizantes, cuya función en los asuntos domésticos consiste en difundir la confianza entre las masas de ciudadanos simplemente coordinados y cuya función en los asuntos exteriores estriba en engañar al mundo exterior no totalitario. El jefe, en su capacidad dual de dirigente del estado y líder del movimiento, combina también en su persona la cumbre de la insensibilidad militante y de una normalidad inspiradora de confianza. (542)

De hecho, la Constitución de 1976 reconoce al Partido Comunista de Cuba como “la fuerza dirigente superior de la sociedad cubana y del Estado.” A esta evidente concentración de poder los comunistas suelen llamarla con el cínico eufemismo de “centralismo democrático”.

2.2.3 Valor de la ideología

El ejercicio y conservación del poder conlleva un marco ideológico. “Ideología”, para van Dijk (1998, 2009), significa un sistema cognitivo socialmente compartido por un grupo, consistente en normas, valores, propósitos y principios, que controlan la proyección de otras cogniciones, como el conocimiento, las opiniones y las representaciones sociales. Las concepciones ideológicas responden a intereses de grupo y condicionan actitudes y prácticas sociales. Pueden ser utilizadas para legitimar la dominación u oponerse a esta. Acorde a la casta empoderada, existe la ideología dominante o de elite, ideada para imponerse sobre los grupos dominados.

Un sistema totalitario no tiene razón de ser sin un legado ideológico que interpretar o un contenido que formular al respecto. En cuanto al comunismo, bien se sabe que se cimienta en la teoría marxista-leninista, en sus leyes y postulados sociales y económicos. Aunque de seguro solo los postulados sociales siguen alimentando utopías en algunos, porque hasta la fecha ha quedado demostrado que la socialización de los medios de producción y, en general, la estatalización de

la economía solo ha traído resultados catastróficos, al ser más importantes los principios políticos que una planificación económica que garantice eficiencia y calidad en la práctica. En los años que van de Revolución Cubana ha quedado más que demostrado.

La ideología es una fuente de legitimación para el sentido de misión y las políticas públicas que propugnan el líder, el partido y el resto de los funcionarios, y un recurso valioso para seducir y someter a las masas. “La ideología comunista propone la imagen de una sociedad mejor y nos incita a aspirar a ella, pues el deseo de transformar el mundo en nombre de un ideal es parte integrante de la identidad humana.” (Todorov 35-57) Su consistencia como utopía radicaba en que en ella “aparecía la fuerza, más abstracta y duradera, de la historia, y la fuerza, sobre todo, de la esperanza. (...) era una ideología del futuro. (...) Y esta esperanza se sostenía en una especial certidumbre, pues no era, para los conversos, simplemente un deseo de un mundo mejor, sino una creencia en la *necesidad histórica* de su llegada. (...) La sociedad perfecta y buena vendrá porque la historia así lo quiere.” (Dahrendorf 35-36)

A juicio de Emilio Gentile (2011 47), en el régimen totalitario la ideología alienta el experimento de una revolución antropológica, al ser canalizada a través de los siguientes medios:

- a) La *demagogia*, ejercida con la propaganda permanente y penetrante, la movilización del entusiasmo, la celebración litúrgica del culto al partido y al líder.
- b) La *pedagogía totalitaria*, elaborada “desde arriba” según modelos de hombre y mujer diseñados en coherencia con los principios y los valores de la ideología palingenética.
- c) La *sacralización de la política*, con la institución de un sistema de creencias, mitos, dogmas y mandamientos que revisten toda la existencia individual y colectiva, a través de la imposición de un aparato de ritos y fiestas, para

transformar en modo permanente a la colectividad en una *masa litúrgica* del culto político.⁴⁶

El tercer instrumento, considerado el más relevante, responde al concepto de “religión política”, terminología a que apelan por primera vez Rudolf Rocker, Eric Voegelin y Raymond Aron (cada cual de manera independiente), desde fines de los años treinta, para abordar el espíritu de seducción, pasión, veneración, fanatismo y predisposición al sacrificio, que inducen los movimientos totalitarios de la posguerra —a semejanza de la fe religiosa tradicional—, con su exaltación nacionalista y su dogmatismo político.

Observa Linz (2011) que no existe una definición convencional sobre “religión política”, aunque son varios los estudiosos que han teorizado sobre la materia, aportando elementos medulares para su comprensión esencial. En tal situación, el teórico ofrece desde su perspectiva una aproximación conceptual al plantear:

Estamos ante un sistema de creencias sobre la autoridad, la sociedad y la historia, que proporciona una visión comprehensiva del mundo, una *Weltanschauung* [ideología], que pretende tener un valor de verdad, incompatible con otras visiones, incluyendo la tradición religiosa existente. Este sistema de creencias se apoya en la sacralización de las personas, lugares, símbolos, fechas, así como en la elaboración de rituales relacionados con estas creencias. (62)

Gentile (2011), por su parte, insiste en los rigores de la disciplina “religiosa” y la amenaza “inquisitorial” para los renegados:

La religión política totalitaria exigía, en modo integral, obediencia y fidelidad absoluta e incondicional por parte de la colectividad. Así, el Estado totalitario se confería, por su naturaleza, el carácter y las funciones de una Iglesia consagrada al culto de una entidad secular. Quien no compartía la fe en la religión política y no practicaba su culto era considerado un enemigo insubordinado, que era necesario poner en el espacio de la comunidad de los creyentes, persiguiéndolo, si era necesario, hasta el aniquilamiento. (48)

⁴⁶ Las cursivas usadas son propias.

2.2.4 Movimiento de masas y tácticas de supervivencia

Arendt (2007) ha insistido en la idea de que los regímenes totalitarios se afirman y consolidan con el apoyo de las mayorías. El totalitarismo, más que sustituir el pluripartidismo capitalista por la dictadura de un solo partido, lo hace por un movimiento de masas.

En este tipo de régimen, pudiera cautivar la atención a primera vista el grado de movilización popular para tareas sociales. Sin embargo, la diferencia clave con respecto a una democracia radica en el hecho de que para cada forma de convocatoria ciudadana, solo existe un canal de participación, vertebrado por un centro dominante, que dicta y monitorea las pautas y orientaciones por las que han de regirse las formas de integración de las masas, bajo la bandera de una doctrina (Linz 2009 82). La gente es concebida como una entidad monolítica en cuanto a pensamiento y acción.

No puede hablarse de intervención voluntaria del pueblo en la vida pública, si los individuos son manipulados como medio para alcanzar metas colectivas que propongan los políticos, sin discusión posible y sin importar sus derechos (principio de “incondicionalidad” le llaman en Cuba). El sistema concibe al hombre-masa como un ser moldeable a su voluntad, y para ello se enfrasca en neutralizar su sentido común y su percepción propia de la realidad. Hay que adoctrinarlo e instruirlo a favor de los intereses de la política dominante, como única forma de comprender el mundo. Ello supone la deformación de su pensamiento, que se logra con métodos como la manipulación del lenguaje y del pasado histórico, etc. Tzvetan Todorov (2008) entiende al respecto, que la dirigencia comunista priva a los ciudadanos de su derecho a pensar y decidir por sí mismos, y los hace dependientes de las ‘órdenes superiores’: “siempre son ‘ellos’ los que deciden. (...) La atracción por el sistema totalitario, sentida inconscientemente por numerosos individuos, proviene de un cierto miedo a la libertad y a la responsabilidad. El *homo soviéticus* se identificaba automáticamente con lo que

afirmaba la autoridad y eso le tranquilizaba.” (35-57)

José Martí (1975), uno de los pilares en que dice sustentarse ideológicamente el Estado cubano, ya había vislumbrado desde la segunda mitad del siglo XIX (1884), la anulación de la voluntad personal y el grado de servidumbre inmersos en este tipo de política estatal:

El hombre que quiere ahora que el Estado cuide de él para no tener que cuidar él de sí, tendría que trabajar entonces en la medida, por el tiempo y en la labor que pluguiese al Estado asignarle, puesto que a este, sobre quien caerían todos los deberes, se darían naturalmente todas las facultades necesarias para recabar los medios de cumplir aquellos. De ser siervo de sí mismo, pasaría el hombre a ser siervo del Estado. (...) Esclavo es todo aquel que trabaja para otro que tiene dominio sobre él; y en ese sistema socialista dominaría la comunidad al hombre, que a la comunidad entregaría todo su trabajo. (388-392)

No obstante, Todorov (2008) hace con tino una apreciación: para los que viven en un régimen totalitario, la existencia objetiva sigue una lógica diferente al contenido de la propaganda y los estatutos oficiales. “El cinismo interesado y la voluntad de poder son las reglas que rigen la vida cotidiana en tal sociedad; son las que salen a la luz una vez levantada la pantalla de la ideología.” (35-57) Para el intelectual búlgaro, esta propiedad, aunque no es exclusiva de tal sistema, alcanza como en ningún otro dimensiones insospechadas, y es indispensable para comprender la realidad social. “El comunista típico ya no es un fanático, sino un arribista. Está dispuesto a cambiar de convicciones por encargo; a lo que aspira es al éxito y al poder personal, no a la victoria lejana del comunismo.” (Idem.) En general, para el ciudadano que tiene la aspiración de ascender en la escala social, ponerse a disposición de los funcionarios, dando muestra de subordinación incondicional e intransigencia en su desempeño, le concederá a la postre privilegios materiales y simbólicos, y posibilidades de elevar su rango de poder e influencias. De hecho, la voz pública de muchos intelectuales es moldeada con tales prebendas.

Ante las presiones de la política dominante, la clave de supervivencia para el individuo corriente es manejar hábilmente la estrategia del “doble discurso”. Existe

el discurso público, que se emplea a través de los medios y en las reuniones políticas. El otro, el privado, se utiliza en el ámbito doméstico (familiar), en la convivencia informal entre amigos o colegas, y en sentido amplio, en actividades ajenas a la política. Según Todorov (2008), cada forma discursiva responde a un principio de funcionamiento diferente:

El discurso privado puede estar regido por varias exigencias: por la intención de complacer al interlocutor o por lo que se podría llamar la verdad de adecuación, tendente a conseguir que las palabras describan el mundo o expresen las opiniones del sujeto de la forma más exacta posible. El discurso público sólo se preocupa por la 'verdad' de la conformidad; aquí, la palabra no se confronta con la realidad empírica ni trata de complacer eventualmente al interlocutor; la única exigencia es que sea conforme a otros discursos ya existentes y de todos conocidos, a una opinión correcta sobre todo. (35-57)

Por regla general, en público, la mayoría de la población finge aprobar la retórica oficial y dar muestras de docilidad; en privado se animan a criticar y hacer su voluntad. "Al aceptar la 'vida en la mentira', por hablar como Václav Havel, el individuo se hace su cómplice: tal es 'el autototalitarismo de la sociedad'." (Idem.)

2.2.5 Contra los derechos y libertades civiles

Arendt (2007) enuncia otro atributo del poder totalitario que no prioriza Linz (2009), aunque no deja de abordarlo: la progresiva abolición de los derechos y libertades civiles de la persona. La pérdida de tales facultades "crea un horror que eclipsa ampliamente el ultraje a la persona jurídico-política y la desesperación de la persona moral" (Arendt 610), una consecuencia que es aprovechada con la intención de ejercer sobre ella el dominio absoluto.

Como las dictaduras, esta forma de gobierno no tiene razón de ser sin destruir el terreno público de las capacidades políticas. Pero su peculiaridad es que aísla y anula además la vida privada, la individualidad del ser humano. Si los Estados autoritarios, a pesar de su despotismo, toleran instituciones que conceden cierta protección a los individuos frente al Estado, el totalitarismo, por regla general,

muestra aversión hacia las instituciones autónomas y tiende a desarticularlas, porque su principal cometido es adueñarse del pensamiento y la voluntad de toda la población. “El totalitarismo supone que toda la sociedad está encarcelada dentro del Estado y penetra en la vida extraparlítica del hombre en una forma de invasión absoluta y definitiva de la intimidad humana.” (Rivas y Rodríguez 105-109) El interés colectivo que demanda la directiva está siempre por encima de los intereses particulares, e incluso de la constitucionalidad, limitando las libertades públicas. El objetivo supremo es homogenizar la realidad social, a tono con la política de Estado y las orientaciones del mando superior, sin tolerar el menor gesto de disidencia.

Con certeza juzgan históricamente Jean Cohen y Andrew Arato (2002), que es propio de las revoluciones comunistas desmovilizar las fuerzas sociales de que se sirvieron originalmente, y establecer condiciones dictatoriales que obstaculicen su resurgimiento dentro del propio régimen. Así, al llevar a extremo la centralización del poder y cancelar las estructuras autónomas que normalmente han dado forma a la vida social, el Estado absorbe y subordina a sus intereses la sociedad civil,⁴⁷ con el ánimo de neutralizar su espíritu independiente, voluntario y combativo. En tales circunstancias, es vista como actitud ilegal y disidente (cuando el poder ha viciado la legalidad) la formación de nuevas asociaciones civiles alternativas a las oficiales, o la propuesta de partidos políticos diferentes al comunista. Para la estructura monolítica, todo espacio de debate y crítica creado por una sociedad civil emergente, constituye un espacio clandestino sujeto a vigilancia y represalia. No en balde se pronuncia Habermas (1997): “La coyuntura del concepto 'sociedad civil' se debe a la crítica, practicada especialmente por los disidentes de las

⁴⁷ Los autores entienden la sociedad civil a partir de cuatro ideas esenciales: a) es una esfera de interacción social entre la economía y el Estado; b) está compuesta por la esfera íntima (en especial la familia), la esfera de las asociaciones (en especial las asociaciones voluntarias), los movimientos sociales y las formas de comunicación pública; c) se crea por medio de formas de autoconstitución y automovilización; y d) se institucionaliza a partir de leyes y derechos objetivos que conceden estabilidad a su carácter diferenciador. Precisan, además, que la conjugación de las últimas dos dimensiones es determinante para la reproducción de la sociedad civil.

sociedades del socialismo estatal, contra la aniquilación totalitaria de la opinión pública.” (34)

Hablando en términos gramscianos,⁴⁸ la subalternidad como condición esencial del dominado, puede mostrar rasgos de iniciativa autónoma, o sea, pueden conjugarse actitudes de subordinación y resistencia (denominada también “contrapoder” por van Dijk 2009). En el afán de otorgarle voz a los subalternos, a contracorriente de la elite dominante, el intelectual suele adquirir un papel relevante, mucho más si procede del seno del propio grupo, que en el totalitarismo, como se sabe, es mayoría. Asumir su representación, desde la perspectiva de Spivak (1998), requiere dos formas básicas: mostrar al otro y hablar por el otro. Visibilizarlo implica subvertir el discurso hegemónico, lo que presupone, al decir de Bourdieu (1985), “una subversión cognitiva, una reconversión de la visión del mundo.” (96) Con razón al intelectual se le ha mirado con recelo y resentimiento desde las instancias de mando, por ser “revelador de una cierta verdad, descubridor de relaciones políticas allí donde éstas no eran percibidas. (...) El intelectual decía lo verdadero a quienes aún no lo veían y en nombre de aquellos que no podían decirlo: conciencia y elocuencia.” (Foucault 1980 78-79)

Según Todorov (2008 35-57), el “Estado totalitario tiene necesidad de enemigos.” Como es insólito intentar combatirlos físicamente desde dentro, generalmente son acusados de enemigos, de conspirar con el enemigo o de servir de espías del mismo (cuando este es una potencia externa, como el caso de Estados Unidos con respecto a Cuba) todos los que se muestran intolerantes a la política formal, de modo parcial o rotundo. Dentro de esos adversarios del poder figuran, por supuesto, los intelectuales, catalogados como inconformistas. Pertenecen a la comunidad de los que no combaten frontalmente la línea oficial, pero no se someten a ella con la entrega requerida, y dan muestras de posturas autónomas en diversos escenarios de la vida social. Prefieren subsistir sin hacerse

⁴⁸ El concepto de “subalterno” y toda una primera teorización al respecto, aparece por primera vez en *Cuadernos de la cárcel*, de Antonio Gramsci. Luego ha sido retomado y enriquecido por los estudios postcoloniales.

funcionarios estatales, trabajando en puestos modestos o áreas especializadas. Son objeto de desconfianza por su conducta liberal o de librepensamiento. Su obra creativa y su actitud ciudadana serán objeto de acecho, acoso, censura y sanción, en dependencia de la concentración de autoridad del líder y los funcionarios políticos y la verticalidad con que la ejerzan, así como del énfasis puesto en la ideología y sus símbolos. Como la oficialidad se rige por presupuestos ideológicos convenientemente establecidos, lo que supone el compromiso con un único sistema de creencias, la existencia de un sistema de ideas paralelo que ponga en tela de juicio los valores ideopolíticos vigentes no tiene cabida. El don de pensamiento propio torna sospechosos a los hombres de letras, aun cuando no existan evidencias en su contra, porque “la capacidad humana para pensar es también una capacidad para cambiar la mente propia.” (Arendt 580) Como sentenciara Linz (2009), el “hombre privatizado, guiado por sus propias convicciones, es una amenaza latente, y no hay duda de que muchas formas de expresión estética buscan esta orientación.” (83) Para el totalitarismo la producción artística puede llegar a ser tan peligrosa como la oposición política, por el resentimiento visceral del poder hacia lo que no puede llegar a comprender con certeza, y porque el arte sorteas, a la larga, los mecanismos de control absoluto. Los intelectuales siempre serán vistos con recelo por su capacidad de contraponer a la prepotencia del poder estatal, “la violencia simbólica de la palabra, sostenida por la racionalidad.” (Vásquez y Araujo 186) En su manejo sabio reside su poder.

2.3 De la sociedad socialista cubana a la sociedad de consumo

Para el cubano que emigra constituye un cambio drástico de estilo de vida, el tránsito de un país totalitario en condiciones de subdesarrollo a una sociedad de consumo, aun cuando esta se sitúe en América Latina, como son los casos de México y Chile, países que asimilan a los autores objeto de estudio. Condiciones socioeconómicas y culturales median en la transformación. Es significativo el paso de la precariedad económica, el sometimiento político y el aislamiento, a la

abundancia del mercado, la libertad individual y la apertura a la transnacionalización y el intercambio global. Pero también provoca enajenación distanciarse de la calidez, el carácter efusivo y extrovertido, el espíritu sociable y solidario, la tendencia gregaria y comunitaria y el sentido humano de este ser caribeño. Si bien los síntomas del consumismo han calado parcialmente en la sociedad cubana desde la década de 1990, perduran rasgos identitarios auténticos. Otro es el clima psicosocial de las urbes metropolitanas en los territorios nombrados. Aun con las similitudes culturales como latinoamericanos, la economía de mercado de sello neoliberal genera conductas de hipocresía, frialdad, introversión, individualismo, parquedad emocional e indiferencia. Tan deshumanizante puede resultar el desapego y frivolidad en la interacción cotidiana, como el agravamiento de problemas sociales⁴⁹, ajenos a la realidad cubana o que en esta ofrecen un espectro inferior. La combinación de factores inseguriza y resiente espiritualmente al inmigrante, especialmente si se trata de un escritor. Una explicación abreviada de esta faz del capitalismo a nivel global y en el subcontinente, se presenta en los renglones que siguen.

Según Jorge Larraín (2011), a partir de la década de 1970, en el contexto de crisis económica mundial y la implantación de dictaduras militares en Sudamérica, se produce en el sistema capitalista un cambio del modelo europeo de autonomía colectiva al modelo norteamericano de autonomía individual, mayormente en países como México, Ecuador, Perú y Chile. La presencia creciente de Estados Unidos en la región, a raíz de la Guerra Fría, influye en la manera en que se conciben las políticas económicas y sociales en el área, donde se empieza a imitar *in extenso* su modelo de sociedad.

Desde los decenios 1980 en Chile y 1990 en el resto de América Latina, principalmente después de la caída del Muro de Berlín y el fracaso del sistema socialista, se impone una nueva estrategia de modernización llamada “monetarización”, con la que la esfera económica adquiere autonomía con

⁴⁹ Dados por las abismales diferencias de clases, las limitaciones de acceso a la educación y salud públicas, los índices de desempleo, los grados de violencia y delincuencia, entre otros indicadores.

respecto a otras, especialmente la política. Así, el Estado pierde facultades de regulación de la economía. Este fenómeno concierne a la instauración del neoliberalismo y su perspectiva de absolutizar la economía de mercado y relativizar la democracia.

Con base en postulados de Friedrich Hayek, uno de los principales teóricos de la política neoliberal, Larraín (2011) elucida dos corrientes dentro del pensamiento liberal. La primera, conocida como liberalismo social, se identifica con la tradición liberal europea y apuesta por una democracia que integre en forma más equilibrada libertad económica y libertad política. El neoliberalismo, en cambio, desconfía un tanto de la democracia, ya que puede tornarse una amenaza para el “orden espontáneo” del mercado. Sobre el juicio de Hayek se reseña: “... para saber si la democracia sirve o no, hay que conocer los valores a los que esta sirve. Si estos valores son la paz interna, la libertad individual y el respeto al orden espontáneo, sirve. Si los valores llevan a la planificación colectivista (es perfectamente posible que las mayorías voten por un sistema de economía planificada), entonces no sirve.” (60) En otras palabras, a este modelo de capitalismo radical le resultan indiferentes los principios de bien común, justicia social y solidaridad que defiende el liberalismo social. Estos —siguiendo el razonamiento hayekiano esbozado— “obedecen a una ‘sobresocialización’ que hay que evitar y hay que reemplazar por el respeto a las reglas del juego.” (61)

El modelo neoliberal se sustenta en lineamientos estratégicos a implementarse en países del Tercer Mundo. Sus preceptos se asientan en la convicción de que los gobiernos son ineficaces para administrar y calibrar la economía. Conciliando lo que enuncian Oscar Diego (2008) y Hernán Fair (2008), pueden precisarse como directrices: 1) mínima intervención del Estado en asuntos económicos; 2) desregulación del mercado interno, con la supresión de barreras legislativas y proteccionistas; 3) reducción del gasto público social; 4) privatización de empresas estatales a cargo de recursos naturales y servicios básicos y prioritarios (educación, salud, seguridad social, etc.); 5) liberalización de las telecomunicaciones y empoderamiento de los medios de comunicación masiva; 6)

flexibilización de los contratos laborales; y 7) apertura irrestricta al capital y los productos extranjeros, en su mayoría del Primer Mundo.

Además del saldo negativo para la gestión regulatoria de los Estados, tales medidas —a juzgar por dichos autores— provocan serias consecuencias en diferentes esferas de la sociedad. En lo económico acrecientan el endeudamiento y la dependencia económica, y conducen las empresas nacionales a la quiebra, al afianzarse las transnacionales y prevalecer los productos importados. La disminución de la producción nacional, con tendencia a la desindustrialización (un fenómeno generalizado, exceptuando México y Brasil), condena a Latinoamérica a ser básicamente exportadora de materias primas. A su vez, grandes empresas y organismos acreedores ejercen una marcada incidencia en las decisiones políticas de los Estados.

Con la globalización neoliberal, al concentrarse la riqueza en una elite económica que cobra socialmente poder e influencias, y la consecuente prevalencia del capital privado, se agudizan las desigualdades, la pobreza, el desempleo, las limitaciones de formación educativa y especializada, la precariedad social y la delincuencia. En lo cultural se afectan, además, las tradiciones populares y étnicas, los códigos morales y el habla que identifican a cada nación, al adoptarse paradigmas y términos de una cultura homogenizante, mayormente norteamericana.

Dentro de las consabidas problemáticas sociales, México y Chile poseen su arista distintiva. El país azteca denota una violencia e inseguridad pública sin precedentes en su historia contemporánea, producto del crimen organizado ligado al narcotráfico. Ambas lacras han permeado las instancias e instituciones públicas y privadas, corrompiendo a muchos de los funcionarios. Por eso se habla de crisis orgánica del sistema y déficit de legitimidad de una forma de gobierno que José Luis Solís (2013) denomina “Estado narco”.

Chile, pionero del experimento neoliberal, a semejanza de México presenta grandes desigualdades sociales y una democracia con fisuras. En la nación del Cono Sur, el segundo aspecto adquiere una fisonomía motivada por otros

condicionantes. Como precisa Larraín (2011), puede hablarse de un alto grado de despolitización de la sociedad. La propia dictadura y, sobre todo, el carácter indulgente de la transición democrática, indujeron una pérdida de credibilidad hacia los políticos y la política en general. Las condiciones apuntan a un elevado distanciamiento popular de los procesos democráticos y una ciudadanía social y políticamente fragmentada, prácticamente reducida a la expresión de votar. Lo que rige, en verdad, es un ciudadano económico que no vale por su civismo sino por su participación en el mercado. El sociólogo chileno Tomás Moulian (1997) ha sido certero al nombrarlo “ciudadano *credit-card*” o “ciudadano consumista”.

Justamente los teóricos de la globalización neoliberal promovieron durante las últimas décadas del siglo XX la llamada “sociedad de consumo”, que pondera el mercado y la demanda. Dicho sistema condiciona la cantidad y calidad de los bienes comercializables y mejoras de la calidad de vida para amplios sectores. Sin embargo, los “consumidores” —en reemplazo de los “ciudadanos”— son constantemente impelidos a la adquisición de productos, no tanto para satisfacer necesidades como para promover la ambición privada y la competitividad, la distinción y la envidia a nivel social. Se estimula la conciencia de que lo material y el derroche son las claves del éxito y la felicidad. Ello fomenta el individualismo hedonista, el refugio en el “privatismo” y la apatía hacia los intereses colectivos y los proyectos sociales y políticos.

Gaspar Brändle (2008), basándose en fundamentos de procedencia diversa, perfila en su tesis de doctorado las principales características de la sociedad de consumo, que pueden ser esbozadas a continuación, reformulándolas en función de su esencia. Destacan como relevantes:

- 1) Capacidad ilimitada de innovación, diseño y *marketing* de artículos, frecuentemente concebidos no solo por su valor de uso, si no también para cubrir necesidades y deseos superfluos, con grandes centros comerciales como principal escenario.

2) Amplitud y competitividad de los mercados, que persiguen continuamente masificar el consumo y convertir los bienes adquiridos en el sentido de ser del consumidor.

3) Hegemonía de la estética del consumo en lugar de la ética del trabajo, propia de la modernidad. La capacidad adquisitiva y el ocio se valoran mejor que el desempeño laboral.

4) Producción con caducidad calculada, que se actualiza a través de la publicidad y las modas, lo que estimula la cultura del “usar y tirar”, una práctica transferida a la interacción social.

Si se ahonda en el campo de las relaciones sociales, puede subrayarse, por ejemplo, que en lo laboral se ha extendido la contratación temporal. Muchos animales domésticos terminan en la calle, pues el ánimo de tenerlos es solo impulso pasajero, que expira con la responsabilidad que implica su cuidado. La relación de pareja o matrimonio ya no se establecen para perdurar. A juicio de Bauman (2005), siguen la dinámica consumista deseo-posesión-consumo. La libertad de elegir y seguir eligiendo y la prevalencia de satisfacción sexual e individualismo, hacen que el vínculo amoroso tenga la impronta de la levedad y la temporalidad efímera del mercado. En el llamado “amor confluyente” (Gómez 53-78) aflora el Yo narcisista y hedonista que no aspira a un compromiso a largo plazo ni cuenta con un proyecto de pareja.

5) Incremento de la desigualdad social debido a marcadas diferencias adquisitivas, que determinan estatus sociales y estilos de vida contrastantes.

6) Agresión al medio ambiente, producto del proceso desenfrenado de producción, consumo y desecho.

Baudrillard (2009) discierne las consecuencias en términos de “Degradación del marco colectivo que provocan las actividades económicas: ruido, contaminación del aire y del agua, destrucción de sitios naturales, perturbación de las zonas residenciales por la implantación de nuevos equipamientos (aeropuertos, autopistas, etcétera).” (24)

2.4 Etapas psicosociales de la migración y el exilio

Del mismo modo que el exilio es forma histórica desde la antigüedad, desde ese entonces es forma literaria fruto de la imaginación y la memoria. “Es evidente que parte de una realidad, pero de inmediato corta su relación con lo real y pasa a ser asunto de ficción. La única manera de sobrevivir para el exiliado es haciendo uso y práctica de los procesos mentales internos.” (Muñiz-Huberman 65-66) Por tanto, en el proceso creativo inciden, en primera instancia, etapas psicosociales por las que transita el sujeto en condiciones de migración o exilio, según criterios de Grinberg y Grinberg (1984), Vásquez y Araujo (1990), Cox y Saunders (ctd. en Itzigsohn 2003) y Martínez Ortiz (2011). La última autora, en su tesis de doctorado, además de tener en cuenta los procesos psicológicos descritos por teóricos como los anteriores, introduce el concepto de “mundo de la vida cotidiana”, que según su discernimiento

(...) se vive a través de actividades, percepciones, interpretaciones, recuerdos, prácticas intersubjetivas que son reelaboradas en forma permanente, que tienen como asidero lo que se vive actualmente, pero también lo que se ha acumulado en experiencias pasadas. Es una forma de vivir experiencias de subjetividad a partir de un sujeto individual, pero que a su vez se desenvuelve en un ámbito social y que se expresa en unas coordenadas de espacio y tiempo. (Martínez Ortiz s.p.)

Ese “mundo”, que experimenta una reconfiguración en el nuevo medio, aporta un recurso más para comprender no solo lo que acontece temporalmente en la realidad subjetiva del migrante, sino también en su relación con la realidad objetiva circundante, en lo referente a la praxis inmediata y su nexos con representaciones del lugar de origen. Si bien es cierto que cada experiencia exílica tiene su sello personal, las regularidades descifradas en cada fase de la nueva existencia—desde el momento de arribo hasta que el individuo logra integrarse de manera efectiva al nuevo ambiente—, ofrecen una herramienta valiosa para comprender en parte el espíritu de muchas creaciones literarias, cuando los escritores se insertan

en un medio geocultural diferente. En lo que toca a la presente investigación, ha de presentarse una síntesis integrada de lo expuesto por etapas en los trabajos teóricos referidos, seleccionando en cada momento el nombre más pertinente para cada una de ellas.

1) “Luna de miel” con el nuevo país⁵⁰

La primera etapa se corresponde con el momento de la llegada. El migrante tiene elevadas expectativas sobre el país de acogida y sus proyecciones en él, idealización que bloquea una evaluación crítica de sus posibilidades reales en el nuevo entorno. Es una fase de intensas experiencias, donde le provocan admiración los nuevos escenarios, los lugares atractivos, toda novedad positiva que se le presenta, a partir de lo cual va conociendo lo que es necesario para ubicarse en la ciudad y sus servicios. A su vez, este contacto inicial le produce aturdimiento, pues está sometido a un exceso de información sobre el entorno sociocultural, pero no cuenta con el conocimiento y la experiencia suficientes para procesarla. Al principio del proceso adaptativo prima la desorientación.

2) “Depresión reactiva”⁵¹

En esta etapa —que Vázquez y Araujo (1990) establece como inicial y Grinberg y Grinberg (1984) divide en primera y segunda— suelen presentarse vivencias de frustración, ya que generalmente no se cumplen las aspiraciones propuestas (laborales, económicas, sociales, culturales, etc.).

El individuo puede sentirse despersonalizado por no encontrar su lugar dentro de la nueva comunidad. Las diferencias culturales, la dificultad de reivindicar su estatus profesional, la carencia de relaciones socioafectivas, la sensación de

⁵⁰ Etapa nombrada por Cox y Saunders (ctd. en Itzigsohn 2003).

⁵¹ *Ibíd*em

anonimato, los sentimientos de soledad, aislamiento y desamparo, aumentan su inseguridad y desembocan frecuentemente en estados depresivos.

Sufrir esa situación agudiza el dolor y la angustia por el objeto afectivo abandonado o perdido. Especialmente el exiliado, que establece una relación a la vez entrañable y conflictiva con la sociedad de origen,

(...) vive en ausencia, su mente y sentimientos se encuentran en el país abandonado. (...) El individuo suele estar y sentirse fuera, porque la violencia política que justifica la salida y la imposibilidad del regreso, simultáneamente fundan la idea de la patria perdida, intensificándose los lazos con la tierra de origen y la culpa por el abandono. (Poblete 2008)

En tales circunstancias, de acuerdo a Vásquez y Araujo (1990), el refugiado tiende a crear como mecanismo de defensa un rechazo del país de acogida y una idealización del “allá” distante. La repulsión por la realidad de la nación de residencia, con todos sus símbolos, puede alcanzar tanto aspectos de la vida cotidiana, como exigencias sociales de tipo legal, cultural, idiosincrático, etc. “Este rechazo se acompaña de un repliegue en el seno de la propia comunidad, como si cada uno solo pudiera sentirse cómodo entre los suyos.” (Vásquez y Araujo 41) La confluencia de compatriotas se presta, al mismo tiempo, para dar curso a recuerdos gratos: la belleza de los paisajes, la simpatía de la gente, los sabores y olores autóctonos, los momentos significativos y simpáticos, etc. Es un espacio en que parecen olvidarse por un momento los problemas existenciales que atravesaron, las prohibiciones, riesgos, acosos y represión.

Todos los autores coinciden en que lo característico de esta fase es el duelo, a partir de la ruptura del individuo con el mundo profesional, social y afectivo al que pertenecía. Aquí el término “duelo” se manifiesta en sus dos acepciones: como “dolor” y como “desafío o combate entre dos”. Ambas, según Grinberg y Grinberg (1984), “pueden aplicarse tanto al sufrimiento provocado por la pérdida de objeto y de partes del self proyectadas en el mismo, como también al enorme esfuerzo psíquico que implica recuperar el ligamen con la realidad y el ‘combate’ librado por desligarse de los aspectos persecutorios del objeto perdido y asimilar los aspectos

positivos y bondadosos.” (s.p.) En tal situación, según su criterio, el duelo por el objeto y el duelo por las partes del self perdidas, son procesos que tienen lugar simultáneamente y amenazan el sentido de integración y estabilidad de la identidad personal. El duelo, como se ha visto, también es social, porque significa desprenderse de un modo de vida, de un contexto sociopolítico y de los objetos de amor, para poder asumir los rigores e integrarse con éxito a una sociedad diferente.

El sacrificio de espíritu condiciona que el migrante vaya profundizando en el conocimiento del medio que le rodea. Contará con más elementos para evaluar y comparar la existencia cotidiana con sus vivencias previas, a partir de tipificaciones, valores y prácticas determinados. Es una etapa que requiere una mejor interpretación de los hechos, con las herramientas que le da su acervo de conocimientos. El individuo se torna más accesible a la incorporación lenta y progresiva de los elementos de la nueva cultura. La interacción entre su mundo interno y externo se hace más fluida.

3) Transculturación⁵²

En esta etapa el inmigrante, consciente de las pérdidas emocionales y culturales, ha podido elaborar el duelo por el país de origen hasta donde le ha sido posible, lo que le confiere una predisposición positiva para asumir gradualmente la transculturación. Es en Vásquez y Araujo (1990) y Vásquez (1992)⁵³ donde pueden localizarse argumentos más sólidos sobre este proceso, que se explica desde una óptica colectiva como el resultado de un conflicto de poder entre dos comunidades, la inmigrante y la nativa, donde el primer grupo se ve obligado a relegar su cultura para adoptar la del grupo dominante. La asimilación de la cultura ajena implica, simultáneamente, una renuncia a normas y valores con los que se ha socializado en la historia de vida y que tocan la esencia misma del yo. Es una

⁵² Etapa nombrada por Vásquez y Araujo (1990).

⁵³ La misma autora en artículo independiente.

pugna psicológica entre el espacio simbólico de origen y el contexto de la sociedad receptora, cuya exigencia cotidiana termina imponiendo sus reglas. Cuando la residencia en el país de adopción se hace dilatada o definitiva, no se pierde necesariamente la identidad de origen, pero sí se deforma, se “folcloriza”, como dice Vásquez (1992).

La transculturación garantiza la integración efectiva a la nueva sociedad. Gracias a ella el individuo es capaz de incorporar y procesar el idioma o las variantes lingüísticas (si se habla la misma lengua), las costumbres, los valores y códigos culturales nuevos. Llega a sentirse parte de esa otra comunidad, sin la obligación de renunciar a sus raíces patrias, porque realmente lo que acontece en él es una fusión cultural que —siguiendo las ideas de Grinberg y Grinberg (1984)— amplía su cosmovisión del mundo y enriquece el yo con un “sentimiento de identidad remodelado”. Es recuperar el placer de pensar y desear, y “la capacidad de hacer proyectos de futuro, en relación con el cual el pasado es vivenciado como ‘pasado’, y no como ‘paraíso perdido’ al que se aspira continuamente a volver y sin que interfiera en la posibilidad de vivir plenamente el presente.” (s.p.) La tierra de origen, a pesar del tiempo, continúa siendo un referente en el desempeño y examen de la actividad cotidiana, pero ahora la memoria funciona con más sosiego y racionalidad, al ser comparados valores y modos de vida anteriores y actuales.

A este nivel se puede plantear que se ha alcanzado una reconfiguración del mundo de la vida cotidiana, que se traduce en una adaptación al medio y un adecuado desempeño de las actividades, sin que esto signifique que se alcancen a compartir todos los elementos significativos de esa realidad. Aquí, el retorno, de ser posible, no constituye una expectativa a corto plazo. Tendrían que darse circunstancias especiales para tomarlo en cuenta como opción.

2.5 Propuesta de una poética del exilio

Dentro de los géneros literarios, la lírica es privilegiada por los escritores del exilio para dar fe de su experiencia vital. La poesía, a diferencia de la novela y el teatro, no está condicionada por dimensiones de espacio y tiempo y se presta mejor para la introspección, para aprehender, de modo reflexivo y sensible, las interioridades del ser, sus conflictos existenciales, angustias, nostalgias, recuerdos y sueños, como vía de conocimiento y redención inscrita en un fondo histórico-cultural que matiza la expresión. “El poeta en el exilio se ve obligado a recrear su mundo instaurando orden en el caos. Un caos que empieza por él y que se extiende a su ámbito circundante. (...) La pérdida del paraíso sólo puede sustituirse por un rigor y un hallazgo de palabras eslabonadas en un nuevo mundo naciente.” (Muñiz-Huberman 175) Por eso la preferencia por el género en el presente trabajo.

En cuanto a la orientación de la producción literaria exílica, Claudio Guillén (1976, 1995), al examinar su tradición escritural desde los orígenes, define dos polos en que se proyecta: como literatura del exilio y como literatura del contraexilio. Para el crítico español, en la primera variante “el poeta da voz a las experiencias del exilio, situándose en él, directa o confesionalmente...” (Guillén 1995 31) Por consiguiente, esta se presta para la comunicación autobiográfica del exiliado, es propensa al *pathos* y la nostalgia, y se da con más frecuencia a través de la poesía, que tiende a adoptar composiciones elegíacas, como herencia del poeta latino Ovidio. Para Guillén esta posición enunciativa “denuncia una pérdida, un empobrecimiento, o hasta una mutilación de la persona en una parte de sí misma (...) La persona se desangra. El yo siente como rota y fragmentada su propia naturaleza psicosocial y su participación en los sistemas de signos en que descansa la vida cotidiana.” (1998 30) Es, desde lo ideoestético, la respuesta metafórica de la inteligencia poética a la realidad inmediata que le impone el exilio al sujeto.

En tanto, con la literatura del contraexilio, “el poeta aprende y escribe *desde* el exilio, distanciándose de él como entorno o motivo, y reaccionando ante las condiciones sociales, políticas o, en general, semióticas de su estado, mediante el impulso mismo de la exploración lingüística e ideológica que le permite ir superando esas condiciones originarias.” (Guillén 1995 31) Esta alternativa concibe la superación del tono elegíaco ya que, en su exploración vivencial y cultural, persigue respuestas “que triunfan sobre la separación y, por consiguiente, pueden ofrecer una amplitud de significados que trascienden el apego anterior a un lugar o a la patria.” (Guillén 1995 272) Apuesta por una mirada imaginativa más abarcadora y constructiva, donde tienen cabida realidades y temas que responden más a los dominios de la integración cultural y la universalidad, pues los desarraigados “aprenden a compartir (...) un proceso común y un impulso solidario de alcance siempre más amplio —filosófico, o religioso, o político, o poético—.” (Guillén 1998 30) Abarca otros géneros, como el relato y el ensayo, y suele buscar refugio en la ficción, los mitos clásicos y la alegoría.

Por otra parte, el escritor Julio Cortázar (1997), en sus reflexiones sobre el estado de la literatura latinoamericana del exilio a fines de los setenta, coincide con muchos de los planteos teóricos de Claudio Guillén, sin que se tenga la certeza de que el argentino conociese el primer texto sobre el tema, publicado por el intelectual español en inglés.⁵⁴ Desde su punto de vista, existe la posibilidad de superar el desarraigo que experimentan los escritores a consecuencia de las dictaduras. “Pero para ello habría que superar algunos malentendidos de raíz romántica y humanista, y, por decirlo de una vez, anacrónica, y plantear la condición del exilio en términos que superen su negatividad, a veces inevitable y terrible, pero a veces también estereotipada y esterilizante.” (639-645) En su percepción están los que hacen uso de la nostalgia como puente de retorno de la patria perdida, y los que para reconquistarla, utilizan la lengua literaria como arma de lucha política. Ambas formas, a su juicio, constituyen un disvalor. “Se parte casi

⁵⁴ Julio Cortázar publica el artículo “América Latina: exilio y literatura” en 1978, y antes, en 1976, con poco más de dos años de diferencia, Claudio Guillén había dado a conocer el suyo, titulado “On the Literature of Exile and Counter-Exile”.

siempre de lo negativo (desde la deploración hasta el grito de rebeldía que puede surgir de ella) y apoyándose en ese mal trampolín (...) se intenta el salto hacia adelante...” (Ibid.) En cambio, existe la opción de mentalizar positivamente el exilio, con miras a forjar valores productivos y asumir el papel que menos esperan los déspotas causantes de tal estado. El mensaje es claro: “El exilio y la tristeza van siempre de la mano, pero con la otra mano busquemos el humor: él nos ayudará a neutralizar la nostalgia y la desesperación.” (Ibid.)

Cierta crítica más actualizada se ha pronunciado acerca de la validez de la propuesta concluyente de Cortázar, al afirmar que “efectivamente, con el humor, con el sarcasmo, con la mordacidad, con lo grotesco y la ironía se ha hecho la mejor literatura desde/sobre el exilio...” (Gutiérrez 61) Ciertamente, José Ismael Gutiérrez (2011) incluye la *entonación irónica* dentro de las directrices de la poética escritural del exilio. Como recurso, el tono irónico concede al personaje diaspórico un desdoblamiento que garantiza una mirada distanciada de la experiencia vivida dentro y fuera de la patria, una fuerza liberadora al yo extraterritorial.

A través de la ironía se capta lo absurdo del discurrir humano, la tragedia del que habita los márgenes; la ironía introduce una nota desapasionada en el enfoque de la materia ficcionalizada, marca las distancias entre la vieja personalidad y la adquirida en tierra extraña, entre el ser de ayer y el actual. Sin la ironía, no hay modo de soportar el peso del desarraigo. (78-79)

Pese a la inclinación de Guillén y Cortázar por un paradigma creativo abierto y edificante, en detrimento de la vertiente nostálgica ceñida a una órbita fija, autores como Michael Ugarte (1999) y Sophia A. McClennen (2004), desde posiciones diferentes, coinciden en señalar que ambas polaridades estructuran la verdadera literatura del exilio. En las dos está presente un examen de conciencia que desemboca en cauces interconectados como vasos comunicantes. En lugar de presentarse como categorías binarias aisladas, ciertas obras pueden contenerlas en tensión, conformando una unidad dialéctica en la que pueden coexistir lo

regional, histórico y personal con lo universal, transhistórico e intercultural (McClennen 3).

Las ambivalencias espaciales, temporales, de provecho, de daño, del lamento que resulta en alegría y gratitud, del espejo que, contrariamente a Cortázar, puede distorsionar la realidad al no facilitar más puntos de comparación que la propia imagen, todas estas vacilaciones emergen en la literatura del exilio con independencia de su intento por universalizar la experiencia. Incluso los escritores que se han hecho famosos por su elogio del exilio y el triunfo sobre la patria, en ciertos periodos cruciales de sus vidas y de sus obras se vuelven ambivalentes cuando se refieren a esa victoria. (Ugarte 161)

Proponer una poética del exilio de sello propio en el presente capítulo pasa, en primer lugar, por definir el concepto de “poética”. Ducrot y Todorov (1995) la conciben a partir de dos acepciones esenciales: como teoría interna de la literatura y como visión crítica de la proyección creativa de un autor o escuela literaria, en cuanto a indicadores formales, temáticos, ideológicos, de composición, de norma estética, de estilo, etc. Evidentemente, es el segundo significado el que perfila mejor lo que se quiere analizar, con la precisión de que se pretende abarcar obras de tres autores, surgidas en circunstancias de insilio y exilio. En tal caso, el contexto es el que determina la presencia —sutil o evidente— de ciertos indicadores y elementos temáticos y conceptuales relativamente afines en los textos autorales.

Sobre el discurso de insilio, en la sección inicial del capítulo se abordaron algunos atributos ligados a las circunstancias, que entroncan con el exilio: sentido de marginación física y psicológica producto de los mecanismos de censura y exclusión, lo que provoca una desconexión de la sociedad y el país propios; crisis de identidad, desarraigo y alienación; e ideas y valores alternativos a la doctrina y la cultura que rigen oficialmente. Conjuntamente, las características del Estado totalitario vistas contribuyen notablemente a evaluar, en ambas situaciones, las particularidades del contexto referido y su incidencia en el sujeto. Del mismo

modo, salieron a la palestra rasgos insílicos distintivos, derivados del ambiente opresivo interno: mayor sujeción del sujeto al control, represión y desmoralización por la autoridad imperante; posición creativa dirigida a la observación crítica o hacia la emigración interior; y escritura altamente codificada para evadir la censura, lo que “oscurece” su significación. Con relación a este último aspecto, deben considerarse las vertientes ideoestéticas de los grupos poéticos afines a los autores previstos, con la salvedad de que Félix Luis Viera, aunque no se inserta en ningún conjunto, establece correspondencias estilísticas con los jóvenes de *El Caimán Barbudo*, si bien se aparta de sus premisas ideopolíticas.

En lo concerniente a la escritura del exilio, teniendo en cuenta los criterios de Muñiz-Huberman (2002), McClennen (2004), Bocchino (2011) y Larrea (2011), han de considerarse como categorías directrices la identidad, la experiencia, la memoria y la nostalgia. Sin embargo, en el modo de abordar las mismas, resulta estratégico una subdivisión y reordenamiento de conceptos, para fundamentar a fondo los aspectos concebidos, sin que ello niegue su estrecha conexión. Así, los argumentos sobre identidad contemplan: un deslinde entre identidad cultural e identidad personal o individual, con énfasis en la crisis de identidad durante los primeros tiempos del exilio y la constatación o no de un transtierro; la concepción de una identidad nacional alternativa a la oficial y una pequeña mirada panorámica sobre el proceso de hibridismo cultural en los tiempos de la era global. La experiencia cotidiana tiene su apartado y la memoria se concibe desde un perfil autobiográfico, que incluye la nostalgia y la memoria histórica. A este bagaje conceptual se agrega las relaciones entre sexualidad, género y poder, cuyas disidencias sexuales devenidas ejercen un rol importante dentro y fuera de las fronteras territoriales. La manifestación de los aspectos mencionados, aunque se concentran en las formas del exilio, dan cabida, asimismo, a la expresión del insilio. A la vez, la caracterización del capitalismo neoliberal y la sociedad de consumo, así como la descripción de las etapas psicológicas de la migración y el exilio, conforman un importante soporte para transparentar las motivaciones y

afectos del sujeto discursivo, instalado en otras condiciones contextuales, concernientes a las sociedades latinoamericanas contemporáneas de recepción.

2.5.1 Identidad

Dos variables cardinales van a determinar en gran medida el grado de integración del migrante a la nueva sociedad y la posibilidad de surgimiento de una nueva identidad (Zamora 2002 s. pág.). Son estas la *variable personal*, referida a la actitud que adopta el sujeto en su condición de inmigrante, y la *variable social*, que responde a las características de la sociedad de acogida. Del mismo que inciden en la conciencia del que llega los factores geoculturales y sociales y las políticas de gobierno, la forma de acogida de la comunidad receptora dependerá, además de su idiosincrasia multicultural, de lo que humanamente aporte el extranjero a sus valores ciudadanos y al progreso de la sociedad. En otras palabras, la predisposición para el recibimiento y asimilación del individuo estará en consonancia con sus potencialidades laborales, su reputación profesional y moral, y su capacidad de entrega y compromiso en relación a los deberes y necesidades del medio.⁵⁵

En la aclimatación del migrante al nuevo ambiente social participan a nivel de conciencia dos componentes de base: la identidad cultural y la identidad individual. La definición de ambas categorías resulta medular para una cabal comprensión de dicho proceso, por lo que se impone un paréntesis en la secuencia argumentativa para ofrecer elementos significativos sobre las mismas, a partir de la formulación de varios autores.

Como la identidad cultural es un modo de identidad social o colectiva,⁵⁶ algunos teóricos prefieren la última denominación, como la psicóloga cubana Carolina de la Torre (2008), que propone abordarla a partir de cuatro aristas: 1) los *elementos*

⁵⁵ En este sentido, los escritores cubanos siempre han sido bienvenidos en las sociedades latinoamericanas en que se han insertado, y han recibido la solidaridad y la simpatía de muchos ciudadanos por su potencial intelectual, profesional y humano.

⁵⁶ Para Larraín (2003) significan lo mismo.

relativamente *objetivos* —rasgos, significaciones, emociones y representaciones— que se comparten y distinguen a unos grupos identitarios de otros (tradiciones, historia, raíces comunes, formas de vida, motivaciones, creencias, valores, costumbres, actitudes, lengua, religión, etnia, raza, destinos, etc., que en su conjunto responden a la pregunta: “¿cómo es un pueblo?”); 2) las *percepciones* y otras construcciones mentales que dan conciencia de que estos rasgos comunes existen y diferencian a unas comunidades de otras; responden a la pregunta: “¿cuál es la imagen que tiene de sí un determinado pueblo?”; 3) las nociones, sentimientos y comportamientos que dan cuenta del sentido de pertenencia de los miembros; y 4) los procesos discursivos que permiten no solo nombrar, sino identificar, expresar un sentido y construir permanentemente esos espacios sociopsicológicos y culturales de pertenencia. Por ende, las prácticas discursivas —y dentro de ellas la comunicación literaria—

(...) atraviesan los elementos ‘objetivos’ y subjetivos mencionados y (...) tienen una primordial importancia en el proceso de conformación de las identidades, la aproximación a estas, en tanto las personas entran en relaciones sociales o, lo que es lo mismo, desarrollan su actividad, en contextos culturales y discursivos y con la mediación del lenguaje (188).

Para Stuart Hall (2010) existen dos formas diferentes de pensar la identidad cultural. La primera se define

(...) en términos de una cultura compartida, una especie de verdadero sí mismo colectivo oculto dentro de muchos otros sí mismos más superficiales o artificialmente impuestos, y que posee un pueblo con una historia en común y (...) códigos culturales compartidos que nos proveen (...) de marcos de referencia y significado estables e inmutables y continuos, que subyacen a las cambiantes divisiones y las vicisitudes de nuestra historia actual. (349-50)

Esta ha sido una concepción orientadora en las luchas poscoloniales que han dado forma a las sociedades correspondientes (como la cubana).

Sin embargo, el segundo enfoque teórico muestra que, además de los aspectos en común, hay otros que marcan una diferencia significativa y se corresponden realmente con aquello “en lo que nos hemos convertido puesto que la historia ha intervenido en nosotros.” En tal sentido, la identidad cultural “es un asunto de ‘llegar a ser’ así como de ‘ser’. Pertenece tanto al futuro como al pasado.” (Hall 351) Más que esencialismo es posicionamiento en el devenir de los hechos y discursos condicionados por la historia, la cultura y el poder. “Lo que mejor nos identifica, pues, (...) no puede ser únicamente un catálogo de ‘logros’, de realizaciones, de paradigmas. Sin desdeñarlos, la identidad está más cerca de la utopía que de la consagración. La identidad no es un hecho consumado.” (Vitier 1996 24)

Finalmente, en la conceptualización de Maritza García y Cristina Baeza se conjugan las posiciones mencionadas por Hall, al concebir la identidad cultural como producto del legado de una tradición y como aporte creativo que se enriquece en el tiempo. A tales efectos, este tipo de identidad, referida a un determinado grupo social o sujeto de la cultura,⁵⁷ es visto como “la producción de respuestas y valores que, como heredero y trasmisor, actor y autor de su cultura, éste realiza en un contexto histórico dado como consecuencia del principio sociopsicológico de diferenciación-identificación en relación con otro(s) grupo(s) o sujeto(s) culturalmente definido(s).” (17-18)

Resulta interesante la distinción que hacen estas autoras entre identidad y cultura, considerando a la última un sistema vivo y un concepto de carácter antropológico.⁵⁸ Para ellas, “los procesos culturales se abordan desde la

⁵⁷ Las autoras denominan “sujeto de la cultura” a “un grupo humano socialmente organizado en cualquier nivel de resolución sociológica, y que se comporta como un heredero y por tanto, también trasmisor, autor y actor de una cultura geográfica e históricamente condicionada.” (García y Baeza 24). Respecto a los niveles de resolución, proponen tres grupos, dispuestos internamente en orden descendente: 1) sociedad, grupo, individuo; 2) país, región, localidad; y 3) mundo, región, nación.

⁵⁸ Según Larraín (2011), el concepto de *cultura*, como lo conocemos hoy, se asocia a la modernidad y toma un perfil más cercano a la actualidad a fines del siglo XIX, a causa de la expansión colonial europea, y “consiste en el conjunto interrelacionado de creencias, costumbres, leyes, formas de conocimiento y arte, como también de artefactos materiales, objetos e instrumentos que pertenecen a los miembros de una sociedad y que los distinguen de otras sociedades.” (80)

perspectiva de la *mismidad* del sujeto de la cultura, su actividad y sus productos materiales y espirituales.” (García y Baeza 19) En cambio, le atribuyen a la identidad cultural una naturaleza sociopsicológica (alude a hechos culturales de conciencia) y precisan que los procesos identitarios

(...) se abordan desde la perspectiva de la comunicación de un sujeto de la cultura con otros sujetos de cultura para él significativos, bajo la perspectiva de la alteridad como base de sentido de la integridad cultural de los grupos en la medida en que estos se comunican constante y crecientemente con otros dado el carácter cada día más complejo de las relaciones internacionales formales e informales. (García y Baeza 19)

Como complemento a la idea anterior puede funcionar un razonamiento del chileno Jorge Larraín (2011), quien, basándose en la concepción simbólica de la cultura elaborada por John Thompson, precisa que la cultura es más general porque engloba todas las formas simbólicas y el conjunto de significados asociados a ellas. La identidad, en cambio, es algo más particular, por ser portadora de una narrativa que utiliza solo algunos de esos significados mediante un proceso de selección y exclusión. Observa, asimismo, que “hacer del análisis cultural un estudio de la producción, trasmisión y recepción de formas simbólicas dentro de ciertos contextos socio-históricos” resulta un método plausible porque “la identidad solo puede construirse en la interacción simbólica con los otros.” (80-81)

Reviste igual importancia el modo abreviado en que explican García y Baeza la relación entre las identidades cultural y nacional. Siguiendo su razonamiento, la identidad cultural se constituye previamente a la identidad nacional y es un concepto de mayor alcance y profundidad. Sobre esto último ponen de ejemplo el creciente papel de los grupos-minorías en la sociedad contemporánea, para los cuales tiene una crucial significación la identidad cultural, sin que ello guarde relación directa con la nacionalidad. No obstante, al conformarse las naciones, la identidad cultural comienza a ser condicionada por la identidad nacional, “en la

medida en que las ideas políticas entran a formar parte de la psicología social de los grupos humanos que integran el sujeto de la cultura.”⁵⁹ (21)

Pasando a la identidad individual, Gilberto Giménez (2010) la define “como un proceso subjetivo y frecuentemente auto-reflexivo por el que los sujetos individuales definen sus diferencias con respecto a otros sujetos mediante la auto-asignación de un repertorio de atributos culturales generalmente valorizados y relativamente estables en el tiempo.” (43) Según este investigador social de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la identidad de un sujeto “se caracteriza ante todo por la voluntad de distinción, demarcación y autonomía con respecto a otros sujetos” (43) y la distinguen atributos de *pertenencia social* (lo socialmente compartido), que resultan de la identificación del individuo con diferentes categorías, grupos y colectivos sociales; y los atributos *particularizantes* (lo individualmente único), que determinan la unidad idiosincrásica del sujeto. Los elementos colectivos destacan las semejanzas, mientras los individuales subrayan las diferencias, pero ambos se conjugan para conformar la naturaleza multidimensional y única del sujeto individual.

La primera serie de atributos se identifica principalmente por un conjunto de pertenencias sociales, entre las que los sociólogos señalan como más importantes: la clase social, la etnicidad, las colectividades territorializadas (locales, regionales, nacionales), los grupos de edad y el género.⁶⁰ Añaden los especialistas que, según los contextos, algunas de estas pertenencias pueden ocupar espacios más visibles y sustantivos en las preferencias del individuo. Puntualiza Giménez que “la pertenencia social implica compartir, aunque sea

⁵⁹ A nivel de Estado-nación, varios autores las consideran categorías equivalentes o simplemente hablan de “identidad cultural nacional”. Para Hall (2010) y Larraín (2001) la identidad nacional es una forma de identidad cultural o colectiva.

⁶⁰ Según Hall (2010), las comunidades de clase, raza, género y nación conforman las grandes identidades sociales colectivas que posicionan y estabilizaban el yo individual y permiten una lectura, casi como un código, de sus imperativos. Ellas fueron formadas en un largo proceso histórico que ha dado lugar al mundo moderno, “son lo que constituía la modernidad como una forma de autorreflexión.” (317-318) Larraín (2001) restringe a dos las opciones: “Durante la modernidad las identidades culturales que han tenido mayor influencia en la formación de identidades personales son las identidades de clase y las identidades nacionales.” (21-48)

parcialmente, los *modelos culturales* (de tipo simbólico-expresivo) de los grupos o colectivos en cuestión.” (44)

Acerca de los atributos particularizantes —múltiples y cambiantes según los contextos—, ofrece el autor una lista que advierte incompleta. “Las personas también se identifican y se distinguen de los demás, entre otras cosas: (1) por atributos que podríamos llamar ‘caracteriológicos’; (2) por su ‘estilo de vida’ reflejado principalmente en sus hábitos de consumo; (3) por su red personal de ‘relaciones íntimas’ (*alter ego*); (4) por el conjunto de ‘objetos entrañables’ que poseen; y (5) por su biografía personal incanjeable.” (Ibid.)

Los atributos *caracteriológicos* son un conjunto de rasgos interpretados como “disposiciones, hábitos, tendencias, actitudes y capacidades, a los que se añade lo relativo a la imagen del propio cuerpo” (Lipiansky 1992 ctd. en Giménez 2010). Para Wilhelm Reich (s. f.), excolaborador de Freud, el carácter es “la base del modo de reacción característico de una persona. Su significado es la protección del yo contra peligros exteriores e interiores.” (s.p.) El carácter es una coraza creada dentro del ego ante la existencia de tres emociones básicas: el miedo, la tristeza y la cólera. La misma debe concebirse como algo móvil en donde existen brechas; aumenta o disminuye conforme al principio del placer-displacer. La condición de “coraza sana” requiere liberar las dos formas de energía interior: la sexualidad y la creatividad. “El gozo en el trabajo se refiere al grado de creatividad. Tanto el trabajo como el amor son las mayores fuentes de placer.” (s.p.)

Giménez (2010) se apoya en los postulados de Edgar Morin para exaltar la importancia de la *red personal de relaciones íntimas* (familia, amigos, compañeros de estudio o trabajo allegados, pareja amorosa, etc.) como móvil de diferenciación. Juntos constituyen un círculo selecto de personas entrañables, donde cada una funciona como *alter ego* (otro yo real o ideal), es decir, como prolongación del propio ser. Al significar tanto, la parcial o total desaparición (por distanciamiento o muerte) de los miembros provoca un hondo dolor y una soledad insoportable. De hecho, es uno de los principales motivos traumáticos para el migrante o exiliado.

Para referirse al *apego afectivo a ciertos objetos materiales* pertenecientes al individuo, Giménez (2010) se apoya en el punto de vista de Larraín (2001), quien a la vez apuntala su juicio en William James, cuya premisa incluye las principales posesiones capaces de entregar al sujeto señales vívidas de autorreconocimiento. Aunque las cosas a enumerar varían en dependencia de la subjetividad de cada persona, resultan más evidentes: cuerpo propio, casa, auto, animales domésticos, paisajes, libros, obras de arte y otros objetos de valor sentimental o herencia familiar, e incluso fondos financieros, unidos todos a un sinnúmero de sensaciones, recuerdos y emociones. Al respecto, explica Larraín que “al producir, poseer, adquirir o modelar cosas materiales los seres humanos proyectan su sí mismo, sus propias cualidades en ellas, se ven a sí mismos en ellas y las ven de acuerdo a su propia imagen.” (2001 21-48)

Subraya Giménez (2010) que la dimensión que particulariza la identidad con más acento es la *biografía incanjeable* propia, relatada en forma de historia de vida. Es la que Pizzorno denomina *identidad biográfica* y Lipiansky, *identidad íntima*. Esta se constituye gradualmente, concatenando vivencias a partir de las relaciones interpersonales en numerosos marcos espacio-temporales. Ciertas experiencias dejan una profunda huella en la conciencia, como las relaciones íntimas, donde las relaciones amorosas representan un caso singular. “Es precisamente en este nivel de intimidad donde suele producirse la llamada ‘auto-revelación’ recíproca (entre conocidos, camaradas, amigos o amantes), por la que al requerimiento de un conocimiento más profundo (...) se responde con una narrativa autobiográfica de tono confidencial...” (46) En pocas palabras: “Somos también lo que nuestra historia nos hizo, lo que extraemos de nuestra ‘historia familiar’.” (García Martínez 2008 s. pág.)

En términos generales, la construcción de la identidad del individuo está condicionada por el medio ambiente y, sobre todo, por la interacción social con otros, con quienes comparte ideas, valores y prácticas afines. Del grupo, culturalmente determinado, internaliza evaluaciones y actitudes significativas hacia sí que contribuyen a la representación de su autoimagen. Pero también respecto a

ellos, el ser individual toma distancia en su autovaloración, se diferencia, adquiere un sello distintivo, va elaborando su propia narrativa, y puede incidir y dejar su impronta en dicho medio. Con acierto, Larraín se afirma en la conceptualización de George Mead, quien expresa que el yo es “la respuesta que el individuo hace a la actitud que los otros toman hacia él cuando asume una actitud hacia ellos... da una sensación de libertad, de iniciativa.” (Mead ctd. en Larraín 2010 86-87)

Así también, es importante tener claridad del vínculo entre las identidades abordadas. Larraín (2001) lo discierne con brevedad y precisión al enunciar:

No pueden haber identidades personales sin identidades colectivas y viceversa. (...) Esto es así porque las personas no pueden ser consideradas como entidades aisladas y opuestas a un mundo social concebido como una realidad externa. Los individuos se definen por sus relaciones sociales y la sociedad se reproduce y cambia a través de acciones individuales. (34)

A partir de la noción de que la identidad individual se desarrolla en interacción con la otredad social —idea propuesta por Freud—, León y Rebeca Grinberg (1984) consideran el sentido de identidad formado por tres vínculos: a) el vínculo de integración espacial que se corresponde con un sentimiento de “individuación”; b) el vínculo de integración temporal que es el sentimiento de “mismidad”; y c) el vínculo de integración social que posibilita el sentimiento de pertenencia. De los tres, el vínculo social es el que se ve más afectado por el hecho migratorio, porque los cambios más sustanciales ocurren en el entorno del individuo. Para los Grinberg resulta evidente que el cambio radical de contexto afecta la estabilidad psíquica y emocional de la persona. Se produce una ruptura en su coherencia interna, ya que los paradigmas y valores precedentes no le bastan para reacomodarse a las nuevas circunstancias. Por eso se indica que acontece inicialmente en el migrante una crisis de identidad. Para Del Olmo (1990), esto consiste en una situación que se produce cuando la identidad del sujeto no puede proporcionarle una explicación coherente de su comportamiento a causa de dos razones: 1) el comportamiento está demasiado lejos de las normas de conducta

que actúan como referentes; y 2) la escala de valores de la identidad cultural que asume no es capaz de integrar coherentemente las contradicciones entre las distintas normas de conducta.

En el plano sociocultural acontecen los mayores cambios de fondo, con lo que se manifiesta una incapacidad para predecir el futuro inmediato. Como señala Alejandro Bustos en su tesis doctoral “La emigración chilena en España: perspectiva antropológica” (1994), hay que tener presente que lo que se produce es un sistema de relaciones interétnicas caracterizado por un vínculo asimétrico entre una sociedad mayoritaria (dominante) y una minoría inmigrante (con frecuencia marginal). Este tipo de relación presupone que los inmigrantes deben adaptarse y ser asimilados por la sociedad receptora. Ante esto caben dos reacciones posibles: a) una resistencia a la aculturación extrema, reclamando el reconocimiento de su propia identificación étnica y de sus pautas culturales; y b) una disposición a negociar la aceptación y/o adaptación a las formas de vida, instituciones y símbolos de la sociedad de acogida.

Una vez que el migrante se instala, debe someterse a un proceso de adaptación para restablecer el equilibrio identitario a nivel de conciencia y reconciliarse consigo mismo a pesar de los cambios. Para ello hace uso de la identidad cultural de origen, combinándola con las nociones y valores que va adquiriendo de la sociedad de acogida. En el período inicial puede evidenciarse la no identificación con la nueva sociedad y, derivada de ello, la situación de desarraigo, cuyas posibilidades describe Ana Esteban Zamora (2002) al referirse a

(...) una multitud de sentimientos que tienen que ver principalmente con el encuentro y enfrentamiento con una nueva sociedad en la que el sujeto se ve obligado a vivir durante cierto tiempo y, ante la cual, puede adoptar dos actitudes: la integración o la no-integración. Si elige la primera, el individuo tratará de identificarse con la nueva sociedad y quizás, si tiene éxito en este proceso, podrá disminuir en gran medida el sentimiento de desarraigo inicial. Si no consigue integrarse o si ni siquiera tiene intención de hacerlo, el desarraigo será permanente y el sujeto deberá convivir en la nueva sociedad pero sintiéndose de otro país y ‘fuera de su sitio’. En este último caso, en definitiva, no encontrará un lugar en el país de acogida y su deseo de volver se mantendrá siempre vivo. (s.p.)

La pérdida de los grupos de referencia originales ha conducido a muchas comunidades de compatriotas inmigrantes o refugiados que no deciden integrarse plenamente, a formar guetos o enclaves étnicos donde aspiran a conservar viva su cultura y sus creencias políticas, sin que ello evite permearse de la cultura del lugar de asentamiento. Por el estilo, además del clásico ejemplo de judíos en Europa del Este o Nueva York, pueden nombrarse otros como el enclave polaco en Inverness, Escocia; Chinatown, el mayor barrio chino del mundo en San Francisco, Estados Unidos; y, por supuesto, La Pequeña Habana o Little Havana en Miami, con ánimo de perpetuar la idiosincrasia cubana. No obstante, aunque la residencia en comunidad puede contribuir a una existencia más llevadera, en determinadas circunstancias la insatisfacción ante el modo de vida presente hace sentir al sujeto ajeno a esa sociedad, que su existencia allí carece de sentido. Muchos teóricos del exilio hablan de una doble sensación de desarraigo al sentirse la no pertenencia a ninguno de los dos países. El escritor cubano Reinaldo Arenas, exiliado en 1980, lo ilustra de un modo pintoresco, al afirmar que

(...) uno pertenece a un contexto, a una manera de sentir, de ver, a unos colores, a una conversación, a un lenguaje, a un ritmo, a un paisaje, a un color, a varios colores —y como tú te trasplantas para otro mundo, tú no eres aquella persona: tú eres aquella persona que se quedó allá. En el exilio, se está sin frontera y sin asidero: está uno en el aire. Este es el problema grave del exiliado: que no tiene una identidad propia. (Arenas ctd. en Ette 89).

Para el sujeto del exilio semejante estado de crisis existencial dificulta la utilización “racional” de los mecanismos de adaptación positivos y entrafña sentimientos de angustia, miedo, culpabilidad, vergüenza e impotencia. Él ha sufrido las consecuencias del poder desmedido y arbitrario, ha perdido su estatus de ciudadano y es el desenraizado al que le cuesta definir expectativas y esperanzas. Su proyección de futuro está bloqueada por el peso de la realidad que tiene que afrontar día a día. La hostilidad del pasado invade la subjetividad del presente.

Por eso se ha dicho que el exilio representa para el individuo una forma de muerte, un fenómeno en el que la vida anterior hasta el momento de expatriación ha cumplido un ciclo: “Todo exilio implica un cese en la vida que hasta entonces se ha llevado, por lo que supone una alteración esencial de la vida humana que paraliza la existencia hasta hacer de ella una realidad rota, vacía y fantasmal más cercana a la muerte que a la vida.” (Sánchez Zapatero 2008 439) Claudio Guillén (1995), en su exégesis historiográfica sobre la poética del exilio, al revisar la pieza teatral *Richard II* de Shakespeare, observa la analogía que reiteradamente establece el poeta entre la muerte como alma desterrada del cuerpo y el destierro como muerte del hombre cabal, expulsado de su tierra, lo que supone, a fin de cuentas, una asociación entre el mito clásico de la transmigración de las almas y el peregrinar del desterrado fuera de su patria, que asiste a una muerte en vida.

Esta crisis identitaria, marcadamente manifiesta durante los tiempos de asentamiento y adaptación, puede ser ilustrada con un mínimo aditivo de optimismo, a través de la representación de Jano, antigua deidad romana de dos rostros invertidos que le permiten mirar en direcciones opuestas simultáneamente: uno, vuelto hacia el pasado, expresa la ruptura, la pérdida, la separación, la nostalgia, el duelo y un cierto grado de fragmentación de su experiencia, lo que puede ser interpretado como su muerte social rubricada por la imposibilidad del regreso; y el otro, mirando el futuro, confronta al sujeto con un medio desconocido, extraño a sus prácticas sociales e impenetrable a su lenguaje, lleno de peligros reales e imaginarios, pero también lugar en el que cierta recreación es posible. (Barudy *et al*/97-110)

Aun cuando se tenga la voluntad de integración, esta difícilmente será total y definitiva, porque cuesta llegar a sentir la cultura ajena como propia y porque la esperanza de retornar está latente en la mayoría de los exiliados y en no pocos emigrantes, con la diferencia de que los últimos tienen más autonomía para tomar la decisión. Los exiliados en particular conciben su vida en el exterior como un tiempo entre paréntesis o una etapa transitoria, porque para ellos la vida verdadera está en la patria. Por eso se sostiene que la idea del retorno es un

indicador básico para comprender el desarraigo cultural propio del discurso exílico, a pesar de los años de residencia en el país extranjero. “El deseo de volver supone no sólo el recorrido espacial en sentido inverso, sino también la esperanza (...) de reencontrar ese mundo social destruido por las dictaduras: volver implica reencontrar su familia, ser joven otra vez, recuperar el espacio de la infancia, recrear un mundo que ya no existe más.” (Vásquez y Araujo 12)

Manifiesta Zamora (2002 s. pág.) que resulta difícil definir cuándo el exiliado renuncia a la idea de volver a su terruño. “Llega un momento en que ya no parece factible o al menos no es realizable en el presente inmediato esa vuelta al país de origen.” Fue lo que le sucedió a muchos intelectuales españoles asentados en México, al dilatarse la dictadura franquista por más de treinta años, y es lo que le ha pasado con tantos escritores cubanos expatriados del castrismo, que desde los años sesenta han decidido instalar su residencia en diversos puntos del planeta, sin la remota esperanza de una transición a la democracia y una mejoría económica en su tierra natal.

2.5.2 Cambio de vida cotidiana y nuevas experiencias

Según Elizabeth Lira y Juana Kovalskys, la identidad individual se identifica especialmente por la conceptualización de la cotidianidad, la cual, con un cambio de residencia extraterritorial, sufre una transformación meridiana, por lo que “reelaborar una nueva identidad significa construir a niveles del Yo una nueva percepción del sí mismo de partida de un cambio en la experiencia de la vida cotidiana.” (92)

La cotidianidad consiste en la unidad cordial o conflictiva del hombre con el medioambiente que compone su experiencia vivencial, constituido este por elementos naturales y artificiales, de naturaleza biótica, abiótica y sociocultural. Es también la acción e interacción frecuente que ejerce el ser humano sobre un medio que, remedando a Larraín (2003), no solo le rodea sino que también está en su interior.

Esta cotidianidad que constituye un modelo global y básico de existencia puede ser expresada a través de categorías psicológicas tales como: las características y naturaleza de las representaciones que el hombre elabora de sí mismo, de las cosas y de su mundo existencial. Se nos traduce también por la cualidad de sus percepciones, por la manera como califica y valora situaciones y cosas, por las relaciones que entre ellas concibe y describe, por las relaciones que establece con dichas cosas y con los hombres, por las cosas en que cree, por el tipo de sentimientos y el estilo de vínculos que desarrolla.” (Carrasco 1980 ctd. en Lira y Kovalskys 89)

Esperanza Martínez (2011), por su parte, reitera el sentido que confiere la cotidianidad a las acciones y a la existencia misma del individuo, y al hablar de “vida cotidiana”, pone énfasis en la connotación que tienen lo social y el pensamiento en el concepto, expresado como

(...) un conjunto de vivencias de rutinas y de acontecimientos, de los sujetos y entre sujetos, experiencias que al mismo tiempo son expresión de una cultura, de una comunidad de significados y son condicionadas por ellas, producto de las especiales situaciones históricas y sociales en que se producen. La vida cotidiana ofrece elementos para la reflexión, el análisis y la construcción del mundo de la vida, permite la observación de la realidad y la utilización de la riqueza de experiencias que nos proporciona. (98)

La misma autora especifica que al migrante, con el cambio de contexto, lo cotidiano se le torna

(...) el lugar en donde el individuo se enfrenta al otro, al nuevo, a lo desconocido, a lo diferente, al extranjero, al inmigrante, y en donde éste también debe desenvolverse. Lo cotidiano es el espacio social en el que se despliegan las prácticas de los sujetos y su orientación hacia la reproducción del orden social o hacia su conservación. (98)

En esta dinámica, la experiencia cotidiana del inmigrante estará determinada en su vida privada y pública, por las características sociales, económicas y culturales de los grupos de pertenencia e inserción, porque a escala social y en cada momento histórico, dicha experiencia varía de acuerdo a la realidad que le corresponda vivir a la persona. Además, en el acontecer diario no solo cuentan los

episodios y rutinas vivenciales de que es partícipe el sujeto, sino también todo lo que forma parte de su “consumo cultural” en un espacio diferente, por medios audiovisuales o impresos.

Un componente de peso en la nueva cotidianidad es el lenguaje, que funciona como recurso vinculante o alienante de acuerdo a las circunstancias. Aun cuando el migrante llegue a un país donde se hable su idioma, como sucede con los escritores cubanos que se instalan en Hispanoamérica, sus actos discursivos se producirán en una contextualidad sustancialmente diferente. “La experiencia humana, producto del diálogo entre su ‘yo’ y el ‘tú’ desconocido, tendrá características nuevas y hasta cierto punto alienadas para él, que podrían convertirse en una amenaza para su sentimiento de identidad.” (Grinberg s. pág.) Sobre todo en la etapa de adaptación, suelen presentarse situaciones de comprensión confusa o incomunicación, que pueden oscilar entre lo anecdótico y lo dramático, al manejarse códigos lexicales y sintácticos diferentes a los cotidianos. La misma lengua adopta en cada país formas particulares de nombrar y expresar los objetos y situaciones de la realidad natural y sociocultural. Existen modismos, localismos y toda una riqueza fraseológica matizada por la idiosincrasia del territorio. Palabras conocidas se emplean con otras connotaciones y se agrega otra infinidad de vocablos inventados por los lugareños, adoptados de las lenguas nativas o de influencia extranjera. También se toma conciencia a fondo de los usos lingüísticos distintivos de la sociedad de origen, porque en su mayor parte carecen de pragmatismo en las condiciones actuales.

En conjunto, todos los factores que configuran lo cotidiano moldean de modos distintos la forma de pensar, sentir y decir en la literatura que brota de esta nueva experiencia de vida. Con certeza ha dicho José Ismael Gutiérrez que “los escritores exiliados tienen que abordar desde una óptica diferencial, con nuevos patrones de escritura, liberados de las limitaciones temáticas y expresivas que los encorsetaban antes, lo que les sucede en el ‘aquí’ y en el ‘ahora’.” (67)

2.5.3 Memoria autobiográfica

En la reconstrucción de la identidad del sujeto exílico, además de la incorporación de nuevas experiencias cotidianas a su trayectoria vital, juega un papel preponderante la memoria. Revivir narrativamente los acontecimientos pasados de la persona es un modo de revalidar la existencia propia y reparar una subjetividad escindida, porque la memoria, al tender puentes entre pasado y presente desde una tierra distinta, concede unidad y coherencia a la identidad.

El profesor de psicología cognitiva José María Ruiz-Vargas (2004), basado en los preceptos de Endel Tulving, plantea que dentro de las distintas taxonomías sobre la memoria, la *memoria episódica o autobiográfica* es el sistema encargado de la retención y recuperación consciente de la información relativa a las experiencias de nuestro pasado personal, que ocurrieron en un momento y lugar específicos. Para el catedrático español, lo singular de este tipo de memoria se manifiesta a través de dos rasgos del sistema; “a saber, (1) que es el único orientado hacia el pasado: la recuperación episódica significa viajar mentalmente hacia atrás por el pasado personal a través del tiempo subjetivo (...), y (2) que la evocación o rememoración episódica va acompañada de «conciencia autooética», es decir, la experiencia consciente de sí-mismo como una entidad continua a través del tiempo, que permite darse cuenta de que el yo que reexperimenta ahora un episodio del pasado personal es el mismo yo que experimentó ese episodio en un tiempo anterior.” (189)

Explica Ruiz-Vargas (2008 65), por otra parte, que la memoria autobiográfica constituye un sistema individual de memoria regido por principios y reglas de naturaleza interna (vinculado a los procesos cognitivos) y de naturaleza externa o social. Significa esto que durante la codificación y retención del conocimiento (el contenido de lo vivenciado), y, sobre todo, en el momento de su recuperación (el acto de recordar y contar a otros el pasado personal), esta forma de memoria se muestra altamente influenciada por el contexto en su manifestación interna (por

ejemplo, emociones y estados de ánimos particulares) y en su manifestación externa o contexto social.

Igualmente, es importante considerar que los recuerdos autobiográficos tienen características propias. Su contenido “es una combinación de informaciones relativas a lugares, momentos, personas, objetos, sentimientos, creencias, actitudes, prejuicios, y todo aquello involucrado en la actuación de las personas.” (Ruiz-Vargas 2004 191-192). Su exteriorización toma forma de estructura narrativa porque evocar el pasado es sinónimo de contar una historia privada. La rememoración nunca es completamente fiel a la realidad, pero sí compatible con el esquema del Yo, es decir, con la concepción del mundo y otros aspectos subjetivos del que recuerda. Dicha propiedad no le resta validez al acto de memorizar, porque más allá del grado de exactitud, primando una intención honesta en la enunciación, siempre han de aflorar elementos relevantes y tipificadores de la vida del sujeto en situaciones espacio-temporales específicas.

También es propio de estos recuerdos el componente imaginístico. Ver el pasado es recordar con claridad y precisión los detalles sensoriales ligados a la vivencia, lo que concede credibilidad y viveza a lo evocado. Las experiencias cargadas de emociones fuertes se recuerdan de un modo diferente a otras de menor intensidad en los matices afectivos. Específicamente las personas que han vivido episodios traumáticos (piénsese en experiencias extremas en condiciones de insilio y exilio), cuando les asiste la remembranza, reexperimentan los traumas de una forma especialmente clara e intensa. Para tales casos, víctimas de terror o tortura, existe la terapia *Narrative exposure therapy*, que indica

(...) que la superación real del trauma sólo será posible si a la víctima se le permite narrar sus experiencias, porque (...) [así] tiene la oportunidad de exteriorizar sus sentimientos, lo que posibilita el procesamiento de las emociones dolorosas. De esa manera, (...) se logran modificar a nivel cerebral lo que los expertos llaman ‘redes asociativas de miedo’, (...) [lo que] supone, además, la recuperación de la dignidad y el descubrimiento de la verdad. (Ruiz-Vargas 2008 66-67).

En la posición de los escritores, dar cuerpo literario a vivencias semejantes en el momento propicio (dentro o fuera de la patria) es el mejor modo de hacer catarsis sobre el fenómeno o, dicho en sentido figurado, el mejor ritual de “exorcismo”.

En materia literaria, el discurso autobiográfico, en cualquiera de sus manifestaciones, tiende a ser estudiado como relato en prosa. El texto poético es menos apreciado para este fin, seguramente porque el poema no ofrece espacio suficiente para contar una vida o parte de ella. Sin embargo, “es la poesía el género que, desde sus orígenes, intenta explorar y confrontar la realidad íntima en relación con la exterior, según el talante y el sentir del autor. Y desde siempre, el texto poético ha sido el cauce idóneo para materializar las impresiones o huellas de la propia vida, incluso de las más inasibles.” (Álvarez 2004 271) En consecuencia, mucha de la poesía, por naturaleza, se nutre de fuentes autobiográficas y en ella suelen estar presentes recursos narrativos y descriptivos. Entonces, en la lírica con esos atributos, desde la “Teoría de la enunciación” (Bajtín, Benveniste, Ducrot, etc.), existe una equivalencia entre sujeto de la enunciación (Yo lírico) y sujeto del enunciado (protagonista), coincidiendo el objeto enunciado (lo narrado) con la experiencia vivida por el poeta. En esta variante de enunciación subjetiva, dos entidades sincretizan en un mismo hablante que se pronuncia en primera persona. Según la taxonomía que establece Kate Hamburger (*Lógica de los géneros literarios*, 1986), en tal caso, el tipo de sujeto enunciadador presente es el histórico, que se manifiesta como sujeto individual bajo la forma de un Yo que se expresa desde lo vivido. Desde una perspectiva temporal, ese Yo narrante en el presente de la escritura, da voz y presencia imaginaria a los yoes que adoptó evolutivamente, que, en su relación con otros personajes, da fe de los hechos de un pasado que forma parte de la historia de vida. “Se abre, así, un juego de distancias entre niveles enunciativos (narrador/personaje), y niveles temporales (presente de la narración/pasado de lo narrado)...” (Fernández Prieto 423)

Para Celia Fernández, además, el yo autobiográfico “se presenta fundamentalmente como un ‘yo moral’ afectado por los valores dominantes en el entorno familiar y educativo, por las circunstancias sociales y políticas del país, y por los códigos ideológicos impuestos desde el poder, pero dispuesto a cuestionarlos e incluso a romper con ellos.” (424-425) El yo autobiográfico se presenta al mismo tiempo como autorreflexivo, ya que “no sólo se propone contar lo que vio o lo que vivió, sino indagar en la huella que esas experiencias han impreso en el proceso de su formación como sujeto, autoanalizarse, exponerse a la mirada y al juicio de los otros.” (Ibid.)

El proceso memorístico, específicamente en el medio de residencia exílico, se da con frecuencia a partir de la percepción. Constantemente la realidad inmediata incentiva un efecto comparativo con otra realidad de referencia que pertenece a un tiempo pretérito. Así, “todos los objetos, animados e inanimados, nuevos y antiguos dan lugar a que surjan paralelismos, y a que la valoración de las cosas se realice siempre en comparación con esas mismas cosas en otro lugar.” (Ugarte 26)

En relación al ambiente referido, resulta crucial hacer una distinción dentro de la memoria autobiográfica, entre la *memoria nostálgica*, transida por la susceptibilidad afectiva del presente y orientada al recuerdo idealizado de motivos gratos de la patria que resultan irrecuperables, y la *memoria histórica*, que adquiere su mejor lucidez en circunstancias posteriores a la primera, cuando se han aquietado los ánimos y existe una mejor predisposición de espíritu para afrontar, develar y reinterpretar la realidad cruel del pasado, eludida antes por defensa natural, cuyo discernimiento es decisivo para explicar la posición actual del sujeto exiliado y sus compatriotas.

2.5.3.1 Nostalgia

La palabra *nostalgia*, formada por las voces griegas *nostos* (‘regreso’) y *algos* (‘dolor’), fue creada en 1688 por el médico suizo Johannes Hofer, con la idea de

nombrar el “deseo doloroso de regresar a casa” que había notado en algunos de sus pacientes alejados de su lugar de origen (Soca s. pág.). No anda lejos de tal sentido una de las acepciones que establece el Diccionario de la Real Academia Española (22.^a edición de 2001, vigente): “Pena de verse ausente de la patria o de los deudos o amigos.” La misma obra presenta como segundo semema: “Tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida.” La mezcla de ambos significados establece correspondencia con la formulación del peruano Mariano Ibérico: “... un sentimiento de encanto ante el recuerdo del objeto ausente o desaparecido para siempre en el tiempo, un sentimiento de dolor ante la inasequibilidad de ese objeto, en fin un anhelo de retorno que quisiera transponer la enigmática distancia que separa el ayer del hoy y reintegrar el alma en la situación que el tiempo ha abolido.” (164)

Conceptualizando en síntesis, la nostalgia está ligada a una polaridad emotiva; el objeto evocado produce entusiasmo por estar asociado a una experiencia grata; sin embargo, la imposibilidad de tenerlo consigo en el momento presente provoca tristeza. A ello se agrega el anhelo de retorno, muchas veces frustrado, como sucede al sujeto del exilio. De “emoción positiva con elementos agridulces” la califican Constantine Sedikides y Tim Wildschut (2008), dos investigadores de la británica Universidad de Southampton, que actualmente ostentan, en el campo de los estudios psicológicos, criterios de autoridad en materia de “nostalgia”. A la vez se afirman teóricamente en los presupuestos de P. N. Johnson-Laird y Keith Oatley, quienes piensan la nostalgia como una emoción compleja por su nivel de evaluación cognitiva, donde se combinan eventos felices con una dosis de tristeza, ya que los aspectos deseables del pasado no son alcanzables. Igualmente le resulta afín la opinión de Tom Werman, quien ve en la nostalgia “un placer melancólico, una alegría teñida de tristeza.”⁶¹ (ctd. en Wildschut et al 2006 977). Aluden, por último, a Fred Davis, cuyo razonamiento muestra la nostalgia como una reacción emocional diseñada para reparar la discontinuidad en la vida de una persona, en especial cuando se percibe un contraste entre pasado y presente,

⁶¹ La traducción es personal.

bien sea de contenido individual o colectivo. La discontinuidad tiene consecuencias emocionales, como miedos, descontentos, ansiedades e incertidumbres. La nostalgia es, entonces, una respuesta a estos efectos psicológicos negativos.

Respecto a los desencadenantes de dicha condición, precisan ambos autores que la causa reside en estados de ánimo negativos, siendo el más común la soledad, asociada a la percepción de falta de comprensión y apoyo social. También ejercen influencia otros factores, como los estímulos sensoriales (olores, música, gustos, etc.) y las interacciones sociales con personas cercanas (familiares, amigos, compañeros, con su forma de pensar y ser). Cuentan, inclusive, eventos trascendentales en la vida del individuo, lugares y entornos (paisaje rural y urbano). Venga de un estímulo externo o de la reflexión en soledad, se sabe que la ensoñación nostálgica emerge de la comparación, explícita o implícita, entre las experiencias que se suman a la realización actual y las del pasado que sirven de referencia.

Sedikides y Wildschut (2008) proponen para la nostalgia cuatro funciones clave: sirve como repositorio del afecto positivo, favorece la autoestima, fortalece los vínculos sociales (su narrativa permite valorar la relación del yo con los otros cercanos) e impregna significado vital, al exteriorizar experiencias y recuerdos valiosos, como autodefensa ante la amenaza existencial. Por lo que han podido constatar empíricamente, el fenómeno nostálgico sigue una tendencia hacia la redención de espíritu, en la que el protagonista pasa de un lugar desventajoso a una posición victoriosa, lo que genera sentimientos positivos; es menos frecuente lo contrario: que el protagonista pase de una posición de fuerza a una de debilidad, lo que daría lugar a sentimientos negativos. Por eso, no debe confundirse, por ejemplo, nostalgia con melancolía, porque mientras la primera es sentimiento pasajero donde prevalece la autopositividad, la otra es tristeza exacerbada que desemboca en un estado depresivo que incapacita y produce abulia. La nostalgia, en suma, confiere vigor a la identidad, al reunir

discursivamente los fragmentos del pasado, lo que permite proyectar un *self* más unificado, protegiendo así la integridad del yo y privilegiando su proyección ideal.

En condiciones de exilio, la sensación de pérdida del país natal y la dificultad inicial para adaptarse al nuevo territorio conducen a una revalorización de la realidad, que ya no es la de origen y por tanto ha dejado de ser terreno firme. El persistente recuerdo de la nación abandonada provoca una mitificación de esta, ya que la patria es “la imagen de todos los bienes”, dejando de “corresponder a una realidad geográfica determinada para convertirse en una especie de paraíso terrenal.” (Llorens 26) A tales efectos, ante la imposibilidad de un retorno objetivo, la nostalgia pudiera reinterpretarse etimológicamente como un “regreso a la patria en el dolor”, que es el cariz que toma en la escritura exílica de muchos autores, coincidiendo con la sentencia de Salman Rushdie: “... crearemos ficciones, no ciudades o pueblos reales, sino unas invisibles patrias imaginarias...” (15-26). La vuelta a los orígenes, en la imaginación literaria, se identifica, en palabras de José Luis Abellán, “con la nostalgia del Centro en todo ser humano, y ambos nos remiten a una nueva categoría existencial que es la del 'encuentro'. Es este 'encuentro' el que ha de devolver al exiliado el equilibrio perdido, devolviéndole el Centro que perdió al salir.” (1996 122) José Ismael Gutiérrez (2011), en tanto, sostiene que en la nostalgia está presente la idealización del país de origen, un estado mental ajeno al ambiente de opresión, censura y miedo que gatillaron la partida de la tierra natal, donde el recuerdo de tiempos y lugares entrañables atenúa la desintegración del ser desplazado.

La conciencia del exiliado, principalmente en su fase crítica, vive simultáneamente en dos dimensiones espaciotemporales: el presente en el país de acogida y el pasado en la tierra natal. No solo ha quedado al margen de su nación, sino también del tiempo consustancial a esta. En consecuencia, cuando crece la alienación en el lugar de residencia, “la vida anterior se hace más intensa y tiraniza su vida interior.” (Joseph Wittlin ctd. en Sánchez Zapatero 439) La circunstancia pretérita se convierte, de momento, en único objeto de referencia, idealizada y añorada, al compararse con las cosas que salen al paso en la

actualidad. El mismo desplazamiento hacia el medio internalizado es percibido por Cristina Peri Rossi desde un plano espacial: “El exiliado vive mentalmente en un espacio geográfico que no está configurado por la ciudad adonde vino a vivir sino por la ciudad donde adquirió sus experiencias fundamentales, la ciudad que dejó atrás.” (ctd. en Bachmann 17) Acerca de esta duplicidad existencial que fragmenta la identidad propia, Reinaldo Arenas ofrece una respuesta bien clarividente:

Vivimos en dos territorios; el territorio de la nostalgia, de aquel mundo perdido, y el nuevo terreno donde uno vive, donde uno tiene que sobrevivir, que es el terreno, puramente, de la imaginación. Vivimos en una especie de ambivalencia. Somos dos personas a la vez: aquella persona que quedó allá y que uno recuerda siempre, y esta que está aquí y que hasta cierto punto solamente es la mitad. (ctd. en Machover 269)

Asimismo, como la patria de la memoria nos remite, según Rilke, a la patria de la infancia, no faltan los críticos que hacen notar que en la mirada retrospectiva del yo exílico, esta razón ocupa un espacio temático destacado por su contenido familiar y cultural, ya que en la niñez “está contenida la mayor parte de los recuerdos más puros y entrañables: la tierra que le vio nacer, los padres, el primer amor, las innumerables imágenes que no se olvidan y que permanecen grabadas en nuestra alma o que resurgen, inexorables y dolorosas, (...) ante el obstinado y obsesionante recuerdo del desterrado.” (Marra-López 9)

Del mismo modo que la nostalgia es respuesta homeostásica de la psiquis ante el desorden psicológico que produce la pérdida de la continuidad temporal en el hábitat natural, escritores como Joseph Brodsky (1990) y Michael Ugarte (1999) coinciden en advertir que, aunque el pasado en principio es territorio seguro por haberse consolidado allí una experiencia, la imagen del presente queda traicionada por este mecanismo, al ofrecer una lectura positiva pero ilusoria, que contiene en su trasfondo la evasión y la artificialidad. Al someterse estrictamente la identidad a esta forma de memoria, se retarda la integración del ser con las dimensiones espacio-temporales y culturales del nuevo ambiente.

En el caso de la poesía cubana, desde 1958 Cintio Vitier (1998 399-400), en su emblemático ensayo *Lo cubano en la poesía*, habla de caracteres identitarios de la lírica nacional, desglosados a su vez en valores y sentidos que ofrecen variedad de matices. Muchas de las propiedades que se mencionan, establecen intersecciones semánticas con los causales y la esencia de la nostalgia vistos hasta el momento. Entre las más representativas pueden citarse: *arcadismo* (naturaleza, inocencia, idilio, sensualidad, tropicalismo); *lejanía* (nostalgia desde afuera, imagen mítica de la isla, anhelos reminiscentes, intuición de lo otro, lejanización radical del mundo, historia y cultura como sueño); *cariño* (costumbres criollas, círculo abrigado y penumbroso de la familia, centro de la madre o la abuela, tejidos interfamiliares, ternura y mimo en la amistad); *despego* (intemperie, descampado del ser, falta de arraigo último, incoincidencia radical consigo mismo); y *frío* (incoincidencia con la realidad, ausencia de destino, insuficiencia para la comunión humana profunda, desamparo, desolación).

En tanto Ambrosio Fornet (1998), para referirse a la poesía cubana de la diáspora en las últimas décadas del siglo XX, toma de su compatriota emigrada Eliana Rivero el término “discurso de la nostalgia”, para subrayar el desarrollo temático más frecuente. De este modo, el crítico presenta como protagonista del drama a la memoria, que

(...) intenta rescatar, al conjuro de los mitos nacionales y familiares, la atmósfera incontaminada de aquel paraíso que primero se vio como perdido y después, con el paso de los años, como irrecuperable. De ahí que para estos poetas evocar un tiempo sea recuperar un espacio, y viceversa, y que ese espacio mítico, suprahistórico, suela estar libre de tensiones personales y conflictos sociales. (s.p.)

2.5.3.2 Memoria histórica

No cuesta advertir en lo visto, que los recuerdos autobiográficos no se limitan a las experiencias personales, no existe un yo en el vacío. Como la identidad, la memoria individual se halla socialmente determinada. El pasado de una persona siempre está inserto en un contexto comunitario; la existencia propia está ligada al acontecer del entorno; de ahí que a su vez, toda memoria particular tributa a la memoria colectiva de un grupo social específico.

Este es un criterio fundamentado ampliamente por Maurice Halbwachs (2004), cuya obra póstuma *La memoria colectiva* ha sido reivindicada con creces a partir de los años noventa. Según la tesis del sociólogo francés, no solo se recuerda lo que se ha vivido junto a los demás; muchas veces el acto de remembranza recurre a puntos de referencia que se hallan fuera del individuo, fijados por la sociedad. La memoria de los otros complementa o refuerza la propia. Uno puede, por ejemplo, haber participado como actor o testigo de un hecho de relevancia nacional o fundarse una noción y criterio del incidente mediante la información de los medios o el testimonios de los presentes (en ocasiones, la vivencia y la referencia pueden complementarse). Es decir, la memoria está atravesada por el lenguaje de los demás, por la “palabra ajena”, como la nombró Bajtin, con quien coincide Halbwachs en su enfoque discursivo.

El juicio anterior da lugar a la distinción de dos memorias, que el teórico denomina interior o personal y exterior o social. Para más exactitud, prefiere llamarlas “memoria autobiográfica” y “memoria histórica”.

La primera se apoyaría en la segunda, ya que al fin y al cabo la historia de nuestra vida forma parte de la historia en general. Pero la segunda sería, naturalmente, mucho más amplia que la primera. Por otra parte, sólo nos representaría el pasado de forma resumida y esquemática, mientras que la memoria de nuestra vida nos ofrecería una representación “mucho más continua y densa. (Halbwachs 55)

Cada memoria individual constituye un lugar y un punto de vista dentro de la memoria colectiva; ambos indicadores pueden cambiar en dependencia de las relaciones que se mantengan con otros contextos. De ello se deriva que los recuerdos no solo se visualizan de acuerdo a la circunstancia de los hechos pretéritos, sino también, y sobre todo, atendiendo a las necesidades, percepciones y circunstancias que conciernen al sujeto en el presente.

Michael Pollak (2006), en sintonía con la idea de Halbwachs, profundiza en los elementos que intervienen, desde lo individual o colectivo, en la organización social de la memoria. Dentro de ellos, resulta útil mencionar: 1) los acontecimientos vividos personalmente; 2) los acontecimientos vividos indirectamente; 3) todos los eventos que no se sitúan dentro del espacio-tiempo de una persona o un grupo. Con la socialización hay un fenómeno de proyección o de identificación con determinado pasado. 4) el conjunto de recuerdos que representan, en cierta medida, la conciencia de grupos enteros (familias, aldeas) o de individuos en particular, y que se oponen a la censura, la manipulación de la memoria y el conocimiento oficial que establece la casta dominante a tono con sus intereses.

En conexión con esta lógica de pensamiento, el psicólogo Ruiz-Vargas (2008) se aproxima al tema desde una óptica actual. En sus reflexiones indica que el pensamiento más extendido sobre este tipo de memoria, opera con el concepto a partir de su función de “recordar, para mantener vivas, historias (generalmente, ajenas aunque emocionalmente cercanas) o sucesos muy concretos de la vida de un grupo o de una sociedad.” (71) Sin embargo, en las sociedades de hoy que han sufrido las consecuencias de dictaduras totalitarias o autoritarias a partir de la Segunda Guerra Mundial y, sobre todo, desde el período de Guerra Fría (lo que incluye a las diásporas devenidas), hablar de “memoria histórica” equivale a decir “memoria autobiográfica de la historia”. En concreto, “hace alusión a recuerdos e historias con diferente carga emocional que, además, son relativamente cercanas en el tiempo o están dentro de lo que los historiadores llaman ‘tiempo presente’.” (73) En tales “políticas de la memoria” tiene lugar el efecto del presente sobre el

pasado, al proponerse una reivindicación identitaria en un contexto político determinado. En otras palabras, se busca rescatar la verdad de los hechos desde la evocación dolorosa de las víctimas.

Esta “búsqueda del tiempo perdido” —parafraseando a Proust—, aplicada a los regímenes totalitarios, obedece a una reacción social ante el afán de estos de monopolizar la información a nivel de Estado. Para perpetuarse en el poder, se adjudican el derecho de seleccionar los elementos históricos que deben ser conservados, y suprimen la parte de la memoria que desvirtúa su imagen política (las injusticias del abuso de poder y sus consecuencias). Luego, los que se atrevan a poner en tela de juicio la versión oficial de la historia, deberán atenerse a sanciones en dependencia de la “gravedad del delito”. Sin embargo, los opositores a dicho sistema (insiliados o exiliados), hacen el mejor uso posible de la palabra para hacer resistencia a esa política y develar las realidades e intenciones ocultas. Entre ellos, muchos escritores de talento encaminan su obra literaria a dar testimonio de lo dicho y hecho que se intenta omitir o sesgar. En esa dirección, el juicio crítico de Salman Rushdie resulta alumbrador:

Particularmente en tiempos en que el Estado toma la realidad en sus propias manos, y empieza a distorsionarla, alterando el pasado para ajustarlo a sus necesidades presentes, (...) la construcción de las realidades artísticas alternativas (...) devienen politizadas. “La lucha del hombre contra el poder”, ha escrito Milan Kundera, “es la lucha de la memoria contra el olvido”. Escritores y políticos son rivales naturales. Ambos grupos tratan de construir el mundo con sus propias imágenes; luchan por el mismo territorio. (15-25)

En especial los escritores exiliados han puesto empeño en reconstruir escrituralmente el pasado, en calidad de “sujetos históricos” (Sánchez Zapatero 2009 s. pág.), de modo que lo privado y lo público (la voz propia y las voces ajenas) se amalgaman en una misma narrativa. Instalados fuera de la línea fronteriza patria, tienen más libertad para testimoniar lo acontecido, lo cual resulta, como se sabe, un hecho catártico. Pierre Nora, en su estudio *Les Lieux de*

Mémoire (1984), alude a ciertos lugares en los que la memoria se presta para asir lo ocurrido en momentos históricos concretos, lo que favorece la conciencia de continuidad temporal. El espacio exílico se presta, de hecho, para dar cauce al acto creativo de liberación interior, donde el ser asume una posición crítica, en su afán de dar sentido coherente a las imágenes del ayer que dan muestra de la intención subyugante y represiva del régimen y sus consecuencias sociales. Idealmente, se requiere superar la crisis nostálgica y la etapa de duelo, y lograr reconciliarse consigo mismo, antes que se ofrezca la predisposición mental para hacer “justicia de conciencia” por medio de la evocación. Entonces, la voz interior persigue “hurgar” en las razones y hechos asociados a los avatares y angustias vividos, que explican, en definitiva, el pesar y la indignación que perviven en ella. Ugarte (1999) habla de una marcada tendencia al “discurso moral defensivo”. El ensayista concede al intelectual que ha corrido esta suerte, un peldaño elevado en la valoración de la realidad de origen, lo que “no sólo se debe a que, inevitablemente, se adopta una perspectiva distanciada de la patria, sino debido a la gama de posibilidades que ofrece la condición de exiliado: el expatriado sufre un bombardeo de nuevas influencias y nuevas perspectivas que estaban ausentes en su anterior construcción de la vida. Asimismo, el exiliado es consciente de los persistentes conflictos en su país que mantienen enfrentado al régimen con los colegas que optaron por quedarse.” (29-30) En consecuencia, el sujeto del exilio reafirma a través de la literatura su propio paradigma ideológico-moral, presumiblemente opuesto a la sociedad de partida, por el hecho de que su memoria “es la otredad, la alteridad, el otro (...) es la recuperación y creación subversiva, el contra-discurso que narraría lo indecible y cuestionaría lo dicho y lo omitido por el centro.” (Martínez-Gutiérrez 328) La opinión de Nilda M. Flawiá (2000) ahonda en esta idea, al referir que las obras producidas enfrentan al discurso del poder el “contradiscurso” del no poder; por eso la denominación de *escrituras del exilio*, ya que se trata de

(...) textos que se organizan en las fronteras, en contra de los relatos hegemónicos, de los cánones aceptados y de la memoria de la tradición. A

partir de este límite interior, recontextualiza, reformula, invierte realidades y, sobre todo, lleva las marcas de la ruptura y de las múltiples inflexiones sociales. Es decir, son textos profundamente cuestionadores de los pilares hegemónicos de nuestra historia.

2.5.4 Identidad nacional alternativa

Sugiere Fredric Jameson (1986) que toda ficción literaria del tercer mundo debe leerse como una alegoría nacional. Aunque exagera al generalizar a ese grado, la afirmación tiene a su base una interesante interpretación de los mecanismos culturales que funcionan en las sociedades tercermundistas, en comparación con el mundo desarrollado, pues en ellas es difícil establecer una separación entre lo público y lo privado, ya que “la narración del destino privado individual es siempre una alegoría de la situación de pugna de la cultura y sociedad pública del tercer mundo.”⁶² (65-88)

Los proyectos literarios y nacionales de Latinoamérica, aun con sus especificidades, siempre han tenido puntos de contacto, sobre todo en Cuba, donde la larga puganza por descolonizarse no ha sido, con la Revolución, signo de libertad social, sino una sociedad donde se ha privilegiado el adoctrinamiento político y la censura, y se mantiene limitada la interacción con el resto del mundo. Por eso, la producción literaria de la Isla y de su diáspora no solo es reflejo de lo vivido. Tratándose de la escritura de insilio y exilio, su discurso no muestra y enjuicia únicamente los valores identitarios reconocidos y alentados oficialmente, sino que crea proyectos alternativos de identidad nacional.

Aseveraciones cercanas a esto pueden encontrarse en Jorge Larraín (2003), quien indica que no existe una “versión única verdadera de la identidad nacional”, sino varias, que “representan intereses, valores y grupos sociales distintos.” Al respecto, advierte que se manifiestan socialmente desde dos posiciones: “Por una

⁶² La traducción es de Antonio Daniel Gómez en su tesis doctoral “El discurso latinoamericano del exilio...” (2007), citada en la bibliografía.

parte, existe en la esfera pública como una variedad de discursos articulados altamente selectivos, contruidos desde arriba por una variedad de instituciones y agentes culturales. Por otra parte, existe en la base social como una forma de subjetividad individual y de diversos grupos, que expresa sentimientos muy variados, a veces no bien representados en las versiones públicas.” (39) La primera orientación está determinada por el Estado, quien tiene un enorme peso en la articulación de los discursos de identidad. No siempre los sectores “de abajo” comparten las versiones oficiales ni se sienten representados en las construcciones identitarias que aportan o imponen estos discursos; muchas veces sostienen una versión distinta a la establecida.

Sobre la visión de la identidad nacional proyectada “desde arriba”, Biagini y Roig (2008) infieren del pensamiento contemporáneo dos grandes inflexiones: el enfoque sustancialista versus el enfoque constructivista. Siguiendo sus observaciones, las posiciones sustancialistas, emergidas de la propaganda política y la literatura ensayística, se hayan en retirada a nivel mundial.

Según el sustancialismo, la identidad nacional responde a un proyecto histórico, signado por una suerte de invariante temporal de origen y destino, capaz de suscitar una voluntad común y lazos de solidaridad moral, encarnado por intelectuales, por un líder, por élites dirigentes, por partidos y organizaciones, o por la ciudadanía movilizada y deliberativa. De ahí su postulación de la esencia de un ‘ser nacional’ y sus apelaciones autonomistas a una misión providencial o a un sino universal, a un mito primordial, a un linaje patriótico, a un relato epopéyico fundacional (...) o a una autoconciencia espiritual. (288)

Por ello, “el sustancialismo aspira a una elevación desde el ‘pueblo’ hacia el Estado, en términos afirmativos de autorrealización de una soberanía fundante.” (Idem.)

Contrariamente, prevalece en la actualidad la postura constructivista, procedente de las ciencias sociales, las humanidades y los estudios culturales. El constructivismo

(...) conviene en considerar la identidad nacional más una ‘invención’ narrativa que imagina una comunidad ficcional dotada de eficacia social que

un *ethos*, un *etnos* o un *epos* (...) [y] denuncia la astucia de las prácticas del Estado contra la 'sociedad civil', desde el punto de vista negativo de una configuración de fuerzas de control y tácticas de dominio. (...) Si el sustancialismo se propuso suministrar un repertorio de contenidos de sentido e imágenes estilizadas, el constructivismo acude a lo que ocultamente subyace o subrepticamente opera a través de aquellas significaciones y simbolismos. (Biagini y Roig 288)

Mientras uno puede identificarse con el discurso totalitario nacionalista, el otro, afín a la mentalidad posmoderna, deconstruye la retórica patriota en que redonda el poder imperante.

Aplicando lo anterior al caso cubano, Velia Cecilia Bobes (2003) descifra, desde una perspectiva constructivista, el sustancialismo vigente, al dilucidar que se reelabora la identidad nacional en términos de su identificación con el proyecto socialista, como que el socialismo es la patria. “El nuevo discurso propone a la revolución como alumbradora, como el acto que da cuerpo real a la identidad nacional (...) se define en términos de confrontación con el enemigo —Estados Unidos— a la vez que como identificación con el orden estatal que la ‘representa’: el gobierno revolucionario.” (24) Con esta enunciación quedan cancelados el pluralismo político y la libertad de disentir del proyecto social, so pena de ser acusado de “contrarrevolucionario”. De este modo, “la cubanidad se delimita a partir de una elección ético-política.” (27)

Esta operación tiene lugar, básicamente, a través de la presentación de la revolución de 1959 como la realización y encarnación reales de la nación, la reelaboración de la historia nacional, la resemantización de los principios básicos de la democracia, la idea de la creación de la nueva sociedad como tarea para ‘el hombre nuevo’, y la insistencia en la unidad como necesidad para la supervivencia de la patria. (Bobes 2003 24)

La oposición, entonces, se identifica aliada a un adversario externo y poderoso, y se le acusa de antinacional y antipatriótica, con lo que queda excluida del proyecto nacionalista. Al hacerse tal distinción, se establece un código simbólico

de exclusión social: “de un lado estarán los cubanos (aquellos que están a favor y participan activamente en la revolución) y del otro los anticubanos (el extranjero agresor y los que se pliegan a sus designios en contra de la nación), codificados en la narrativa como ‘gusanos’.” (28)

Los mismos mecanismos de censura y exclusión ciudadana, practicados por los órganos estatales, son los principales inductores de un concepto de nacionalismo diferente al impuesto. Estima McClennen (2004) que los exiliados desafían de dos formas la versión oficial de la cultura nacional: proporcionando una cultura alternativa o contracultura, y enjuiciando críticamente la concepción de la cultura establecida. La segunda estrategia, que se corresponde con la concepción constructivista, intenta deconstruir el efecto del poder sobre la identidad, mediante la exposición de las conexiones represivas entre el yo y el Estado. Los exiliados buscan los medios para liberar de ataduras la cultura nacional, y a menudo llegan a la conclusión que la noción de cultura existente debe ser abolida para gozar de una verdadera libertad cultural. Los exiliados tienden, en mayor o menor grado, a incorporar ambas estrategias; tratan de reelaborar la identidad y, a la vez, tratan de romper las barreras divisorias inherentes al concepto de nación que perdura.

Visto en términos de Bajtin (1989), el sujeto exílico logra establecer una independencia entre el discurso del poder y el criterio personal. En lugar de fundir la voz propia con el discurso autoritario y ser objeto de sumisión, reacciona hostilmente ante la voz ajena. Establece interrogaciones, cuestionamientos, define límites y debilidades. Alcanza una comprensión y una valoración nuevas, donde la palabra propia goza de autonomía para ser empleada en situaciones y con intenciones determinadas.

En resumidas cuentas, en la representación ideoestética de los discursos exílicos puede estar contenida una imagen nacional, distópica o utópica, que en el fondo reclama lo que aconseja Bobes (2003):

(...) ampliar la definición simbólica de la nación y eliminar la identidad nacional como elección ético-política que se instituye en criterio de inclusión/exclusión, y promover la tolerancia, el diálogo y el pluralismo como

principios básicos de la convivencia que puedan orientar la formulación de derechos ciudadanos (civiles, políticos y sociales) que todos podamos ejercer (lo que implicaría, por supuesto, la inclusión de la emigración en la comunidad política). (41)

2.5.5 Hibridez cultural

El exiliado, en la misma medida que lucha por preservar los lazos con la cultura de origen, se ve instado a integrarse a la nueva sociedad, por lo que debe asimilar en lo posible la cultura y las exigencias de vida del país de residencia, aun con todas las contradicciones psicológicas que esto acarrea. Queda expuesto a un proceso de transculturación, a un hibridismo cultural que se hace patente en la existencia cotidiana y en el discurso autoral.

El término *transculturación* es un neologismo propuesto por Fernando Ortiz en su conocido ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), para designar el proceso mediante el cual, la participación e interacción de diferentes culturas en Cuba, en su mayoría foráneas, durante un período prolongado de tiempo, condujo a la síntesis de la cultura nacional, que es, a pesar de todo, monoétnica.⁶³ Entiende el antropólogo que el vocablo expresa mejor las diferentes fases de la transición de una cultura a la otra, pues no consiste solamente en adquirir una cultura distinta, como indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica una pérdida parcial de la cultura precedente (*desculturación*), “y, además, significa la consiguiente creación de nuevos

⁶³ En el capítulo 2 de la obra mencionada, Ortiz explica brevemente la incidencia de los diferentes factores socioculturales que participaron en el proceso de transculturación en la Isla: la variedad de indios nativos, rápidamente extinguidos por la barbarie del conquistador; los españoles de toda la península, con una impronta multicultural; etnias diferentes de negros de varios territorios africanos; y otras culturas inmigrantes de lugares diversos, llegadas con variabilidad en número y frecuencia: “indios continentales, judíos, lusitanos, anglosajones, franceses, norteamericanos y hasta amarillos mongoloides de Macao, Cantón y otras regiones del que fue Celeste Imperio.” (Ortiz 1996 36-37) Cada grupo arribante participa del proceso nombrado y lo experimenta en sí mismo, “como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de *desculturación* o *exculturación* y de *aculturación* o *inculturación*, y al fin, de síntesis de *transculturación*.” (Idem.)

fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*.” (Ortiz 1996 42-43) Para hacer más didáctica su explicación, Ortiz cita una parábola formulada como premisa por el británico Bronislaw Malinowski: “(...) en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos.” (Idem.)

Sin embargo, observa el etnólogo cubano Jesús Guanche (1995) que el concepto aportado por Ortiz se extendería internacionalmente en años posteriores, con una notable variación semántica. El psicoanalista norteamericano Abram Kardiner la emplea en su obra para dar cuenta de la presencia, en la estructura de la personalidad, de rasgos fundamentales compartidos que se adquieren mediante la adaptación a una cultura. Entonces, para este autor la noción de lo *transcultural* tiene un alcance etnopsicológico y queda reducido al estudio intercultural comparado, un enfoque que se evidenciará posteriormente, en las investigaciones efectuadas desde la década del cincuenta sobre cultura y personalidad.

La interculturalidad,⁶⁴ por cierto, es la dimensión clave para dilucidar la esencia de los procesos transculturales en la contemporaneidad. Lo transcultural, contrario a toda lógica identitaria monolítica y esencialista, fijada a las fronteras y el control de un Estado-nación, es indicativo de que la relación entre sujetos culturales y territorio de origen, sin romper los lazos, está siendo alterada por otros vínculos sociales de los individuos a nivel planetario. Las lealtades se comparten, en el mejor de los casos, entre lo local-nacional y lo global. Las identidades de hoy integran los contenidos nacionales con los provenientes de los nuevos sistemas

⁶⁴ Hasta los años ochenta, en los estudios sobre migración y exilio, era frecuente el vocablo “biculturalismo”, para referirse, en las comunidades inmigrantes, a la mixtura equilibrada de cultura de origen y cultura del país de residencia. Es el concepto que sustenta, por ejemplo, el cubanoamericano Gustavo Pérez-Firmat en su libro *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way* (1994). Sin embargo, desde los años noventa, con el término de la Guerra Fría y el auge del proceso de globalización, se estila en la teoría de la cultura el término “interculturalidad”, porque los emigrantes pueden ocupar más de un país de residencia y en su constitución identitaria se conjugan infinidad de influencias culturales que pueden acceder por contacto físico o por el uso de los *mass media*.

de comunicación. Acaso el lugar extremo lo ocupan los migrantes y exiliados, cuya cultura propia es vivida como algo desplazado del espacio territorial.

Néstor García Canclini (2004) ha explicado, con claridad meridiana, la construcción identitaria compleja de los “sujetos interculturales” en las últimas décadas:

Las identidades de los sujetos se forman ahora en procesos interétnicos e internacionales, entre flujos producidos por las tecnologías y las corporaciones multinacionales; intercambios financieros globalizados, repertorios de imágenes e información creados para ser distribuidos a todo el planeta por las industrias culturales. Hoy imaginamos lo que significa ser sujetos no solo desde la cultura en que nacimos, sino desde una enorme variedad de repertorios simbólicos y modelos de comportamiento. Podemos cruzarlos y combinarlos. Somos estimulados a hacerlo con la frecuencia de nuestros viajes, de los viajes de familiares y conocidos que nos relatan otros modos de vida, y por los medios de comunicación que traen a domicilio la diversidad ofrecida por el mundo. (161)

Indica García Canclini (2011 107) que los intercambios transnacionales intensificados por las migraciones, el turismo y otros viajes constituyen uno de los tipos no tradicionales de interculturalidad en el actual contexto mundial. El enfoque transnacional, relativo a la llamada “globalización desde abajo”, concierne a los vínculos, cada vez más estrechos, de los migrantes con las sociedades de origen, gracias a los medios y tecnologías aportados por la globalización, que tienden a borrar las fronteras nacionales (Glick Schiller et al 68-84). Aunque no todos los que dejan el “terruño” pasan a ser “transmigrantes”, la tendencia marca un giro en la perspectiva migratoria. Por su carácter, no significa ya una ruptura abrupta con el país natal y todos los objetos de identificación y afecto localizados allí. El individuo puede alternar entre el “aquí” y el “allá” a través de los viajes y las migraciones circulares, o haciendo uso del internet y la tecnología digital, que conceden canales “calientes” para la comunicación interactiva, los cuales permiten mantener activos vínculos económicos, políticos, culturales y afectivos, de tipo formal o informal (que son los más comunes).

El transnacionalismo de la diáspora cubana, sin embargo, no se perfila en la medida de las posibilidades expuestas. El rasgo más relevante a su favor es la

reanudación de los lazos familiares a partir de la década del noventa (viajes y remesas). Sin embargo, tiene en su contra que la política migratoria de Cuba, aun con las últimas reformas, impide el patrón de migración circular y obstaculiza, en amplio sentido, la actividad transnacional con la patria. Las precariedades económicas y la limitación de acceso al sistema interconectado mundial dificulta la conexión dinámica a distancia con el ciudadano común, lo que resulta frustrante para el ser diaspórico. Para colmo, las “flexibilizaciones” legislativas siguen negando rotundamente el acceso al país a toda persona responsable de “acciones hostiles contra los fundamentos políticos, económicos y sociales del Estado cubano” (Ministerio de Justicia 1359), que no son otros que los que han manifestado una oposición política activa en el extranjero.

Para autores como McClennen (2004), lo transnacional tiene una connotación más amplia, que excede las relaciones del emigrante con la comunidad de procedencia. En su entendimiento también cuentan las redes multiidentitarias que establece este dentro del sitio de residencia, tanto con sus connacionales expatriados como con ciudadanos naturales e inmigrantes de origen diverso. A esto se suma la interacción física o virtual con personas de otros sitios geográficos, porque el hombre de este tiempo, más que deberse a una nación constreñida, aspira a ser ciudadano del mundo, lo cual a menudo deja un reflejo subjetivo rico en simbiosis cultural que aflora en la textualidad literaria. José Ismael Gutiérrez, a propósito de ello, identifica un *nomadismo de la escritura*, “producto de una existencia dividida entre lugares distintos y que determina no sólo la índole de los asuntos debatidos por los textos, sino también su factura genérica, el flujo y reflujo de una escritura fragmentada, oscilante, de abierta vocación internacionalista y difícilmente clasificable dentro de una única tradición literaria.” (72-73)

Al producto de los cruces interculturales se denomina *hibridación*, un concepto clave en el contexto de la teoría postcolonial y los Estudios Culturales. Para García Canclini (2001) concierne a “procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan

para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.” (14) El término es equiparable tanto a la transculturación orticiana como a la confluencia y fusión de culturas que moldean la identidad en el presente panorama global.

Siguiendo al antropólogo argentino, en el mundo globalizado las identidades culturales experimentan un desborde de fronteras que afecta tanto a las comunidades territoriales como a las diaspóricas:

Al constituirse no sólo en relación con un territorio, sino también en conexión con redes internacionales de mensajes y bienes, la definición de identidad no debe ser únicamente socio-espacial sino socio-comunicacional. Por lo tanto, tendrá que articular los referentes locales, nacionales y también de las culturas post-nacionales que reestructuran las marcas locales o regionales establecidas a partir de experiencias territoriales distintas. La identidad se conforma tanto mediante el arraigo en el territorio que se habita, como mediante la participación en redes comunicacionales deslocalizadas. (García Canclini 1994 174)

Stuart Hall (2010) complementa en parte las reflexiones de García Canclini, al llamar a las identidades de la diáspora “culturas de la hibridez”, las que están “obligadas a aceptar las nuevas culturas que habitan, sin simplemente asimilarse a ellas y perder por completo sus identidades” (381), ya que siguen la dialéctica de estar “constantemente produciéndose y reproduciéndose de nuevo a través de la transformación y la diferencia.” (360)

También Fernando Aínsa medita sobre el tema en cuestión y su incidencia en la literatura. A su modo de ver, “el canon actual de la literatura latinoamericana está disperso. Ha perdido sus indicadores nacionales tradicionales y refleja la pérdida de referentes telúrico-biológicos de la identidad y el desmoronamiento del metaconcepto que la unificaba alrededor de nociones como territorio, pueblo, nación, país, comunidad, raíces.” (2012 111) Su repertorio conceptual habla de “progresiva desaparición de barreras fronterizas”, “geografía alternativa de la pertenencia”, “pulsiones de otro lugar”, lealtades múltiples a través de la pluralidad, descentramiento, marginalidad, cosmopolitismo de la sociedad de consumo y mezcla de códigos, culturas y tradiciones étnicas y religiosas, que en su conjunto asañan de modo contundente el ingenio y sensibilidad del escritor.

Por otra parte, Alfonso de Toro (2005), quien entiende la hibridez, dentro de la teoría de la cultura, como una estrategia que conecta a la identidad elementos étnicos, sociales y culturales de la otredad, deriva de la actual discusión teórico-cultural el término “transculturalidad”, que concibe como “el recurso a modelos, a fragmentos o a bienes culturales que no son generados ni en el propio contexto cultural (cultura local o de base) ni por una propia identidad cultural, sino que provienen de culturas externas y corresponden a otra identidad y lengua, construyendo así un campo de acción heterogénea.” (19-28)

Indica el teórico que la preferencia por el prefijo *trans-* en lugar de *inter-* (más usual en las ciencias culturales) contribuye a superar binarismos y designa mejor el carácter global y nómada del fenómeno, que por su estructura rizomática no puede ser abordado en forma dialéctica. Asimismo, precisa que su concepto se asemeja al de Fernando Ortiz solamente en el sentido de entrecruces de culturas. Sin embargo, los separan varias diferencias. El suyo no se enfoca en un proceso de transición dilatado en el tiempo, ni alude, como Ortiz, a la pérdida o desarraigo de una cultura precedente. La transculturalidad no implica la cancelación de lo propio, ni tampoco una síntesis homogeneizante de la cultura (lo que el antropólogo cubano llama “neoculturación”), sino un proceso continuo e híbrido. En vez de hablar de “destrucción de culturas”, en medio de las grandes migraciones y entrecruces culturales de hoy, se refiere a los procesos de hibridación, las desterritorializaciones y reterritorializaciones culturales, el lugar de la negociación entre lo ajeno y lo propio.⁶⁵

Este proceso establece nexos con otras dos áreas del quehacer científico dentro de las humanidades: la *transtextualidad* y la *transmedialidad*. La

⁶⁵ Denominado “tercer espacio” por Homi Bhabha (2002), surge en las ciudades multiculturales como lugar de hibridaciones, a partir de la comunicación, negociación y asimilación de discursos provenientes de culturas y geografías diversas. En términos del teórico de origen indio, “La temporalidad asincrónica de las culturas global y nacional abre un espacio cultural, un tercer espacio, donde la negociación de diferencias inconmensurables crea una tensión propia de las existencias fronterizas (...) y extiende nuestros sentidos hacia el nuevo mundo transnacional y sus nombres híbridos...” (263)

transtextualidad, denominación empleada anteriormente por Gérard Genette y Néstor García Canclini, dice

(...) del diálogo o de la recodificación de subsistemas y campos particulares de diversas culturas y áreas del conocimiento, sin que en este proceso se comience preguntando por el origen, por la autenticidad o la compatibilidad del empleo de unidades culturales provenientes de otros sistemas. Simplemente su aspecto estético, su función social (y no su prefiguración) y su productividad representan el punto central de atención. (Toro 2006 25)

En tal sentido se acerca, en el plano discursivo, a los fundamentos de Bajtin sobre la polifonía, donde se indica que en el enunciado propio están presentes las voces de otros, que son recuperadas y transformadas la mayoría de las veces de manera automática. Así, la voz colectiva pervive en la voz individual. Con esto Bajtin (1995) anticipa uno de los constructos del hibridismo. De hecho, él mismo habla de “construcción híbrida”, que identifica como “un enunciado que pertenece, por sus marcadores gramaticales y compositivos, a un hablante individual, pero que en realidad contiene mezclados en él a dos enunciados, dos formas verbales, dos estilos, dos ‘lenguajes’, dos sistemas semánticos y axiológicos de creencias.” (86)

Es Genette (1989) quien introduce la “transtextualidad” como voz técnica en su libro *Palimpsestos*, tomando como referencia de base la concepción de *intertextualidad* de Kristeva, quien concibe el texto como “mosaico de citas”. La define simplemente como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos.” (9-10) Citando a Michael Riffaterre con una definición semejante que parte del principio de “intertexto”, Genette admite indirectamente que dicho fenómeno tiene un carácter intersubjetivo, pues dependerá de la percepción e intencionalidad del sujeto lector. En esencia, la transtextualidad no difiere del concepto de “intertextualidad”, que muchos prefieren seguir utilizando. Al teórico francés simplemente el constructo le permite una descripción más detallada de las relaciones intra e intertextuales. Por eso su criterio puede

adoptarse aquí como marco de referencia, utilizando complementariamente argumentos de otros autores.

Genette establece cinco tipos de relaciones transtextuales: paratextualidad, metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad e intertextualidad. De estas interesan revisar someramente la primera y las dos últimas.

La *paratextualidad* es la relación que mantiene el texto con sus paratextos, entendido este último como títulos, subtítulos, prólogos, epílogos, advertencias, notas, epígrafes, ilustraciones, etc, que conforman el volumen de una obra.

La *hipertextualidad*, por otra parte, alude al vínculo entre un texto que llega al lector, denominado “hipertexto”, y otro original, del que se deriva, que se distingue como “hipotexto”. La transformación del hipertexto conlleva una creación de características y sentido propios, de cuyas formas amerita prestar atención a dos: la parodia y la transposición.

A juicio de Genette, la parodia registra una transformación mínima del hipotexto, con intención lúdica. Pozuelos (2000) presta una explicación más personal y aguda al respecto. Lo paródico se produce por enfrentamiento y subversión de un texto resultante, con respecto a otro, parodiado. La escritura objeto de burla e irreverencia debe estar a un nivel más alto, portadora de autoridad y solemnidad, para que se efectúe en la obra paródica la “caída”, entendida como degradación de los valores sostenidos originalmente. Por su forma hipertrofiada, la parodia implica una denuncia social y/o moral en el juego con el texto de referencia. De hecho, Linda Hutcheon (1993) identifica la parodia postmoderna como una revisión crítica o relectura del pasado que a la vez confirma y subvierte el poder de las representaciones de la historia.

La *transposición*, en cambio, es seria y constituye para Genette la más importante de las prácticas hipertextuales. El hipertexto toma distancia del hipotexto por la amplitud textual y ambición estética o ideológica que logra adoptar. Dentro de la subcategoría de las *transposiciones de carácter semántico*, existen dos que pueden establecer una conexión lógica: transposición pragmática y la transvalorización. La primera se caracteriza por introducir modificaciones en

los acontecimientos o las conductas de la acción. En la segunda este procedimiento puede estar motivado, explícita o implícitamente, por un cambio valórico en la psicología de uno o más personajes. Tiene dos variantes: la valorización, que atribuye a un personaje del hipertexto cualidades más significativas y mayor protagonismo que lo portado en el hipotexto; y la desvalorización, donde sucedería lo contrario. Puede hacerse distinción entre valorización *primaria*, que aumenta el valor del héroe protagonista y sus acciones, y *secundaria*, que eleva a un primer plano a un personaje secundario.

Finalmente, la *intertextualidad*, como tipo particular de transtextualidad, es definida como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.” (Genette 10) Estéticamente, su forma representativa es la *alusión*, donde la comprensión de un enunciado remite a sus conexiones con otro no perceptible. Puede ser de naturaleza textual, es decir, semejante a la cita, sin declarar su origen. Pero lo más común es que alcance un grado metafórico, o sea, que se manibre con elementos específicos del texto de remisión, en perspectiva del interés comunicativo del enunciante.

Valga precisar que la diferencia entre intertextualidad e hipertextualidad estriba esencialmente en que, mientras en la primera la obra utiliza y recrea información parcial o sintética de uno o más hipotextos

(...) en la relación hipertextual, las relaciones intertextuales entre ambos textos son sistemáticas y se extienden a la totalidad del texto. Además, la relación hipertextual está basada en la estructura global propuesta por el hipotexto, que el hipertexto replica en mayor o menor grado. Este carácter sistemático y totalizador de la relación hipertextual le da una cierta autonomía y, al mismo tiempo, le permite incorporar otro tipo de relaciones transtextuales —intertextuales y paratextuales en especial. (Pimentel 226)

En los procedimientos transtextuales contemporáneos es frecuente la manipulación de mitos clásicos y del folklor nacional, a la hora de abordar problemas y conflictos existenciales de carácter personal o de trascendencia

territorial o internacional. A esta práctica discursiva llama Gumbrecht (1992) “desmitificación”, entendida como reformulación de un mito, que puede insertarse en un texto literario

(...) de manera material (reproducción de palabras), estructural (reproducción de reglas) o de manera material-estructural (palabras y reglas), a partir de los mecanismos de escisión (con la subsiguiente descontextualización respecto del relato original) e inserción en un nuevo contexto, que caracteriza cualquier concurrencia intertextual, siempre con la presencia del lector, quien ha de relacionar ambos contextos. (281-282)

El alcance conceptual de la transtextualidad entronca, igualmente, con formulaciones de otros pensadores y especialistas en torno a la cultura posmoderna. Así, Charles Jencks, arquitecto de profesión, alude a la producción de una cultura ecléctica que, al combinar códigos populares y tradicionales con otros que emergen de los cambios vertiginosos en la tecnología, el arte y la moda, genera en el sujeto contemporáneo una especie de esquizofrenia e inaugura el discurso estético posmoderno. Al respecto, el sujeto postmoderno de Jencks, a diferencia del de Jameson, tiene la facultad de elegir entre los diversos lenguajes e imágenes de la sociedad y de crear a partir de la heterogeneidad (Binns 37).

Pavao Pavlicic (2006), en tanto, se centra en resaltar lo propio de la intertextualidad posmoderna en ejercicio comparativo con la moderna. Dentro de lo que logra elucidar ha de mencionarse que el posmodernismo presta especial interés a los géneros literarios, por representar una de las vías de acceder a la tradición y dialogar con ella. Sin embargo, muchas de las obras resultan transgénicas, porque la mezcla de géneros es considerada una confirmación de la existencia de los mismos y uno de los modos de incorporar la tradición a los nuevos paradigmas creativos. Hay que añadir que la intertextualidad en la obra posmoderna no es acabada sino abierta, no suele establecerse por relación con lo individual (un texto concreto) sino con lo general (un grupo de textos). No tiende a manifestarse de manera explícita, sino a modo de alusión: los vínculos con la textualidad ajena se entablan considerando aspectos aislados, de manera sutil y

sin dejar huellas, constituyendo la primera los estratos profundos del texto receptor.

Por otro lado, el concepto de *transmedialidad* abarca múltiples posibilidades mediales, lo que incluye diversas manifestaciones híbridas como “el diálogo entre distintos medios -en un sentido reducido del término 'medios' (video, películas, televisión)-, como así también el diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, filmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc.” (Toro 2007 26)

Transtextualidad y transmedialidad establecen correspondencia, y puede hablarse incluso de “textos mediales”, si el significado de “texto”, en el sentido derridiano, sobrepasa los marcos lingüísticos, ya que mientras la transtextualidad exalta el diálogo entre todas las posibilidades de expresiones textuales, la transmedialidad acentúa el diálogo entre diversos tipos de medios, artefactos y técnicas. A esto se suma la conexión epistemológica entre hibridez y transmedialidad, condicionada por la “deslimitación de las prácticas culturales tradicionales que se derivan de la superación de discursos universales (géneros, tipos textuales, poéticas normativas) como resultado de un cambio radical de los conceptos de sujeto y realidad.” (Toro 2007 28) Pese a todo, se considera, a título personal, que la transmedialidad puede hacerse patente tomando como plataforma principal la expresión lingüística (el poema, por ejemplo), donde pueden ejercer interacción medios, materiales y recursos correspondientes a soportes comunicativos de naturaleza varia.

2.5.6 Sexualidad, género y poder

Según Alfonso de Toro (2004), el cuerpo como categoría cultural vinculada a los campos sexual y político ha tenido poco abordaje en el ámbito hispánico, en comparación con los estudios provenientes de los contextos anglosajón y alemán.

Sin embargo, la corporalidad sexuada y sus relaciones con el poder ocupa uno de los centros de interés en la construcción teórica posmoderna y poscolonial.

Desde una perspectiva filosófica y epistemológica, se aboga por reivindicar el sentido material del cuerpo, la naturaleza que en el curso de la historia le ha sido vedada y se le ha prohibido expresar, a causa de un condicionamiento cultural basado en la oposición alma-cuerpo (alma como trascendencia, cuerpo como asidero), que ha privilegiado lo espiritual, lo intelectual y la apariencia exterior, la belleza que acompaña a las ropas. Bien lo ha dicho Foucault (2002), con la agudeza que le caracteriza:

El hombre de que se nos habla y que se nos invita a liberar es ya en sí el efecto de un sometimiento mucho más profundo que él mismo. Un 'alma' lo habita y lo conduce a la existencia, que es una pieza en el dominio que el poder ejerce sobre el cuerpo. El alma, efecto e instrumento de una anatomía política; el alma, prisión del cuerpo. (36)

En torno al cuerpo como categoría cultural se representan los temas “represión, discriminación, opresión, confrontación, deseo y castigo, aquellos entre dispositivos de la sexualidad y del poder, entre un orden simbólico y uno imaginario.” (Toro 2004 312) Cuerpo, sexualidad, deseo y poder no comparten una misma superficie; sin embargo, todos ellos producen saber porque se condicionan mutuamente. Implican relaciones de poder y se producen dentro de las mismas.

Buscando alternativas de evasión y supervivencia propias, la sexualidad y el deseo tratan de substraerse a lo que el poder regula por ley, bajo amenaza de censura y castigo. El recurso sexual garantiza a los individuos el conocimiento de sí mismos, de su dimensión corporal e identitaria. A partir de ello, De Toro entiende el cuerpo como lenguaje y como deseo, un lenguaje propio que da paso a la escritura y la representación cultural. “El cuerpo funciona aquí como cifra, huella, historia y memoria, ya que la experiencia se inscribe en él. Con ello, el cuerpo es el punto de partida y el lugar de producción de significación y de diseminación.” (312) El cuerpo, con su materialidad y conocimientos, es, en suma, un medio autónomo de comunicación.

Sobre sexualidad y poder, igualmente el filósofo Herbert Marcuse en su libro *Eros y Civilización* ofrece importantes claves. Marcuse fundamenta su tesis con base en postulados de Freud, defensor de la idea de que “la historia del hombre es la historia de su represión. La cultura restringe no sólo su existencia social, sino también la biológica, no sólo partes del ser humano, sino su estructura instintiva en sí misma.” (Marcuse 27) Según el padre del psicoanálisis, la civilización ha evolucionado mediante la perenne lucha entre el Eros (instinto de vida cuya energía emana de la libido) y el Tánatos (lo que Marcuse llama la “represión básica”, impuesta por la cultura humana). Uno de los grandes aportes marcusianos en la obra radica en su formulación de la llamada “represión excedente”, que concierne a la cantidad adicional de energía libidinosa que es desviada, más allá de la represión básica que demanda la civilización, a causa de las restricciones provocadas por la dominación autoritaria. En consecuencia, la represión exterior es sostenida por la autorrepresión. “El individuo sin libertad, introyecta a sus dominadores y sus mandamientos dentro de su propio aparato mental.” (31) Contrariamente, la gratificación de los instintos libidinales requiere, para afirmar su naturaleza conservadora, “un mayor esfuerzo consciente de la razón libre, conforme menor sea el producto de la racionalidad de la opresión sobreimpuesta.” (204)

En el terreno de la literatura cubana, el escritor Víctor Fowler (ctd. en Reyes s. f., s. pág.), a partir del rastreo de obras de contenido erótico,⁶⁶ advierte que han existido condicionantes sociopolíticos y culturales desde la Colonia hasta la Revolución, que han dejado su huella en la expresión de la corporalidad. Delimitando con más exactitud, desde el siglo XIX, en que se fragua el nacionalismo cubano, hasta la fecha, existe un estrecho vínculo entre los estilos y estrategias de dominación política, su impronta en la vida sexual y su representación estética. En particular, los efectos del modelo revolucionario en su extensión y, especialmente, a partir de su crisis en los años noventa, han impreso

⁶⁶ Resultado de su labor es la *Antología de poesía erótica cubana del siglo XVIII a nuestros días*, cuyo título principal es *La eterna danza*.

connotaciones peculiares a la construcción de una narrativa afectivo-sexual, en conexión con los ideogramas del espacio público.

Desde la última década del pasado siglo, la interrelación vida erótica-vida social ha inundado, con matices dialógicos, los discursos de las ciencias sociales y de la textualidad artística, en la medida que se ha producido un “destape” y actualización del tema, lo cual ha contribuido a presentar la reconfiguración de lo cubano en este sentido. Una lección de la antigüedad clásica cobra vigencia en el contexto actual, en relación con lo abordado:

(...) la locura del cuerpo suele ser preludio de un caos social, de la desintegración de una estructura sociopolítico-administrativa. Es una especie de viaje en la nave de los locos, pero es una neurosis por la angustia del fin, la angustia de un futuro no previsible. Los seres humanos nos sujetamos a los cuerpos porque, a fin de cuentas, no tenemos otra cosa para enfrentar el dolor, sentirlo, sucumbir a él o vencerlo; la idea nos sostiene, pero es el cuerpo quien atraviesa o no por el infierno. (...) Es decir, somos, a la vez, la estatura que tenemos, los demás, la especie entera, el pasado, el presente y el futuro. (Fowler ctd. en Reyes s. f., s. p.)

A juicio del ensayista cubano, en los últimos años el fenómeno de la corporalidad en la literatura ha sido objeto de debate —a discreción— y dos vertientes temáticas conforman los núcleos de atención y representación: la imagen del cuerpo femenino y el homoerotismo. Ambas adquieren vitalidad intelectual en la sensible coyuntura de la crisis económica, en medio de la búsqueda de nuevos mercados dentro del mundo capitalista y el fomento del turismo como actividad económica principal. La relativa apertura al exterior favorece el influjo de tendencias internacionales como la emancipación sexual, que dos o tres décadas antes había emergido en regiones metropolitanas del mundo occidental.

El hecho principal que traza un cambio en la manifestación carnal de lo femenino es, justamente, la irrupción del discurso feminista en la promoción de los Novísimos, alentada, como se sabe, por los influjos “subterráneos” de la teoría posmoderna y, por espíritu propio, transgresora en lo ideológico, moral y artístico. El feminismo como movimiento heterogéneo ideocultural es definido por Estelle

Freedman como “la creencia de que las mujeres y los hombres inherentemente tienen el mismo valor. Como en la mayoría de las sociedades se privilegia a los hombres como grupo, son necesarios los movimientos sociales para lograr la igualdad entre mujeres y hombres, en el entendido de que el género siempre se intersecta con otras jerarquías sociales.”⁶⁷ (7)

Materializar la proposición de Freedman en la Cuba castrista es, de seguro, imposible. Si bien la Revolución condicionó un estatus más favorable para la mujer en la esfera pública, desde lo legislativo, lo institucional y lo laboral, en la vida social y privada aún hoy prevalecen los paradigmas falocéntricos, por el propio carácter ideopolítico que identifica al sistema.

Se ha creado un imaginario que identifica poder y control como facultades de lo masculino, sublimados por un ideal de héroe viril revolucionario, reafirmado por la historia oficial y la propaganda. Una agenda de y para la mujer desde el plano estatal resulta una falacia, al implicar la subordinación a una ideología y un partido únicos, sin autonomía para demandas e iniciativas propias desde la sociedad civil. A la larga, resulta incompatible con el pensamiento y la práctica feministas dentro de la sociedad, ya que ello presupone “la posibilidad de un discurso en el que las mujeres, considerando sus puntos de interés común, así como sus diferencias como grupo humano, sean el núcleo generador y ejecutor de proyectos que desarrollen y respeten estas afinidades y divergencias.” (Cámara 1997 213)

La escritora exiliada Uva de Aragón visualiza el problema, enfocándose en los estilos de mando militarista y caudillista, males endémicos de América Latina que tienen su origen en el culto a la virilidad, siendo el caso cubano la expresión suprema:

El culto a la personalidad del dictador y la destrucción de las instituciones, las fuerza de las botas y los uniformes sobre el poder civil, la fe en las balas y no en los votos han sido tres de los pilares más firmes sobre los que se ha construido la Cuba actual. (...) Más que del marxismo,

⁶⁷ La traducción es de Nattie Golubov, incluida en su libro *La crítica literaria feminista: una introducción práctica* (2012).

la revolución de enero fue el triunfo del machismo cubano. (...) Y es en este mismo terco empecinamiento de macho que no puede mostrar ni un pequeño signo de debilidad que radica precisamente la intransigencia del régimen de La Habana. (37-38)

En cuanto a la crítica literaria feminista, refiere Nattie Golubov (2012) que una de las primeras tareas acometidas por tales estudios fue descifrar las maneras en que el discurso, por medio del arte de la palabra, contribuye a la discriminación de las mujeres, porque el poder de los hombres se manifiesta a través de los usos del lenguaje, ya que este es un modo de ordenar y nombrar la experiencia. De hecho, la crítica de corte feminista en su primera fase,⁶⁸ vinculó las imágenes y estereotipos culturales de las mujeres con la subordinación, porque estos inciden directamente en la conformación de su identidad, su autopercepción y su dignidad, así como en su capacidad para la emancipación por medio de la autonomía, la autodeterminación y la autodefinición. Se sostiene el criterio que la literatura participa activamente en producir y consolidar imágenes predominantes de las mujeres, así como sus roles sexuales y el lugar que deben ocupar en la sociedad según su género. “En su mayoría, estas imágenes, mitos y estereotipos (...) ubicaban a las mujeres como ‘el Otro’ de los hombres, ya fuera como madres, objetos sexuales, vírgenes, amas de casa, pasivas, disponibles para el deseo masculino, sin voluntad propia, sin voz y sin las capacidades necesarias para configurarse como seres autónomos y racionales.” (34-35). Por ende, uno de los primeros objetivos de dicha crítica fue analizar y juzgar las distintas formas en que las mujeres son representadas en la literatura escrita por hombres, porque sostenían que significaba una distorsión de la experiencia femenina. Un segundo momento en los referidos estudios aporta que hombres y mujeres hacen uso de estilos conversacionales diferentes. Las mujeres, por ejemplo, emplean los circunloquios, los eufemismos, las disculpas y los silencios con más frecuencia.

⁶⁸ Golubov cita el libro *Política sexual* (1970), de Kate Millett, como la obra teórica más representativa de esta fase.

El homosexualismo es el otro tema tratado por Fowler, que causa impacto en el universo literario de fines de los ochenta, y que se intensifica hasta volverse excéntrico a partir de los noventa. En los textos homoeróticos, el sujeto parlante busca autoafirmarse, verbalizando y legitimando prácticas y modos de representación denigrados y censurados por décadas. No es para menos, pues tradicionalmente en la Isla un discurso nacionalista patriarcal de base heterosexual, ha condenado cualquier elemento que pueda significar una transgresión de género. La homosexualidad ha sido enjuiciada como algo “no natural”, como una conducta desviada que representa una amenaza a la moral y la ética de la nación. Con la Revolución, este concepto se agravó, al verse como enfermedad social a consecuencia de la corrupción del régimen anterior, y como signo de debilidad que aleja lo masculino de una “narrativa de la violencia”, que se implementa en calidad de ejercicio práctico y verbal. Como se ha dado a conocer anteriormente, en los primeros veinte años *gays* y lesbianas, aun siendo intelectuales talentosos de más o menos reputación y trayectoria creativa, fueron desplazados de sus puestos laborales, relegados, apresados, condenados a trabajos forzados, remitidos a hospitales psiquiátricos e, incluso, forzados al destierro. Hubo que esperar a la Generación de los Ochenta para que autores como Lezama Lima, Virgilio Piñera y Severo Sarduy, marginados del canon androcéntrico en boga, fueran reivindicados en el marco de las nuevas propuestas conceptuales y estéticas.

La construcción de la subjetividad homosexual en la literatura cubana, a efectos del presente estudio, importa ser analizada desde la perspectiva del discurso homoerótico lésbico como representación transgresora de la imagen de mujer ofrecida hasta entonces por autores de ambos sexos, que se rigen por preceptos heterosexuales y normas morales e ideológicas establecidas socialmente por las instancias de poder.

Con tales fines, es primordial remitirse nuevamente a las teorías de interpretación feministas para señalar que en un principio, la lectura crítica desde la óptica de dichos presupuestos identitarios garantiza ante el discurso falocéntrico

un nivel de representatividad, con características y juicios de valor que conforman el polo opuesto de un eje de pensamiento heterosexual que margina y silencia las llamadas “minorías periféricas” (gays, lesbianas, transgénero, etc.). No es hasta principios de los noventa, que los estudios de antropología de género y feminismo rebasan los marcos establecidos y ahondan en las teorías posestructuralistas y *queer*, contribuyendo con ello a redefinir el concepto de género a través de nuevas posibilidades interpretativas. Las reflexiones teóricas inician una ruptura con los esquemas analíticos que se circunscriben al sistema genérico binario, tomando como punto de partida discernimientos filosóficos de Jacques Derrida. Derrida propone deconstruir el sistema de pensamiento operante, en cuanto a determinaciones de roles y estatus relativas a los géneros, para así comprender mejor la multiplicidad de la realidad humana. La diferencia sexual debe concebirse como un campo sin extremos binarios, al modo de una línea indeterminada que carece de referentes, es decir, de significados vinculantes. Como resume Elizabeth Grosz, “Derrida wants to claim that there is a sexuality more primordial than the binarized opposition between the sexes, a sexual difference that is neutral with respect to the sexes as they are currently or have been historically represented, a ‘raw material’ out of which, through dispersion and splitting, sexual difference is rendered concrete and specific.”⁶⁹ (89)

En la teoría lesbiana, Beatriz Suárez (2001) remarca dos figuras que encabezan el giro conceptual: la filósofa Judith Butler y la ensayista Monique Wittig. Butler define “género” como “cierto significado que adopta un cuerpo (ya) sexualmente diferenciado.” (42) En su libro *El género en disputa*, opera con la tríada sexo-género-deseo. El sexo es de origen biológico, el género de origen social y el deseo surge como producto de la conformación social de cada sujeto. En el sistema, se considera al género en conexión con el sexo, sin que este lo

⁶⁹ Traducción:

“Derrida propone que existe una sexualidad más primordial que la oposición binaria entre los sexos, una diferencia sexual que es neutra respecto de los sexos tal como son actualmente o como han sido históricamente representados, una ‘materia prima’ a partir de la cual, mediante la dispersión y la desintegración, la diferencia sexual es considerada concreta y específica.”

determine, y el deseo se muestra como la parte que identifica al sujeto social. De este modo, no necesariamente una persona de sexo femenino adopta el género correspondiente y viceversa. Así, se tienen personajes cuyas prácticas oscilan entre los polos masculino y femenino, subvirtiendo la norma heterosexual y alterando los papeles sexuales atribuidos a los cuerpos.

A Wittig, en tanto, se la tiene como la autora representativa, por antonomasia, de la escritura lesbiana.

Su obra literaria se ofrece como modelo para desarmar el cuerpo femenino y construir un cuerpo lesbiano: un cuerpo indócil, exagerado, intemperante, transgresor a las leyes de la diferencia sexual. Y para des-domesticar el cuerpo femenino una de las fórmulas es la de reinscribirlo en forma de exceso, o, como dice Teresa de Lauretis, 'in provocative counterimages sufficiently outrageous, passionate, verbally violent, and formally complex to both destroy the male discourse on love and redesign the universo...'
(Suárez 55-68)

Para descifrar la naturaleza específica de la escritura lesbiana, Suárez (2001) busca un referente en la lectura crítica que hace Dianne Chisholm (1995) de la novela *Working Hot* (1989) de Mary Fallon. A la lengua de Fallon le asigna la denominación de "*cunning lingua*", que es a la vez acto de habla y acto carnal. La propia Fallon la cataloga como "an efficient pleasure machine", una literatura que erotiza el cuerpo femenino, que lo "clitoriza" y "lesbianiza", una literatura antifallogocéntrica. Esa discursividad que desborda el eros lésbico

(...) is, properly speaking, an erotic-poetics whose fictional dialogues and sexual dialects perform a blasphemous act of seductive illocution (...) A perverse performativity, *cunning lingua* reflects and elaborates the gestures of cunnilingus (22).

(...)

Lingual performativity engages the body of speech, the organ of speech-making which 'talks' in ways/in words which speak most directly to that other

organ at the core of woman's sexual body. Tonguing language so as to s(t)imulate cunnilingus, cunnig lingua performs the sex that it speaks (23).

En la expresión del eros a nivel social e individual y su representación en la literatura, median las relaciones de poder, que inciden en el balance entre deseo y represión del cuerpo sexuado, en la plenitud de realización de las políticas de género y el libre ejercicio y proyección ideoestética de las prácticas homosexuales. En un sistema como el totalitario que quebranta la libertad hasta los límites de la vida privada, impone una ideología y una moral a seguir, manipula la voluntad del individuo, censura, margina y castiga, optar por un discurso literario que apueste por la liberación sexual, la defensa del feminismo y de la condición homosexual, y que dé forma poética a la vivencia carnal sin contención ni prejuicios en la descripción de la inclinación sexual (específicamente heterosexual o lésbica), puede ser considerada, con suma certeza, otra variante de insilio.

En el plano del exilio, la escritura feminista y homoerótica se aviene, en primera instancia, con una reflexión de Muñiz-Huberman sobre los escritores en este medio: "Propenden al intimismo porque el mundo que mejor conocen es el suyo interno. Desarrollan la observación, la reflexión, el estudio de las pasiones humanas, porque se han visto acosados y es su manera de defensa." (70) En cuanto a las circunstancias medioambientales y psicológicas que condicionan el discurso referido en tal ambiente, pueden resultar importantes las apreciaciones de Ana Vásquez y Ana María Araujo (1990) en torno al fenómeno. Vásquez y Araujo (1990), quienes estudian desde la psicología el comportamiento y las regularidades del exilio chileno en Francia, perciben el exilio como un período de meditación y búsqueda interior, donde el hecho de ser mujer adquiere una nueva dimensión. Representa para ellas un terreno de libertad, por estar en un país distinto, lejos de tabúes y críticas familiares y sociales propias de su comunidad nacional. Es un espacio para la conquista de la plenitud afectiva y sexual, para cualquier forma de sexualidad, incluyendo el lesbianismo, que para algunas cobra sentido auténtico como identidad sexual en este nuevo espacio, ajeno a la homofobia, la discriminación social y censura del poder despótico. Con razón se

ha dicho: "... la escritura de mujeres para contar debe primero descontar, descontar historias de miedo, de culpabilidad, de castigo, de censura, de marginación; descontar historias patriarcales hasta evidenciar la 'marca', quitarla y aprender a olvidarla. Es así como una mujer que escribe promueve, desde su palabra, una reivindicación..." (Mendiola 440)

CAPÍTULO 3. FÉLIX LUIS VIERA, VOZ COLOQUIAL DEL EXILIO

Debe saberse que Félix Luis Viera, coetáneo del grupo El Caimán Barbudo y fiel a un conversacionalismo de perfiles propios, se estrena como autor en la segunda mitad de los setenta, década regida por un dogmatismo cultural que vela porque el escritor se identifique con las circunstancias del acontecer revolucionario. A la sombra de los presupuestos del realismo socialista, se espera del creador un canto optimista, comprometido y laudatorio, temáticamente circunscrito a la esfera ideopolítica. Sin embargo, Viera se muestra entre cauto y transgresor desde sus inicios, con una expresión coloquial que adopta matices de subjetividad y lirismo, de acuerdo con la connotación de los temas a abordar, los cuales, por cierto, amplían la perspectiva cognitiva. En los primeros libros puede encontrarse entusiasmo por la vida social de la que forma parte el sujeto; pero también lo heroico y solemne es visto con sutileza y, en ocasiones, con fina ironía. Un filosofar de la cotidianidad —ajeno a postulados históricos— se distancia por momentos de la anécdota o los hechos particulares y factura su tejido verbal a partir de la observación sistemática de un fenómeno o la meditación sensible sobre asuntos universales como la existencia social, el amor, la soledad, la muerte, etc. La experiencia erótico-amorosa es uno de los motivos trabajados con más exquisitez y osadía a lo largo de su obra. Es, de hecho, uno de los poetas conversacionales que mejor refleja el espíritu de lo cubano en esa línea, a pesar de surgir en un momento donde un puro poema de amor era visto con desconfianza.⁷⁰

Por razones estratégicas, no persigue este capítulo abordar toda la obra poética de dicho autor, sino el estudio de dos títulos, *Y me han dolido los cuchillos* (1991) y *La patria es una naranja* (2010), típicos poemarios de insilio y exilio territorial, respectivamente, que serán examinados y comparados, considerando los presupuestos teóricos establecidos anteriormente.

⁷⁰ Mayores referencias sobre este y el resto de los autores, pueden localizarse en ficha curricular incluida como anexo de la tesis.

3.1 Resistencia a los “cuchillos” del régimen

*Y me han dolido los cuchillos*⁷¹ es el cuarto libro de poesía publicado en Cuba por Viera. La década de 1980 fue productiva para el escritor, quien supo alternar de manera fructífera la labor poética con la producción narrativa en los subgéneros de cuento y novela. Los poemas a estudiar fueron escritos, en su mayoría, en la segunda mitad del decenio, históricamente entre el “proceso de rectificación de errores” y la caída del Muro de Berlín y el socialismo soviético, que, como se sabe, tuvo un notable impacto en la proyección económica, política y cultural de la Isla. El volumen reúne obras de diversidad temática, donde prevalecen las de corte erótico-amoroso, filosófico, sociopolítico, y otras concernientes a la memoria íntima de viajes. En dicha variedad interesa analizar, en un orden semántico estratégico, las que más directamente representan, de modo evidente o tácito, una particular relación del individuo con la sociedad y el poder.

A nivel pragmático, en términos generales, la selección poética registra un espíritu disconforme y crítico respecto a problemas representativos del sistema social, y ofrece una defensa ética de valores alternativos a la política oficial, por medio de sujetos líricos que suelen identificarse con la condición de poeta.

Así, en el poema “Cuestión de puntos de vista” (Viera 1991 9-10), el hablante se lamenta de la cantidad de amigos de juventud que ha perdido, porque cursaron carreras universitarias y en la actualidad son “funcionarios importantes”. Para referirse a ellos, emplea la ironía, con la que pone al descubierto su oportunismo, acomodamiento y agrandamiento al servicio del sistema. De estos profesionales devenidos dirigentes dice que se han vuelto “normales”, “hombres de bien”, “tipos rígidos” que pasan en sus autos sin conocer a nadie, justo a la medida de las expectativas que la elite dominante deposita sobre dichos individuos, a los que otorga poder con el fin de que contribuyan a perpetuar el modelo establecido desde las alturas. En efecto, cuando el hablante expresa “... tiramos por/ caminos

⁷¹ El título es tomado de un verso de César Vallejo, en el poema XXVIII de *Trilce*. En el texto, es parte del enunciado: “Y me han dolido los cuchillos / de esta mesa en todo el paladar.”

distintos” y “el olvido es algo casi obligado en este caso”, está sugiriendo que renunciaron a su forma sencilla de ser, para ser y vivir, desde sus puestos, en pro de la política y los dictados del poder, que persigue moldear a su imagen y semejanza al ciudadano que escala socialmente.

El yo poético, en tanto, se mantiene fiel a su identidad, a sus prácticas escriturales, aun cuando algunos lo tilden de loco por no seguir el camino próspero de sus antiguos amigos, que le permitiría “... sorber un poco más/ de panes y de peces” —intertextualidad bíblica común en el habla culta— y “... no estar/ esquizofrénicamente peleado contra una hoja/ de papel/ sin disfrutar, como ellos, de ciertas/ bienaventuranzas” que no resulta conveniente revelar. En fin, le aconsejan una forma de subsistencia que define irónicamente, en boca de los otros, como “... llevar una vida más/ hermosa, / más tranquila, una vida más vida...”, una existencia con privilegios exclusivos, aun cuando se proclame públicamente la igualdad social.

Sin embargo, él se siente afortunado como ciudadano común, consecuente con sus principios, porque su poesía circula entre las gentes de a pie (“estudiantes”, “trabajadores”), les produce satisfacción y agradecen la obra. Más allá de las facultades y prerrogativas de sus “amigos” funcionarios, dice ser, hiperbólicamente hablando, “... más rico que el Fondo Monetario/ Internacional.” Prefiere la vida sencilla, el gesto romántico (como leer un poema propio a la amada), una personalidad sin dobleces, fiel a valores que rebasan el arribismo y lo material y se ajustan a un sentido propio, diferente de las concepciones homogeneizantes que propugnan los políticos entre los hombres de pueblo.

En el segmento final se vale nuevamente de la ironía al dirigirse a esos viejos “amigos”, a quienes califica de “bienaventurados”, “olvidadizos” y “bárbaros”; a ellos los felicita y les desea suerte.

Otro poema, “Por si te hace falta, te aclaro” (Viera 1991 13-14), se presta para profundizar en la defensa de una ética y una moral particulares en lo que se propone el individuo, al margen de formas no siempre limpias que se plantean socialmente.

A lo largo de la enunciación lírica puede percibirse que el sujeto se dirige a una segunda persona, a la que conoce vagamente (“a una tal Ileana”, según la dedicatoria), sin ofrecer explícitamente elementos que identifiquen a la destinataria del mensaje. No obstante, por la autodefensa expuesta, se presume que el discurso persigue una intención contestataria hacia una mujer que puede haber utilizado la difamación o el descrédito contra su persona, en cuanto a méritos y estatus alcanzados. En cualquier caso, se asume un tono sereno pero firme y rotundo.

El hablante adopta una expresión de períodos cortos y cláusulas sentenciosas, donde argumenta su paso por la vida con esfuerzo propio, sin hostigamientos ni juegos sucios con fines arribistas, sin humillarse ni adular para mayor avance y logros más elevados:

Nunca de rodillas vine. Ni mucho menos
a codos, a pecho en tierra.
Vine caminando, digo, con mis pies.
Y sin sonrisillas de siervo, sin un
halago
a cambio de un paso más.

Eso lo hace sentir orgulloso, aunque no haya llegado tan lejos. Admite no haberse mostrado infalible; cuando se creyó desorientado, supo a quién preguntar; cuando se equivocó y le costó caro el error, supo aprender del mismo. Aunque no sea mucho, se siente responsable de lo que posee. Tiene lo justo que ha sabido alcanzar por sí mismo; su conciencia está limpia. Cualquiera que sea su destino final, será consecuente con sus principios, con todo lo que haya sabido forjar.

En este texto hay que saber advertir, asimismo, que los valores y buenas prácticas que defiende el sujeto enunciante, tienen su cara opuesta en antivalores y tendencias negativas que se hacen patentes en individuos del mundo de la cultura y de otras esferas que, con tal de ascender, acomodarse y realizarse en esa sociedad, se entregan a disposición del mando superior y actúan sin escrúpulos para lograr su propósito.

Un poema como “Pero siguió” (Viera 1991 19) sirve acaso para poner a prueba la fortaleza del ser que sigue un camino y un sentido propios, sin dejarse llevar por dichos y actitudes que son norma en su medio de convivencia.

En la composición lírica, la voz enunciadora alude a una tercera persona (un joven), que puede suponer un desdoblamiento del Yo en el pasado. El desarrollo temático transcurre en la disyunción entre el sujeto, que adopta una posición y rumbo personales, y los otros —cuya identidad no se especifica—, que intentan hacerlo cambiar de parecer para sumarlo a sus filas y que siga las ideas y propósitos que propugnan. Ellos exaltan de manera crítica su actitud (“Venid a verlo, se está/ muriendo del absurdo”), lo instan a seguir su proyecto, pero él se mantiene firme en el sueño que desea conseguir. Insisten en persuadirlo, en hacerle entender que es la razón y el destino que tantos defienden, que no hay lugar para la equivocación, que otra opción estaría condenada a la adversidad y el fracaso (“no te escapes, / el viento, el frío, el desierto, no / perdonan”). Pero él persiste en seguir su propio destino luminoso. Los individuos continúan acosándolo, con el fin de hacerle ver que la verdad histórica está de su lado, que debe estar a tono con su tiempo, porque si no más tarde podría lamentarlo; pero él siguió buscando su utopía particular, diferente a la que le proponían.

En la última estrofa, el criterio de “absurdo” con que enjuiciaban inicialmente al muchacho se reitera sin comillas, lo que justifica un uso irónico a favor de la búsqueda propia, que triunfa finalmente e invita al espectador a seguir su curso:

(...)
alegremente se está muriendo del absurdo,
buscándolo en tus ojos, amigo mío, lector,
en el absurdo.

Vista en su amplitud, la obra, de tono coloquial, goza de un hondo sentido polisémico, porque se han omitido muchos referentes de la realidad. Una lectura en contexto ayuda a clarificar el mensaje. Puede inferirse que el sujeto aludido se resiste a caer en las redes del adoctrinamiento ideológico y, posiblemente, de la militancia política. No se presta para someterse fiel e incondicionalmente a lo que demanda de él, como ciudadano, el estado totalitario. Por más que los agentes del

sistema perseveran en disuadirlo con su discurso (que el enunciador simula oblicuamente), mostrando el objeto colectivo por el que hay que apostar todo (“única fórmula”, “números tan claros”, “geometría”, la voz del “tiempo”), el hombre se mantiene fiel a sus ideales y principios, es consecuente con su voz interior y no se deja cegar por las voces ajenas que pretenden modificar su conciencia. La idea final es también una invitación a seguir ese ejemplo.

Si forjarse un camino propio en la vida y la sociedad tiene su mérito, también acarrea un saldo elevado de sufrimiento y estoicismo, en un sistema que persigue comprometer a todos con una causa colectiva diseñada desde las alturas, y que se manifiesta intolerante con los renegados. Muestra de ello es el texto “Podrías” (Viera 1991 20), que constituye en su conjunto una gran oración compuesta adversativa y, por tanto, una sola oración psicológica. La composición poética utiliza reiteradamente la forma del condicional simple “Podrías” como anáfora, acompañada de infinitivos concernientes al acto de comunicar (“decir”, “nombrar”, “lamentar”, “hablar”), con los que el hablante en segunda persona (otro desdoblamiento del Yo) supone hechos del pasado para pensar y lamentar por su carga dolorosa. A lo largo de la estructura semántica se enfatiza la afirmación de ser un hombre sufrido. Los argumentos pueden hallarse al confesar que ha sido objeto de represión sin motivo justificado (“Podrías nombrar a quienes te dieron con / el palo y con la sogá duro / sin que nada les hicieras”⁷²); que ha debido someterse a persecución, acoso y control sistemáticos, en la búsqueda infructuosa de pruebas que lo incriminaran; que, con afán inquisitorial, postergaron sus versos, al dejarlo “sin papel, sin tiempo, sin vigor / para llenar siquiera media línea.” Personalmente reconoce que pudiera desbordar sus penas en muchos poemas, que pudiera “hablar mal de la vida” por su desgracia, lo que supone denigrar la existencia en ese medio sin libertad ciudadana. Los “peros” llegan al final con espíritu positivo. Se impone una lógica dialéctica al negar el hado y creer

⁷² Los versos conforman una intertextualidad, al parafrasear en contexto fragmentos del soneto vallejano “Piedra negra sobre una piedra blanca”, donde se dice “... le pegaban / todos sin que él les haga nada; / le daban duro con un palo y duro / también con una sogá...”

que la vida es simplemente el hombre en su trayectoria existencial. El cierre se ofrece cargado de fuerza interior: “Pero largo es el amor, es invencible.”

Grosso modo, se asiste a la reflexión de un escritor que ha sido víctima del terror totalitario producto de su pensamiento liberal, pero que prefiere sostener un espíritu y una poética donde prevalezca la positividad y la fuerza del amor sobre la confesión de la agonía existencial.

Muy relacionado con el anterior, el poema “Los guerreros” (Viera 1991 77-78) se centra en el tema de la censura, permanente recurso de asedio a la producción literaria de los escritores, con acento en los poetas, porque la poesía se presta por excelencia para enmascarar posibles mensajes hipercríticos y sediciosos con respecto a la política oficial. Los versos están dedicados a Manuel Díaz Martínez, poeta de la Generación del Cincuenta, del que se supone lo une a Viera afinidad de estilo, amistad y mentalidad crítica hacia el sistema, pues será invocado en segunda persona para reflexionar sobre la temática referida. El mismo título revela de antemano la resistencia estoica de este grupo al hostigamiento constante de los censores, fundamentalmente representados, como debe saberse, por directivos de la Cultura, el Partido y la Seguridad del Estado.

En la obra se utiliza reiteradamente la “luna” como símbolo de belleza, pureza, libertad, grandeza de espíritu y, por lo mismo, fuente de inspiración de los poetas. El hablante lírico la muestra “escondida” y conjetura que la oculta un burócrata o un funcionario, alguien que examina el texto artístico buscando mensajes subversivos, un censor, al que también denomina “filisteo”, de seguro por ser “De espíritu vulgar, de escasos conocimientos y poca sensibilidad artística o literaria”, según una de las acepciones del Diccionario de la Real Academia Española. Desde el punto de vista histórico, pudieran ser transferibles también las cualidades de guerrerrista, invasor y opresor, porque es lo que persigue en el fondo: hacerle la ofensiva y someter a los creadores a sus intereses. Así, el censor “busca en los poetas la ponzoña escondida / para seguir viviendo filisteo de los poetas.” Este personaje es un “repetidor de discurso”, por plegarse a los intereses de la elite dominante y reproducir su retórica.

La última porción cambia de tono, adoptando uno de niño cándido y optimista. Todo ha sido un juego. La luna permanece intacta en su esplendor, acaso porque es la firme utopía de los poetas, que no tienen otra defensa que las armas puras del espíritu, la poesía y los sueños:

ah, te estaba engañando, Manuel,
 sólo era un juego:
 la luna está ahí
 majestuosa y limpia como debe de estar en
 esta noche,
 ahí, mírala,
 Manuel, ahí
 como siempre
 custodiada
 por sus fieles guerreros imbatibles:
 los que no tienen más que el furor de la canción,
 el corazón,
 el poema.

Llegar a “En la fuente de las víboras” (Viera 1991 21-23) conduce a un reencuentro con motivos ideotemáticos ya abordados. Lo singular es que aquí no solo está presente la resistencia al compromiso con el poder, sino también el principio de no aceptar ofertas tentadoras vinculantes que neutralicen la postura inicial de los sujetos, a pesar de la amenaza y la represión. En función de ello, el coloquialismo adquiere una mayor densidad lírica, articulando una coraza donde abundan los símbolos y determinados recursos rítmicos.

En la enunciación, el yo poético adopta voz colectiva, un “nosotros” que parece representar cierto grupo de escritores de pensamiento afín, a juzgar por la dedicatoria del escrito. Los versos iniciales, “En la Fuente de las Víboras / nunca beberemos”, se reiteran en la composición a modo de estribillo, variando a veces el orden sintáctico, con la idea de manifestar una consigna que ha de interiorizarse como pensamiento ético a sostener con firmeza. La metáfora clave “Fuente de las Víboras” parece aludir a puestos y prebendas que ofrece el poder a los que se comprometen y demuestran incondicionalidad con todo lo que se dictamina.

No beberán de esa “fuente” a pesar de las necesidades básicas insatisfechas, de las carencias cotidianas *in crescendo*, que siempre son abundantes (“muchas

sed”, “mucho camino”, “mucho polvo en el camino”); pese a la amenaza, represión y terror (“colmillo”, “aguijón”, “ponzoña”, “espada”) incidiendo en los aspectos más sensibles de la vida del individuo (“en la vena que más duele”); pese a que se reproduzcan y proliferen los agentes serviles al régimen, con todos sus males amenazantes esgrimidos con argucia, con falsa bondad, con sus propias estrategias de seducción. Esto último es presentado artísticamente en versos monorrimos consonantes con matices irónicos, considerando la posibilidad de que las “víboras”

extiendan su largura,
 su finura,
 su amargura,
 su dulzura,
 tratando de robarnos con su silbo

o cuando indica que se presentan con

disfraces de doncella,
 de agua bella,
 de querellas,
 de “no es ella”,

El sujeto insiste finalmente en no “probar esa agua” aun en situaciones límite, cuando se agraven los factores adversos al punto de asfixiar la vida, la capacidad expresiva, el pensamiento propio. Aunque se perfeccionen las tácticas de dominación, asedio y descrédito, ello no debe ser motivo para claudicar. La sentencia de partida se reafirma al cierre:

aunque el propio desierto estallase en nosotros,
 aunque fueran
 cada vez más
 y cada vez más
 licenciadas
 en viborología
 y cada vez más
 sus ataques
 a traición
 sin compasión,
 con alusión,
 sus llantos,
 sus jugadas

y cada vez más duro
 y abundante
 el polvo
 del camino,
 nunca
 beberemos
 en la Fuente de las Víboras.

Otros dos poemas coinciden en recrear, con estilos diferentes, cómo el ambiente social condicionado por el sistema obstaculiza la autonomía creativa del poeta, al afectar su privacidad, libertad individual y tranquilidad de espíritu.

En “Ciertos enemigos de la poesía” (Viera 1991 58-59), el yo lírico hace un llamado de alerta sobre el acoso y las adversidades que enfrenta a causa de los “enemigos de la poesía”. Alega que tratan de cercarlo, que lo citan de imprevisto a reuniones tediosas que a veces no le atañen, lo atiborran de trámites burocráticos, le señalan incumplimiento de labores, le conectan la radio con parlantes a máximo volumen, “se roban las flores” (lo que equivale a pensar en las cosas hermosas y placenteras de la vida), lo instan a hacer colas para obtener artículos de primera necesidad, lo aturden con averías y objetos descompuestos (que pudieran corresponder al hogar o a instalaciones de uso colectivo), le conectan un televisor donde proyectan videoclips con música, ritmos, modas y estilos extranjeros (al parecer, concernientes a la cultura *Hip Hop*, porque habla de “individuos que brincan y chillan”) y telenovelas insulsas. Los sujetos “provocadores” del entorno llegan, incluso, a criticar su identidad, sosteniendo que se la pasa pensando y hablando tonterías. El hablante, con tanto asedio, además de cercado llega a sentirse fatigado, al borde del infarto, y recalca que los otros y todo lo que acontece, obstaculizan su poesía. No obstante, advierte con sentido impersonal que no amerita “condenarlos a muerte”, porque no tienen conciencia que son enemigos de la poesía, porque simplemente lo ignoran todo.

En el fondo, la idea latente denuncia el ambiente “antipoético” del régimen, que conspira contra la capacidad creativa del escritor, porque le limitan al máximo las oportunidades de hacer uso de su individualidad, de aislarse, meditar, dar curso a la inspiración. Crear requiere, dentro de todo, tiempo y cierta paz de espíritu que

predisponga el intelecto hacia la escritura. En el medio descrito, todos los factores atentan contra ese fin. Por un lado, el parloteo, el burocratismo y el control que ejercen los funcionarios sobre el individuo común son una verdadera amenaza a su paciencia, su pensamiento independiente y su autonomía. Los otros agentes que interfieren en la vocación escritural del sujeto (los que le “roban” los poemas), están relacionados con prácticas sociales engendradas por el propio sistema, que apuntan a un sentido exacerbado de colectividad y cierta falta de educación en materia de convivencia social, que van en detrimento del derecho a ser diferente y ser para sí, porque, ciertamente, la autoridad no toma muy en serio esas actitudes arbitrarias, pero sí le preocupa tremendamente el hombre que piensa sin ataduras. La situación precaria de la economía contribuye, del mismo modo, a agudizar la situación. La escasez de productos vitales y piezas de repuestos y el tener que hacer fila para todo es un mal cotidiano que intranquiliza interiormente a este hombre, y paliar la situación requiere, de igual modo, tiempo y sacrificio. En fin, entre funciones públicas, vicisitudes económicas y molestias provocadas por la falta de educación y cultura de la gente común con que convive, al poeta no le queda apenas tiempo para poner en práctica su actividad creativa. La emergencia de un pensamiento propio debe enfrentar muchos factores adversos de la cotidianidad para que cobre sentido de ser.

“Al desconocido” (Viera 1991 68-69), en tanto, emplea la suspensión como figura retórica para presentar en esencia el mismo problema. El hablante lírico se refiere a una segunda persona, en este caso al poema personificado, para enunciar diferentes actividades que anularon su escritura. Se utiliza reiteradamente la forma “muriste” (incorrecta conjugación del verbo “morir”), al parecer imitando el habla de personas de limitada formación cultural, porque las circunstancias que se enumeran a continuación, más que servir de superación al intelecto, lo embrutecen.

Dentro de las situaciones mencionadas cuentan: una reunión que se prolongó demasiado, una movilización⁷³ (que contempla el ambiente de “albergue” y “litera), “una guardia imprevista”⁷⁴ y el “relevo que no llegó”, el servicio irregular del transporte urbano, la cocina descompuesta, la vecina que anuncia a gritos la llegada de abastecimiento para garantizar la alimentación (lo que implica un ruido molesto y, acto seguido, una fila apabullante), las horas laborales adicionales sin retribución (“voluntarias”), y, en general, las frecuentes actividades convocadas por la instancia política, acompañadas de propaganda oficial que el discurso poético imita, sutil e irónicamente, utilizando nombres de mujer, cuando dice “Muriste por la Rosa de hoy y de mañana” y, sobre todo, cuando le desea al poema desconocido: “Gloria a ti para siempre”.

La extensa enumeración de acciones incluye vocablos y modismos que designan realidades identitarias, surgidas en su mayoría con la Revolución, y que han sido parte de las prácticas comunes de la ciudadanía. Por eso, lectores hispanoparlantes insertos en un contexto geocultural diferente, pueden encontrar numerosos obstáculos en la lectura. “Asamblea”, “guardia”, “movilización”, “litera” y “albergue”, de uso más extendido en la lengua, tienen una connotación particular en la Isla. Así también, la expresión “por la libre” distingue la venta de productos liberados de la cuota subvencionada que distribuye el Estado en almacenes establecidos. Finalmente, se consideran cubanismos “luz brillante” y “mechón” (por su acepción específica). Por el primero se conoce popularmente el keroseno (con el que aún se cocina), a causa de la marca que lo promocionaba antes de 1959. “Mechón” es el nombre que se le da a una lámpara rústica de elaboración casera, que utiliza dicho combustible o petróleo.

El individuo agobiado por contrariedades sociopolíticas y económicas como las analizadas, que atentan cotidianamente contra la dignidad y la libertad humanas y

⁷³ Reclutamiento eventual de personas de cualquier sector social, hacia una determinada zona, para labores contingentes de la Revolución, ya fuera entrenamiento militar o reforzamiento de mano de obra en renglones productivos de prioridad como la caña y el tabaco.

⁷⁴ En los barrios y en los centros de trabajo se planifican servicios de guardia sin remuneración, que tienen que cumplir obligatoriamente los ciudadanos.

le impiden realizarse plenamente, muchas veces no encuentra otra vía de escape que la partida del país natal hacia otro que le permita superar en buena medida sus frustraciones, sin dejar de resultar dolorosa la separación para el que emigra y para los seres queridos que sienten desprenderse una parte de sí mismos, tal como deja ver el poeta en “Canción del barco y de la noche” (Viera 1991 48), acaso un poema profético para su destino personal en un futuro no muy lejano.

El sujeto poético adopta la primera persona del plural, porque el contenido de la enunciación es una suerte que comparte el Yo con otros tantos individuos del territorio. En la composición, los observadores han visto zarpar el barco al amanecer. Con la partida y la inercia del adiós, la soledad y el clima (“llovizna”, “frío”) se vuelven hostiles para los que quedan en tierra, cual conjunción de mundo interior y mundo exterior. Desde el preciso instante del alejamiento, empieza a pesar el distanciamiento físico y afectivo y la incertidumbre del reencuentro, aunque se prefiere evitar las lágrimas. Resta la interrogante sobre el destino de soledad, desamparo y desorientación que corresponde a los que quedan en el lugar, en relación con los que marchan.

En su conjunto, el pasaje omite referencias sobre los que parten, el motivo y el destino. Conociendo la historia social de la Revolución, puede inferirse que se trata de la separación de familiares y amigos producto de la emigración cubana hacia Estados Unidos (como la acontecida por el Puerto del Mariel en 1980), a causa del descontento existencial de los que emigran con respecto a las condiciones de vida en la Isla, generadas por el sistema. Se enfoca desde la perspectiva del pesar de los que quedan, porque los que se van lo hacen para residir permanentemente en el exterior, con limitación de oportunidades y tiempo para volver de visita.

Las deficiencias e irregularidades sociales a causa de la rigidez del Estado totalitario, provocan en el hombre consciente de esos males (sobre todo en un ser de pensamiento como el poeta) una crisis existencial e identitaria, porque la crudeza de la realidad cotidiana atrofia sus expectativas sociales y proyectos personales, dejándole una visión enajenada y fatalista de ese mundo. Una

dificultad similar afronta el espíritu presente en la pieza lírica “Despedida” (Viera 1991 47), escrita en 1982, luego de más de veinte años de rigor en los mecanismos aplicados por el poder y una numerosa y peculiar emigración, cuya huella aún permanece fresca en la conciencia de los nacionales. Asimismo, la composición vaticina de algún modo el sentir del hombre cubano a fines de esa década. Con el desplome del Bloque del Este, cae la utopía de una nueva sociedad, a la que nunca se arribó, como tampoco a un futuro más próspero para la Isla, que por “salvar la Revolución”, ha de vivir una depresión económica y una crisis de valores que aún no logra superar.

De herencia vanguardista, la estructura versal carece de signos de puntuación y de las construcciones y nexos sintácticos tradicionales, y resulta más afín con las prácticas escriturales de la Generación de los Ochenta, de labor creativa paralela al poeta en esta etapa. En conjunto, constituye una enumeración en estilo nominal que concede una expresión económica en recursos y altamente sugerente. A diferencia de las composiciones poéticas vistas, no es posible distinguir aquí la configuración de un sujeto lírico, sino una superposición de imágenes aparentemente inconexas, que constituyen en su esencia una espiritualidad atormentada y caótica. La figuración verbal no alcanza la atmósfera onírica al nivel de la irrealidad y el absurdo que caracterizan la estética surrealista. Sin embargo, las imágenes adquieren la faz apocalíptica y alucinada propia de una mentalidad esquizoide. En la percepción afectada del medio, resaltan circunstancias alarmantes en el espacio público, con calles “que de pronto son callejones sin salida” o “donde los carros y la gente de pronto se diluyen.” Igualmente se nota alterada la visión de los espacios doméstico e íntimo, cuando se habla de un techo y un piso “que se aflojan y se buscan” y “un corazón que grita en busca de su cuerpo.” La subjetividad fabrica un mundo inestable y trágico que evidencia la ruptura del equilibrio de las obras humanas, al hacerse referencia a un “barco que se hunde”, “peldaños que caen”, “casa vacía” y “telarañas”, “noche concreta como un abismo bajo la / techumbre”, “una vía donde de pronto se desploman los / semáforos...”, “un ala que se parte entre dos vientos.” Las imágenes restantes dan

muestras de desconexión social, soledad y deshumanización, al presentarse “un hombre solo orinándose en la oscuridad de un / parque vacío” y “un animal casi humano con su dolor se arrastra / solitario.” En torno a todas las escenas, que niegan el progreso de la existencia humana, gira la idea de la “nada”, equivalente a decir el sinsentido de la vida.

En resumen, puede inferirse que el desconcierto del ser con la realidad social en que se inserta, genera una representación fatalista del ambiente, producto de una crisis existencial e identitaria, al advertir por doquier la proximidad del naufragio, la ruina, la perdición, lo que provoca angustia, desamparo, desconuelo e, incluso, la sensación de desarraigo, pues con tantas frustraciones no logra conseguir la patria soñada y mucho menos sentirse realizado en ella.

Ante un entorno sociopolítico cada vez más inhóspito, con el que mantiene una relación tensa, irreconciliable y agónica al modo de Unamuno, el individuo, en su impulso natural de supervivencia, busca aferrarse a la pasión carnal, único móvil que le proporciona disfrute pleno en la vida, lo que amerita apostar por la estabilidad futura de la pareja. En esa dirección se plantea la propuesta discursiva bajo el título “Última canción del caminante” (Viera 1991 95-97). Semánticamente se alternan de forma reiterada, la expresión de plenitud vivencial del hombre con su amada y la confesión del infortunio en su trayecto vital, el presente que lo hace gozar y el pasado consumido por la desdicha. El sujeto transmite a la dama el anhelo de afianzar su relación y emprender una vida juntos. Evoca los momentos de placer compartido, llegando a hiperbolizar su deseo insaciable: “... la noche apenas alcanza para el fragor / de mi mano.” Del mismo modo, contrasta el fervor que lo embarga con las desventuras y la condición defensiva en el duro batallar de su existencia:

En el camino perdí el sombrero,
se me cuarteó la piel, pero también me creció la
ponzoña y también
la perdí; qué recia brega.

Habla de su mala suerte, las debilidades mostradas, su espíritu sensible “y una amargura tan parecida al resquemor, que / augura espanto.” El examen interior de

su ser solo reporta vacío, desorientación, carencia de metas e incentivos. Mucha de esa pena procede de la pugna constante contra factores adversos del medio, como se ha hecho patente en los textos analizados.

En cambio, la mujer se le presenta como fuente balsámica y energizante. Su físico entero, justo a la medida de su gusto, le produce atracción y desenfreno. Encontró en sus ojos un signo esperanzador de regocijo. La dulzura de su boca, la perfección de sus senos y su vientre ardoroso lo sacian a plenitud. El movimiento extático de su cuerpo en la intimidad, pervive como magia hechizante en su conciencia. La imagina “pasar desnuda en una / carroza de girasoles”: un espectáculo fantástico solo para él. Acariciar su piel limpia sus sentidos, reaviva su alma solitaria, lo renueva como ser humano, lo hace soñar y confiere sentido a su vida. Sin embargo, percibe efímeras esas ilusiones por un motivo ajeno a su voluntad que no se informa. Ella en su entrega se manifiesta desbordante pero inestable. Cuesta asirla definitivamente; parece tornarse resbaladiza. De la mala suerte el hombre no logra librarse aún. No obstante, persevera en perpetuar lo que existe entre ambos:

haría falta hacer del ahora todo el tiempo,
el minuto eterno que ni el tiempo podría detener.

3.2 Sin “naranja” ni “pecera”, pero con amor y sueños

La patria es una naranja, por otra parte, constituye el único libro de poesía escrito hasta el momento por Félix Luis Viera en el exilio, ya que desde 1995 hasta la fecha ha destinado su mayor empeño creativo a la novela, con la publicación de tres de tema cubano (*Inglaterra Hernández*, 1997; *El corazón del Rey*, 2003 y 2010; *Un ciervo herido*, 2002 y 2006) y una por entregas (*La sangre del tequila*, 2013-2014), recreada en el ambiente mexicano. De seguro la producción novelística contribuyó intelectualmente a la configuración orgánica de este canto de largo aliento, que fue compuesto gradualmente por más de 13 años (entre septiembre de 1995 y enero de 2009), un hecho poco frecuente en obras de esta

naturaleza. El poemario sigue los pasos de su narrativa en dos sentidos: los escenarios en que se sustenta el desarrollo temático y la técnica literaria que da cuerpo a dicho avance. Dos realidades entran en juego para narrar, describir y meditar: la patria, asociada principalmente a la memoria del pasado cubano, y la Ciudad de México, con vivencias más cercanas al acontecer del sujeto inmigrante. Ello no excluye la posibilidad de que ciertos poemas aborden situaciones de la Isla en un tiempo simultáneo al presente escritural en tierra adoptiva, o que ambos contextos entren en contacto por saltos temporales del “narrador lírico” o procedimientos intertextuales. Los poemas concernientes a un medio no se organizan en bloque único. A semejanza de dos líneas argumentales que progresan en forma paralela, las secciones “cubanas” y “mexicanas” se van alternando, agrupadas en las XIII partes que componen el libro. Esta lírica es igualmente deudora de la prosa que narra, por contener muchas historias esbozadas o desarrolladas poéticamente, como sostiene más de un crítico. Para Abel German (2010), incluso, toma recursos del periodismo al adquirir la apariencia de crónica o reportaje de sucesos dramáticos en ambas geografías. El mismo crítico destaca el libro por el tratamiento de tres motivos cardinales: la frustración respecto de las utopías, la soledad y el desarraigo con que finalmente tienen que convivir los que han buscado por el mundo un asidero contra esa frustración, y las injusticias que, con los matices respectivos, se cometen tanto en su Patria de origen como en la Patria adoptiva.

Según manifiesta el poeta en una comunicación electrónica personal, es este su poemario más importante ya que “nunca antes había logrado un universo cerrado, un desgarre con tanta veracidad del hecho asumido y poetizado, un poema, un solo poema, de principio a fin.” (Viera, 10 mayo 2016, Santiago) Pese a resultar un proyecto dilatado en el tiempo, logra una energía sostenida en toda su extensión, criterio que comparte el crítico Luis de la Paz (2011), quien además concuerda en parte con German (2010), al percibir un texto “donde el desarraigo es en gran medida, el sostén, el eje conductor de las dolorosas pérdidas que se van sucediendo a lo largo de sus páginas.” (s.p.) Su juicio sobre la calidad poética y

ética es categórico, al valorarlo como un poema “grande, necesario en la literatura cubana” y como documento de una importante denuncia social.

En cuanto a estrategia de análisis, en el caso que ocupa se decidió, para mayor eficiencia crítica, dividir el material de estudio en tres partes, realidad de la patria, realidad mexicana y visión de familia, a partir de una selección y reorganización a conveniencia de los textos, siguiendo una lógica semántica, para obtener como colofón un comentario general del libro.

3.2.1 Patria en la distancia

Cuatro de los poemas expresamente destinados a Cuba, registran una mirada abarcadora e incisiva que hace un balance del trayecto y destino de la vida social dentro del sistema, con énfasis en el ascenso y caída de las utopías revolucionarias en el ciudadano de pensamiento propio, las razones de su desencanto y su toma de posición al revivir hechos lamentables.

Así, el poema 1 (Viera 2010) es un lamento por la miseria de los cubanos. En un primer segmento, el sujeto lírico se pronuncia como portavoz de una colectividad histórica, un “nosotros” que representa al pueblo en su territorio a lo largo del proceso revolucionario. La voz enunciadora lamenta la pobreza que siempre han padecido y enfatiza en la “pecera” como objeto inalcanzable en ese ambiente, lo que lo convierte en símbolo de riqueza, al atribuírsele de manera expresa un privilegio exclusivo: la expectación de la maravillas de un magnífico mundo silente a su disposición, un medio para el relajamiento mental, contando con la emoción de que las finanzas alcancen para una vida holgada. En un sentido más profundo, pudiera interpretarse como señal de satisfacción de las necesidades materiales del hombre. Los versos que siguen apuntalan lo expuesto, al conformar una hipérbole de la miseria extrema:

Tan pobres hemos sido,
aun hemos armado nuestra casa con los
desperdicios de otros pobres.

No se ha podido contar con una “pecera” (mostrada acaso como privilegio burgués), pero se tenía la “bandera”, símbolo de una patria diferente, “emblema de los pobres”, senda a seguir por los desposeídos, motivo de sacrificio, ilusión de una vida fructífera y sosegada para todos, sin la desigualdad entre pobres y ricos. Pero la promesa no fue cumplida. La utopía de una nueva sociedad solo ha dejado un abrumador estado de carencias.

En las estrofas subsiguientes, el hablante lírico habla en singular: desde la experiencia del Yo con los suyos, luchando por sobrevivir dentro de las precariedades del medio. Se cuenta el duro esfuerzo de construir para la niña recién nacida un cuarto con materiales viejos y abandonados, porque no se conseguía otra cosa. La escasez de recursos llegaba a ser humanamente humillante.

El poema 24 (Viera 2010 39), que por su estilo y tono parece una continuidad del anterior, sin ánimo de exhaustividad pone al descubierto cómo con esa miseria y el sometimiento del pueblo se ha construido el socialismo en la Isla. El estribillo “Tan pobres hemos sido” se retoma como nexo de continuidad semántica. Aquí el padre se dirige al hijo, revelándole la verdad de su tierra. Le explica que los mismos que imponían el discurso político desde el poder, ordenaban la construcción de búnkeres personales, con las mismas finanzas de que carecieron como familia y como pueblo para satisfacer necesidades y gustos de primer orden, sugiriendo esto último a través de una metonimia: “... con el soldado de chocolate que tú (...) no tuviste.” Esas figuras “encumbradas” asistían a reuniones en Europa (del Este), donde se consolidaba el socialismo real, para recibir instrucciones y coordinar los recursos con los cuales se construiría un país “esplendoroso”. Simbólicamente se habla de “cartabón” (escuadra) y “compás” para este fin, instrumentos asociados a la geometría y el diseño técnico que recuerdan los atributos masónicos, aunque con esta orden solo guarde en común el régimen el sentido de rectitud y el afán de disponer de la ciencia en función de los intereses humanos.

A continuación, considera los beneficios y logros sociales de que se vanagloria la propaganda: escuelas, médicos y atletas como ejemplos representativos. Mas estima que no es suficiente. En aras de privilegios e ideales de esa naturaleza, inspirados por los discursos, se ha actuado en perjuicio de conciudadanos que pensaban diferente o no cumplían estrictamente con lo estipulado por las instancias de mando, y fueron objeto de sanción, marginación, humillación y otras formas de represión y castigo. Las imágenes presentadas figuran una especie de vampirismo social en una jungla humana:

hemos bebido nuestra propia sangre en forma de conos
 hemos bebido nuestra propia sangre en forma de estrellas partidas
 hemos bebido furtivamente la sangre del hermano
 hemos negado la patria a aquellos que también la amaban
 hemos hecho de la patria un sudario de discursos
 una Pena de Muerte eterna
 un zoológico donde no hay raros animales.

Por eso pide perdón a la patria (la verdadera) por haber incurrido en la misma falta invocando su nombre.

Al sujeto discursivo, que acostumbra declarar su condición de poeta, le abrumba el balance de injusticias y pérdidas en muchos órdenes, razón por la que se avergüenza de su poesía dedicada a la Revolución. En el poema 2 (Viera 2010 14), desde el camuflaje de un “tú”, el hablante reflexiona sobre su poesía pasada, destinada a la patria invocada por el régimen. El sujeto reniega de sus poemas anteriores, dedicados como canto laudatorio a lo que creía una obra social justa y equitativa con futuro próspero.⁷⁵ Varios elementos dan fe de su arrepentimiento por los “versos encendidos” que ya no valen nada

donde dabas fe del futuro esplendoroso
 donde cantabas a aquella igualdad entre los hombres
 donde afirmaste que las colmenas alcanzarían para todos,
 habrás de retractarte de los poemas que escribiste al hermano
 /mayor que luego
 fue el Tirano.

Debes tirar esos poemas en un crematorio (...)

Se cuestiona la idea de “patria” forjada por el discurso oficial. Él tiene otro

⁷⁵ Corresponden al poemario *Prefiero los que cantan* (1988), con poemas escritos en los años 70.

concepto que no supo ver en su momento, porque defendió la Revolución pero no al amigo *gay*, humillado por la política del Tirano,⁷⁶ quien se adueñó de la patria y, junto a su séquito, es enemigo de la otra patria, que puede interpretarse como el ideal de ciudadanos libres en democracia. Patria es también “aquellas mujeres, el amor tomado y perdido, las putas de tu infancia, / ese otro amigo muerto con plomo delante de tus ojos (...)", traicionado “por quienes dictaron que la patria / era la muerte, / o peor: / que eran ellos mismos.” Es decir, los que establecen como deber el sacrificio por una causa impuesta desde “arriba”.

Ideas ya abordadas sobre ilusión y desconcierto, sacrificio y muerte, se reiteran en el poema 4 (Viera 2010 14), con la finalidad de acentuar el desgarramiento. El yo poético ahonda en los ideales que le inculcaron y el costo humano de luchar por ellos. Cuando reproduce el futuro esplendoroso tal como lo concebía entonces, construye metáforas y elige vocablos cargados de luz, color y positividad. En tal sentido, se palpa el entusiasmo, la ilusión de lo bello, lo virtuoso, lo próspero, la suprema aspiración de lo humano, cuando afirma que invertía sus fuerzas por un “porvenir de columpios y rosales”, por un camino “ancho y luminiscente, / bañado de peces y de estrellas”, “en favor de aquellos descendientes que vendrían / a la cara del Edén”, con la máxima apuesta por una “realidad que habría de superar al Sueño.”

Evocando la fe de entonces, de marchar por el camino correcto luchando por las máximas aspiraciones humanas, el enunciante adopta un “nosotros”, incluyéndose dentro de los afectados, bien por la muerte objetiva, bien por la muerte en vida, que implica descalabro físico y moral. El balance final es un “sueño baldío”, que sumerge en el espanto a las generaciones que compartieron esa experiencia. Reconoce que fue un error, el peor de la historia y el que más ilusos ha arrastrado. Entonces, por vergüenza, en lugar de los verdaderos culpables, pide “perdón”.

⁷⁶ Obviamente se refiere a Fidel Castro, aunque por discreción y por el sentido sugerente de la poesía, nunca menciona expresamente su nombre.

Tres de los textos restantes abordan efectos producidos en la conciencia social a partir de los noventa, con la caída del campo socialista y los estragos del Período Especial, que significó un cambio de modelo valórico del ideal comunista y la austeridad, a la economía de supervivencia y el afán consumista, con la carestía de la vida y el auge del turismo.

El poema 25 (Viera 2010 40) da fe del rápido olvido del hermanamiento con la Unión Soviética. El hablante evoca fragmentos de una popular canción rusa, cuya versión en español era muy tarareada en Cuba desde la enseñanza preescolar. Se trata de “Katiuska” (o Katiusha), nombre que se traduce al español como Catalina. Los pocos versos reproducidos —quizá por traición de la memoria— no se ajustan exactamente a la versión cubana, la que tampoco, por cierto, es fiel al sentido de la letra original. La canción, relativa al amor de una joven por un soldado que combate en el frente de batalla, era emblema de heroísmo del Ejército Rojo durante la Segunda Guerra Mundial y de la grandeza de la Unión Soviética como potencia comunista. Entre esa nación y la isla caribeña se hacían patentes “estrechos lazos de hermandad y colaboración.”⁷⁷ Los soviéticos eran vistos como los hermanos mayores o los padrinos bondadosos. Su paradigma social era concebido como la sociedad del futuro que tenía por meta la Revolución. Pero después de la desintegración de la Unión Soviética, ya nadie en Cuba se acuerda de Katiuska ni de lo que simbolizaba. Aquella relación de tantos años pronto pasó a ser una visión retrógrada, lo que evidencia el oportunismo político del régimen cubano y su carácter olvidadizo cuando el socio proveedor deja de ser efectivo.

La contradicción entre discurso oficial y realidad económica doméstica se torna crítica en el poema 35 (Viera 2010 52), con un pasaje representativo de la vida cotidiana del ciudadano común en suelo patrio. Allí el sujeto enunciante recrea el ambiente familiar de Marta —por decir un típico hogar cubano—, en una tarde de verano de fines del siglo XX o principios del nuevo milenio, donde las circunstancias de escasez de recursos y el discurso del “Comandante” en la

⁷⁷ Términos propios del discurso oficial.

pantalla establecen una interacción controversial en la conciencia, condicionada por una superposición de escenas descritas con dramatismo *in crescendo*.

Los versos muestran, en un presente inmediato a la voz enunciante, la tensa situación en la casa al atardecer para preparar la cena. No alcanza para toda la familia el arroz y queda una cuota mínima de frijoles (porotos), que se va reduciendo con la progresión temática. Apenas hay qué comer y en la tele el “máximo líder” sigue demandando más entrega y sacrificio del pueblo. Puertas afuera, a ratos, se escucha la voz de un vendedor ambulante proponiendo el canje de productos para la cocina por cajetillas de cigarros, lo que constituye una de las formas de las imágenes de barrio a mostrar. Estos tres tipos de escenas se van alternando, como un *collage* fílmico, aunque son las del ambiente familiar y las del discurso del Presidente las que ocupan mayores espacios de desarrollo, con base en la oposición semántica. Haciendo un acopio del contenido de las principales aristas narrativas, se tiene por un lado al hombre de la pantalla prometiendo la “primavera”, que es decir un futuro más fructífero para todos. En pro de una utopía, requiere más y más sacrificio de la masa, que dé todo lo mejor de sí por el “bien colectivo”. El hablante remeda con ironía su retórica propagandística inagotable y el pretexto del país adversario (Estados Unidos) para sacrificar al pueblo a su voluntad:

mi lengua de prometer es incansable
y el enemigo, oh, el enemigo
que quisiera sorprendernos sin lenguas sin banderas
sin los tantos muertos que le hemos ofrendado

Se trata del mismo jefe de Estado que, por más de 40 años, “sigue prometiendo más sangre después de las promesas”, que sigue hablando y hablando, como si bastara con la política que propugna. En la práctica sus palabras son órdenes, son metas y pautas a seguir, cueste lo que cueste; lo que parece persuasión se convierte en obligación de un modo que produce terror:

(...) el Tirano habla habla habla habla
Y los árboles caen
Y caen los hombres

Y caen los pájaros perplejos
Y caen los pensamientos convertidos en pánico

Por otra parte se presenta Marta, desconcertada por el promisorio futuro social que nunca llegó, y con una angustia permanente ante la carencia sin fin. Su ser se haya consumido e impotente ante la realidad cotidiana, obligado a reprimir lo que piensa y con ganas de escapar lejos, a un lugar real o utópico donde no siga padeciendo. Frustrada y desconsolada se siente mientras lava la vajilla. Los dos últimos versos refuerzan ese sentimiento, resaltando cierta unión de términos que remite a la poesía vallejana:⁷⁸

Oh, Marta, la vida no te dio el “junco y capulí”,
te dio el espanto.

Simultáneamente, se ofrecen imágenes que ocupan un tercer plano y reflejan cómo esa grave crisis económica se manifiesta a nivel de barrio. Se observa la ropa interior raída y el alto costo de vestirse:

las tendederas al fondo de los edificios están repletas de blúmeres y
sostenes perforados
pero hay también un pantaloncito rojo que costó el salario quincenal de
un ingeniero:
quince dólares

También se da la aparición de formas de supervivencia arribistas e inmorales, como la prostitución, que en Cuba, a partir de los años noventa, adquiere popularmente el nombre de “jineterismo”, por buscarse la oportunidad con hombres extranjeros:

y la niña del edificio de enfrente de pronto se ha metido a puta
y todos quieren verla vestida de puta azul con zapatos de puta
y todos quieren oler el guiso que sale de la cocina de su casa
luego de que se inaugurara con un italiano en el oficio

Justo a las prostitutas de la patria dedica expresamente el poema 75 (Viera 2010 93). En él saluda a estas “damas” —dentro de las que figuran intelectuales de diferentes profesiones—, con quienes se identifica por venderse a extranjeros por

⁷⁸ Intertextualidad en forma de cita, que puede asociarse con el poema “Idilio muerto”, de César Vallejo, donde se dice: “mi andina y dulce Rita de junco y capulí”.

dólares, sobredimensionando su condición, cuando muchos no pasan de ser simples operarios en su país de origen.

Incluye igualmente a las adolescentes que se prostituyen, quienes crecieron con la promesa de una patria sin hambre, con alegría y bienestar; a diferencia de otros países, “un porvenir ausente del oprobio.” Por eso las llama “licenciadas en proyectos perdidos” y las convoca a seguir amando.

Todas ellas son parte de un fenómeno de corrupción social, a consecuencia de las miserias y restricciones del sistema y el desbalance adquisitivo en el seno de la población. A sabiendas de eso, se hace énfasis en la “naranja” como símbolo de beneficio y goce de una elite (que le saca el jugo). La Patria es naranja para unos pocos y “charco” y “cañada” para la mayoría, cual sinónimo de vida inestable, insegura y precaria. Cuando se pide luchar y morir —si es necesario— por la patria ante una injerencia extranjera, se está convocando a darlo todo porque la patria siga siendo lo mismo: una naranja.

Finalmente el poema 73 (Viera 2010 92), en el orden previsto, es un canto elegíaco a la patria por su destino histórico. Como sostiene María Paz Díez (1977), la elegía no se presta únicamente para abordar el tema funerario en términos estrictos; “el paso del tiempo, la distancia en el espacio (...) o cualquier factor de cambio que suponga la pérdida de un bien, de alguna manera, son imágenes de muerte, símbolos de la Muerte...” (14) Según la ensayista, los matices de dolor, tristeza y lamento están presentes en las composiciones elegíacas de cualquier tiempo.

Respecto a la poesía cubana, puntualiza Virgilio López Lemus (1999 31) que el sentimiento elegíaco se suele manifestar ante la muerte y el amor o en la reflexión del ser ante la vida. En la rica tradición lírica de la Isla, la invocación de la patria desde el exilio con el tono apuntado, anhelando lo perdido desde la lejanía o acusando la falta de libertad y sus responsables, está presente en antológicos poemas, entre los que pueden citarse: “Himno del desterrado”, de José María Heredia; “Pollice verso”, de José Martí; “Un largo lagarto”, de Nicolás Guillén;

“Carta a mi isla”, de Juana Rosa Pita; “Testamento del pez”, de Gastón Baquero; “Discurso del país”, de Jorge Luis Arcos; y “Dejar la Isla”, de Norge Espinosa.

Si en la poesía cubana de la Revolución hasta los años setenta prevaleció la oda como forma de adherencia al proceso sociopolítico, desde los ochenta hasta el presente ha primado el tono elegíaco como producto del escepticismo, el martirio cotidiano, el pesimismo y la desesperanza.

En la pieza lírica correspondiente, el hablante se dirige a la patria en segunda persona, llamándola por su nombre, lo que no se repite en el resto del poemario. Esto le permite entablar una conversación íntima con ella, como la personificación de la tierra madre. El yo enunciador lamenta todos los cantos que le han ofrendado en vano los tiranos que la han profanado, luego de la promesa de prodigar sus dones; las mujeres que han perdido el amor de su vida por un sacrificio demandado desde “arriba”; los niños que no pueden contar con los objetos de placer propios de su edad.

A continuación, la Isla es presentada metafóricamente como una criatura femenina que ha contraído incalculables enfermedades sexuales, de tantas veces que ha sido violada por los que se han proclamado sus salvadores, es decir, las figuras dirigentes que, sosteniendo un discurso vibrante y prometedor, han cegado la capacidad de miras de su ser social y lo han adoctrinado a su conveniencia, omitiendo muchas verdades. Esto se traduce en un modo de vida sin libertades, anquilosado y en ruina.

En el segmento final, el ente cuestionador echa de menos la noche insular, los boleros, las mujeres con su risa bulliciosa, la expresión sanguínea y tautológica de los negros, el atractivo y la gracia de las muchachas de color: las negras “con sus culos como bastiones bíblicos”, las mulatas “que bajo las nieves de los relámpagos consagran la hostia.” En la noche helada (acaso sin asidero ni amparo), extraña sobremanera la patria, a la que ama en la distancia, y se duele de todos los males que la agobian.

3.2.2 En la nación adoptiva

Liberarse de “la maldita circunstancia del agua por todas partes”,⁷⁹ no exime al intelectual migrante de sufrir avatares y desencuentros en el país de acogida. Aunque llegase al primer mundo no estaría exento de dificultades. Pero arriba a México, donde persisten, como en otras naciones latinoamericanas, serios problemas sociales y ambientales, como resultado de un modelo neoliberal que acarrea desarrollo desigual, consumismo, individualismo e inseguridad ciudadana. Justo una parte significativa de los poemas elegidos para este bloque, da fe de las situaciones problemáticas que asume y reporta el residente observador que recorre las calles del Distrito Federal.

Las diferencias de clase y la contaminación ambiental en la capital mexicana asoman con breves trazos en el poema 5 (Viera 2010 16). Se presenta el medio ciudadano, saturado de un esmog que corroe íntegramente el ser. Se mencionan los contrastes sociales y adquisitivos: muchas gentes con “peceras” y otros que no han visto siquiera “... el breve latigazo del / pececito rojo / arrullándole el estrés”, que no tienen idea de lo que significa “estrés”, seguramente por la desprotección ciudadana y el bajo nivel de escolaridad que les ha tocado vivir. Tan caóticos se tornan los fenómenos que afectan a la comunidad, que los habitantes “conocen a la muerte como a las campanas de las catedrales.”

La realidad insensible y alienante de la gran ciudad se hace más palpable en el poema que sigue en orden numérico. El yo poético se proyecta desde una segunda persona, que entraña realmente una conversación consigo mismo, donde interroga por el responsable, por el que ha de pagar por las largas noches de soledad y desamparo en la enorme ciudad. El sujeto, habitante del Sur de la gran urbe, se siente alienado, desorientado, en medio de la frialdad de espíritu de la muchedumbre que le rodea. Le resulta un ambiente ajeno y frívolo los edificios, las mujeres que pasan, los niños enajenados con tantos juguetes, los vendedores ambulantes que no tienen otro tema de conversación que la venta insistente de

⁷⁹ Verso inicial del extenso poema *La isla en peso* (1943), de Virgilio Piñera.

mercancías, tan ajenas a sus ideales. Tanto desapego e indiferencia de la gente trastorna sus nervios, al punto de sentirse mejor acogido y comprendido por el perro que lo importunaba al volver a casa. La escena que describe cómo se amigaron resulta verdaderamente conmovedora:

lo odiabas como se odia el dolor de una uña en el ojo,
 mas
 una noche, a gritos,
 dialogaste con él
 y el perro pareció comprenderte,
 comprendió su perra humanidad, tu humanidad perruna
 y casi te besó como se besa a un perro hermano
 y se hicieron amigos.

En la avenida Canal de Miramontes, donde tiene su domicilio, siente el poeta, justo al caer la tarde (preludio de la noche que asedia e intranquiliza), un desgarramiento profundo a causa “de ese entorno plástico / que parte en dos a la Esperanza.”

A propósito de perros, andan muchos sin dueño por las calles, abandonados por la densa población, indiferente ante el fenómeno. A ellos dedica también un espacio de reflexión. En el poema 31 (Viera 2010 47-48), la mirada escrutadora da cuenta de los 3 millones de callejeros. Los canes, “En las noches ladran como llamando a los fantasmas de otros perros, / son incansables ladrando por las noches.” En ciertas ocasiones, el sujeto los ha sentido como suyos, quizás por compartir los mismos sentimientos de abandono, desorientación y soledad. Los percibe mansos, carentes de cariño, como su propio ser. Para muchos son vistos únicamente como “sucios y malditos, comilones y vagos”, sin conocer un hogar que los adopte. Se les considera plagas que infectan el medioambiente de la ciudad, incluyendo las piezas de vestir de las personas adineradas. Nadie los quiere, ni hace por ellos ni por el propio bien de la ciudad. “Nadie los ama. / Nadie los ama”, reitera el caminante, para finalmente solidarizar con ellos, al menos en su pensamiento: “Vámonos, perros.”

Ciertas secciones brindan un panorama bastante ilustrativo de la atmósfera crítica de las calles y barrios del México, D. F., desde el punto de vista del

narrador-cronista inmerso en las circunstancias. La mejor referencia, con datos fehacientes que ofrecen una noción sobre la magnitud de los males que afectan la vida social, puede encontrarse en el poema 10 (Viera 2010 22-23). El mismo se vale de un hablante que utiliza la ironía para desmentir en apariencia lo que reportan los diarios sobre el ambiente de violencia, delincuencia y mortandad que convierte la ciudad en un “planeta ingobernable”. El texto se torna un informe estadístico detallado de los graves problemas que afectan la sociedad capitalina, entre los que pueden citarse por miles los niños en situación de calle, las putas, los menores de edad que trabajan, las toneladas de basura en la calle, los indígenas que no tienen qué comer, las bandas delictivas; alcanzan cifras millonarias los perros callejeros, los pobres en “extrema pobreza”, los alcohólicos; y las estadísticas promedio por día avisan de 400 asaltos, un auto robado cada siete minutos, 5 niños que se convierten en limosneros, 82 bebés que nacen anémicos. Todo ello supone la ausencia de políticas estatales efectivas que ayuden a superar tales problemas.

En un escenario ciudadano en particular, el mercado de La Merced (poema 8), el sujeto se muestra agobiado con tanto mercantilismo insensible. Los vendedores, con sonrisa artificial, lo miran únicamente como potencial cliente, no como ser humano, y buscan promover su tentación para que compre, con pregones cuya forma coloquial es reproducida en los versos:

cómprate este pollo,
 invierte en esta carne de primera de legítimo buey, no dejes de llevar
 esta yerba que te hará más saludable que el Presidente de la República,
 todo tan barato, güerito, ¿qué vas a llevar?

(Viera 2010 20)

El lugar le parece un laberinto interminable, antagónico a su ser profundo, y le hace perder la cordura y la paciencia. Su vida carece de sentido en este hábitat. La elocuencia lírica destina espacio para un lenguaje interior que funciona como posible respuesta a los comerciantes que lo abordan:

Oh, no, señor vendedor, oh, no, señora vendedora, lo que busco
es un pedacito de alma, medio kilogramo de alma, un cuarto de
/ kilogramo
de alma, un trocito, una cabrona
pizca de alma, ¿cuánto valdrá?,
lo que necesito con urgencia por Dios son tres gramos de alma
alma
y hallar hallar hallar hallar hallar
la salida de este sitio.

(Idem.)

Si La Merced lo aturde, el barrio de Tepito lo atemoriza. Allí pululan los comercios “populares” y la bolsa negra, y puede encontrarse de todo. Es, principalmente, un barrio conflictivo donde se concentran la delincuencia y el crimen. En la zona, a su colega, el poeta José Luis, “un hombre de unos 13 años de edad le puso un punzón en la yugular” (precoz madurez para fechorías) y le arrebató toda la plata que llevaba encima: “los ocho mil pesos de veintidós años escribiendo poemas.” Es un lugar donde la violencia y el vicio acechan por doquier, sin que el delito salga a la luz pública, una especie de problema sin solución, hipérbole de la hipérbole:

(...)
 más
 degollaciones
 pulmones tasajeados
 vaginas destazadas *a lo macho*
 que ahora mismo
 en el momento de anotar estas líneas
 están ocurriendo y jamás se sabrán.
 (...)
Pues así es, señor: aquí
la droga
 es algo tan humano
 que los bebés ya la consumen en los testículos
 del padre, el óvulo
 de la madre.

(poema 20, Viera 2010 33)

En la capital, con todas sus calamidades, es notorio el crecimiento de población, que incluye un ascenso del número de personas de escasos recursos que, en busca de suerte, se instala como puede. Precisamente en el poema 18 (Viera 2010 30), el ojo escrutador percibe el incremento de los asentamientos humildes en los cerros al suroeste de Ciudad de México. El paisaje es enfocado en un tercer plano, desde la perspectiva del valle ciudadano. Los cerros parecen crecer, porque día a día los van poblando hacia la altura sin medida ni control. Es tal la miseria de los que llegan a vivir allí, que “sus casitas están hechas con los desperdicios de los desperdicios”, desprotegidas del frío y sin desagües que garanticen la higiene de la comunidad, lo que agrava la contaminación ambiental:

Todos los días esos seres envían contra las
paredes de los cerros
/ millones de
orinales con la mierda y las meadas de rigor

El examen crítico de la realidad circundante se enfoca igualmente en poner al descubierto el doble rasero de ciertos personajes de izquierda, defensores de ideas sociales con las que no son consecuentes su modo de vida y su actitud ante la situación de los más necesitados. Un ejemplo elocuente presenta el poema 9. Un niño que vive en la calle, no tiene otro juguete que una lata de pegamento que inhala para olvidar sus pesares, existencia que se asemeja a la ficción de un zombi. Las monedas para sobrevivir las obtiene de limosnas y de limpiar parabrisas o hacer malabares y tragar fuego cuando se pone en rojo el semáforo.

Mientras este ser vive su niñez como perro callejero, el perro del licenciado Julio Batres tiene su casita acogedora, acolchada y calentita, come tres veces al día y viaja junto a su dueño en auto. Como animal, goza del amparo y la protección que le falta al infante. Sin embargo, al parecer, el señor Batres se muestra indiferente ante la problemática representada por el niño, a pesar de identificarse como hombre de izquierda en favor de la justicia social. Lleva una vida aburguesada e hipócrita, una seña de la falsa moral de determinados

izquierdistas (comunistas, seguramente, por la imagen ritual dada a través del “incienso”)⁸⁰ ante desigualdades sociales tan polarizadas.

Personalidades al estilo de Batres, sin una ética coherente, no son el mejor ejemplo de filiación política. Sin embargo, son los mismos que respaldan al Estado totalitario de la Isla e idolatran a su “máximo líder”, a pesar de las condiciones a que ha sometido al pueblo. Muestra de ello es el poema 33 (Viera 2010 49), donde se hace evidente la indignación del sujeto ante la falsedad y ceguera de tales individuos, quienes en Ciudad de México, “mientras beben el whisky del atardecer / lloran por los pobres indios de su patria / por los tantos desposeídos de su patria.” Los cataloga socialmente como unos perdedores de lo que defienden y critica enérgicamente su elogio al tirano de Cuba, a sabiendas de la vida sacrificada que llevan allí los ciudadanos, acosados frecuentemente por la autoridad debido a sus maniobras para sobrevivir en un régimen con tantas prohibiciones. Mientras la gente en la Isla sufre el suplicio diario de la carencia de alimento y libertad, “... estas damas y caballeros de Izquierda de la vasta Ciudad / alaban las mañas del Tirano / para dinamitar al Imperialismo —causante / de todas las supuraciones de la Humanidad—...” El caudillo caribeño siempre ha tenido “sobrados argumentos” para atribuirle al imperialismo la culpa de todas las calamidades a que está condenada la población. Estas personas alaban su oratoria en las tribunas, donde cada vez demanda más de una masa que cada día cuenta con menos, mientras él goza de la buena mesa, con platillos vedados para la gran mayoría. Sin embargo, estos señores y señoras “... acusan a los hambreados, perseguidos, aterrados / víctimas del Tirano, allá, en la patria, como si éstos / en verdad fueran los victimarios del Tirano, / el Agredido, / el Luchador Emblema”, como si toda la razón estuviera de su lado. Más que eso, lo veneran como figura magnificente e intachable, como el elegido de la historia, como si fuese “el ángel del tercer día / y no el homicida de ángeles humanos.” Estas personas ostentan un estándar de vida nada austero y no son el mejor ejemplo

⁸⁰ La imagen del hombre que “quema incienso en pro de la / justicia social” recuerda el concepto de “religión política” fundamentado en el capítulo anterior.

para erigirse en defensores de una ideología y un sistema, sin haber vivido en carne propia la dura realidad que embarga a sus habitantes.

A la política del régimen deben precisamente su suerte los colegas compatriotas del poeta que residen en la gran ciudad. Según Rafael Rojas (2002), la clasificación nacionalista del Ministerio de Cultura asigna dos categorías para los escritores emigrados: escritores de la "cubanidad exterior" y escritores "anticubanos". Los primeros son los que aceptan el régimen pero no lo defienden, y los otros ni lo aceptan ni lo defienden.

Lisandro Otero (1932-2008) representa uno de los casos minoritarios que clasifica dentro de la primera categoría. En el poema 71 (Viera 2010 89), el sujeto lírico lo presenta como el novelista de "gesto gélido" que hoy parece mostrar felicidad, después de haberse alineado dócil y fielmente a todos los dictados que el régimen ha demandado de los intelectuales. De ahí que se crea con el derecho de vivir sus años de madurez a las anchas. Por eso se le asigna, irónicamente, la carta del Rey de Oro y se le muestra con espuelas de príncipe y cadenas de plata. Se anuncia que está escribiendo otra novela "donde habla de la consagración del naufragio" (de seguro, *Juego interrumpido*, que quedaría inconclusa a su muerte). Como es de suponer, llama así a la veneración de la causa revolucionaria, cuyo mérito se ha visto desvirtuado con el tiempo. En general, en el perfil creado —remedo de las lecturas de carta astral y tarot— predomina el sarcasmo, enfocado a cuestionar la vida holgada que lleva este escritor y su proyección ideológica como persona y en su trayectoria escritural:

Con sus manos de cierto fuego que está a punto de prenderse
ha escrito cuartillas
donde da fe de casi todos los estupefacientes
de la Historia.

En tanto, una amplia mayoría de escritores catalogados oficialmente como "anticubanos", son considerados desertores, traidores, exiliados, lacayos del imperialismo yanqui y un largo etcétera. La caracterización biográfica que hace Viera del resto de los colegas cubanos en el D. F. guarda relación, en mayor o

menor medida, con este juicio. No se analizarán todos los “retratos”, sino solo aquellos cuyo contenido resulta más significativo según los lineamientos previstos.

El poema 63 (Viera 2010 81) muestra al escritor Eliseo Alberto [Diego] víctima de un hada (su esposa), viviendo una vida fastuosa en “lo más alto del oeste” de Ciudad de México (específicamente en las alturas del Parque Nacional Desierto de los Leones), una zona muy fría. Lo describe de respiración lenta y andar cansado, “como el de las golondrinas que han sido heridas / en las / alas”, símil donde se conjugan la reducción de su energía física y cierto abatimiento de espíritu. Lo helado del clima lo mantiene fiel al trago de ron en las mañanas y en las noches. Su señora de entonces, Patricia [Lara], es como su patria personal. Siguiendo la lectura, el lector se tropieza con versos que resultan más oscuros, de los que pueden hacerse algunas inferencias teniendo en cuenta su trasfondo escritural:

una cuartilla está próxima a partir hacia las tribunas de la Patria allá
lejos
y posarse como una paloma oscura en el hombro del fabricante de discursos.
La patria es una naranja negra cuando se mira
desde las frías alturas del oeste de la ciudad de México

La imagen de la paloma negra que se posa en el hombro del fabricante de discursos (que obviamente se refiere al Comandante),⁸¹ sugiere la idea de que no es la suya una escritura de la emigración complaciente con el sistema. Lo negro puede identificarse con las críticas al modelo y a determinados procedimientos políticos, presentes en su prosa, sobre todo a partir de su famoso testimonio *Informe contra mí mismo*. Su narrativa es incisiva, sin caer en el resentimiento político panfletario.

El calibre del régimen se hace evidente con Osmar [Sánchez Aguilera], de quien se dice irónicamente en el poema 64 (Viera 2010 82), que las autoridades de la Isla han extraviado su expediente, como si él ya no perteneciera a la patria, como si nunca hubiera nacido allí. Seguramente, por “desertor”, “según los dueños

⁸¹ Es conocida la anécdota de la paloma blanca que se le posó espontáneamente a Fidel, durante su primer discurso en La Habana, a principios de 1959.

de la patria ya Osmar no tiene patria.” Al parecer, la cubanidad no lo ampara como escritor de ultramar ni puede seguir publicando en el territorio de origen, según los que diseñan las políticas cultural y migratoria, por hacer pública una posición ideológica contraria a la que defiende la oficialidad. Tal vez no puede, siquiera, retornar de visita. Pero él se sobrepone a las sanciones políticas. Se resigna a la pérdida y a la nueva vida, y sigue escribiendo sin encono en la expresión, quizás con la esperanza de que los tiranos y sus discursos un día queden obsoletos.

Andrés [Jorge] aparece en el poema 65 (Viera 2010 65-66) como “hijo maldito” de la Revolución. Procede de una zona rural apartada de la ciudad de Pinar del Río, la provincia más occidental de Cuba. Al nacer en 1960, pertenece a la hornada de narradores conocidos como “Novísimos” en los años ochenta. Como se ha dicho antes, era la generación idónea para formar al “hombre nuevo”, porque al nacer en una sociedad diferente, se hallaba libre de “rezagos capitalistas”. Justo en esta tesis hace énfasis el hablante lírico. A Andrés, por ser parte de los “hijos predilectos de la patria”, la Revolución se enfrascó en hacerle ver —a través del consabido discurso propagandístico— las bondades del sistema: escuelas, hospitales e infinidad de libros a su disposición de manera gratuita, además de un conjunto de atributos simbólicos, como las banderitas, el escudo, el Beso de la Patria, cuya connotación nacionalista se fue impregnando de la nueva concepción revolucionaria. Pero al joven tanta palabrería ideologizada lo fue hastiando hasta el desconcierto. Como otros tantos, decidió dejar atrás esta sociedad y rehacer su vida en otra tierra, lo que resulta intolerable para las autoridades políticas que velan por el destino de los cubanos: “A los desertores / la patria del Tirano les cobra con oro lo que les pagó con plata.”

En Ciudad de México ha reencauzado su vida. Ama a una mujer, continúa escribiendo, “ha plantado un árbol, / ha sembrado un hijo,” idea que en su conjunto apela al ideario martiano.⁸² De ello se infiere que se ha superado como ser humano, a pesar de estar lejos del calor y el amparo de su patria. Sabe que no le

⁸² El aforismo original reza: “Hay tres cosas que cada persona debería hacer durante su vida: plantar un árbol, tener un hijo y escribir un libro.”

queda otra que seguir adelante, y si, eventualmente, lo embargan la angustia y la tristeza, resiste estoicamente.

La referencia a Osvaldo [Navarro] (1946-2008) parte de una penosa circunstancia. Su madre ha muerto en la Isla, pero él no puede acompañar a su familia en los funerales por ser un exiliado (al parecer, por tener la entrada prohibida al país). Antaño, se acogió con entusiasmo y entrega a todos los cometidos del poder, aun violentando u omitiendo ciertas verdades en nombre de la causa. Comprometió su canto con el momento y la razón histórica y confió en el futuro como otros ilusos. Pero de repente se le empezó a desvanecer el modelo en que había creído, producto de irregularidades de sus propios sostenedores, aun cuando se enfrascasen en rectificar lo hecho. Sencillamente perdió la fe en los ideales que proclamaban. Estas últimas ideas se presentan a través de una alegoría fabulada al estilo del Viejo Testamento, donde se hace gala del poder supremo, con la diferencia de que aquí la devoción se pierde:

Fue un hombre sobrepuesto entre el futuro y más allá del futuro.
 Pero un día vio que las montañas caían
 por la tenacidad de los mismos que habían mandado levantar-
 las
 y que las montañas volvían a caer
 después que los mismos, tenazmente, mandaban de nuevo a levantar-
 las.
 Y se agotó:
 estuvo seguro de que ni una sola de las frutas largo tiempo anunciadas
 daría la cosecha largo tiempo anunciada.

(poema 67, Viera 2010 85)

De las figuras objeto de inspiración, la única que no permanece viva al momento de la escritura es Alejandro [Expósito]. El poema 72 (Viera 2010 90), de tono elegíaco, surge justamente a propósito del fallecimiento del ensayista y académico, en 1997, víctima una crisis hepática a causa de un alcoholismo crónico. El hablante lírico echa de menos todo su ser, mas recuerda especialmente sus expresiones irónicas y mordaces al referirse al Tirano, su típico

humor criollo al extrapolar la paupérrima situación de abastecimiento de la Isla al ámbito comercial mexicano. Evoca un chiste en particular:

Él ha dicho que hoy han traído a la tienda aceite de comer
a un cuarto de libra por persona
y vinagre a botella por núcleo familiar,
luego de tres meses en que esta *cuota* estuvo ausente
(que esto ha llegado a la tienda hoy,
aquí, en la ciudad de México,
y que es menester salir corriendo hacia la tienda
Libreta de Racionamiento en ristre
porque ya lo sabemos, tantas veces,
el Gobierno manda un lote que no alcanza para todas los núcleos fami-
liares)

En realidad, el destino final del poeta y de los intelectuales cubanos en Ciudad de México pasa a ser motivo de reflexión en más de una oportunidad. En el poema 7 (Viera 2010 18-19) el hablante se enfoca en la Rotonda de los Hombres Ilustres, sita en el Cementerio de Dolores. Dice por lo claro: “Allí no estarán todos los ilustres del país pero los que están son Ilustres.” Ello lo conduce a pensar qué será de los huesos de sus colegas compatriotas, entre los que menciona por su primer nombre a Andrés, Raúl, Osvaldo, Ernesto, Eliseo, Yoel, Elena, Carlos, Osmar, Emilio y Odette.⁸³ Ni ellos ni él tendrán un espacio en esa rotonda ni en ninguna otra, ni siquiera sus restos retornarán a la patria, nadie sabe qué será de estos, y todo “gracias al Tirano...”

En el poema 45 (Viera 2010 45), por otro lado, pensar en el fin de sí mismo en un lugar de clima adverso, luego de tantos pesares en la vida y con la posibilidad de quedar en el olvido, le produce una gran incertidumbre cargada de dudas:

¿habrá de detenerse una agrisada tarde tu corazón?,
tu tan jodido corazón,
tu corazón lleno de bilis,
tu corazón con tantas muescas de derrotas,
¿habrá de detenerse
bajo la densidad de este cielo,

⁸³ Los nombres completos por los que se dan a conocer como autores los que no fueron abordados antes son los siguientes: Raúl Ortega, Ernesto Hernández Busto, Yoel Mesa, Elena Tamargo, Carlos Olivares, Emilio García Montiel y Odette Alonso.

pisoteado por la lluvia ácida,
 envuelto
 en la densa capa del olvido?

Dentro de un ambiente colmado de hostilidades, el sujeto busca aferrarse al amor como tabla de salvación y sosiego. En el poema 22 lo intenta, cuando, recorriendo la ciudad, se tropieza con la sonrisa provocadora de una mujer de gran atractivo físico. La mira con apetito sexual como si la desnudara con la vista, la ve como resguardo ante el acecho de la muerte (la que merodea y la interior de inmigrante inadaptado), la imagina como un refugio y un consuelo a su angustia existencial, cuando fluye su lenguaje interior hablando desde una segunda persona: "(...) allí, en su entrepierna, te depositarías como un niño que desnace, / y aún más en esta noche / cuando te sientes como un hombre que aún no ha sabido nacer." (Viera 2010 37)

Ella vuelve a sonreírle, como si quisiera compartir las soledades que habitan, pero él no puede alcanzarla. Estaba en el andén opuesto y parte cuando llega el tren.

Se trata de unos de los tantos episodios efímeros en la gran ciudad, cuyo ritmo de vida restringe las posibilidades de interacción humana que pudieran devenir en relación amorosa. El hombre puede llegar a sentirse solo afectiva y sexualmente, aun cuando en la calle esté constantemente rodeado de mujeres.

El objeto anhelado llegará más tarde, como puede notarse en el poema 49 (Viera 2010 68). Aquí el Yo poético se desdobra en un Tú para informar que ha conocido a una mujer "que tiene una pecera" (es decir, solvencia económica) y representa para él un consuelo, una salvación ante la soledad y el desamor de que era víctima en la gran ciudad. Cercano a su desnudez está cerca de la patria, porque es, ante todo, reencontrarse a sí mismo. Comparte con ella una ardorosa pasión sexual, disfruta plenamente de los momentos íntimos a su lado, llegando a sentirse en la cumbre del placer. Encuentra en su compañía calidez y amparo, como en la patria. Admira su cuerpo desnudo como gracia divina, cuando dice: "Sus senos debieron ser esculpidos por aquel que supo / sembrar el néctar en la

piedra”, o cuando exalta el don de sus curvas: “Tu supiste que sus nalgas habían sido tocadas por Cristo / y por eso jamás morirían.” Juntos disfrutan a plenitud la vivencia orgásmica. Con la morena llega la fogosidad que se reaviva cada día.

La plenitud física y emocional que comparte con esa dama, a pesar de sus imperfecciones, se reafirma en el 52 (Viera 2010 70). El sujeto de este poema en prosa tiene la certeza que ha satisfecho espiritual y carnalmente a su amada. Practican una vida sexual con alma donde lo han experimentado todo. Se llama Eugenia y junto a ella el lecho de amor se ha convertido en una patria íntima. Como no es perfecta, a veces quisiera escribir una oración por su soberbia, su egolatría y su neurosis. Por momentos la ha odiado. Más prefiere adorar su lujuria, idolatrarla, por encima de cualquier ortodoxia religiosa. La mayor parte de las veces la ha querido con ganas, aun sin poder librarse de la confusión que provoca en sí la indefinición de su par: “mujer que no llegas, que llegaste y no, que a veces te vas y parece que llegas y a veces llegas yéndote.” Su cariño resulta un milagro en esa ciudad inmensa donde nadie más lo ama, donde nadie quiere a nadie. Vislumbra un futuro feliz con ella. Le asigna metafóricamente la categoría de “faro que orienta a los ángeles cuyas alas se han roto”, “evidencia en el sueño”. Su unión será su propia patria, lograda a su medida.

Sin tener certeza de su trascendencia, no es esta la única aventura amoroso-sexual de que da testimonio el sujeto, aunque probablemente sea la más importante por el espacio que ocupa en el poemario. Otras historias demuestran igualmente fogosidad, pero se ha preferido omitirlas por no aportar perspectivas nuevas según los indicadores manejados.

Sin embargo, en la parte XI (“De amigos mexicanos en la inmensa Ciudad”), con poemas en prosa semejantes a cuentos cortos, se halla un texto (61) que contiene, por boca de uno de sus personajes, una reflexión sobre la pérdida de sensibilidad romántica en la sociedad de consumo, un modo de corrupción de las buenas costumbres. En la supuesta “Carta de Raquel Martínez Romo a Jaime Corona” (Viera 2010 79), es el personaje femenino el que reflexiona sobre el fenómeno. Expone que en esa sociedad apenas aman las flores y hasta hubo un

descerebrado que “cortó todas las flores que se asomaban en mi verja y las tiró a la calle; sólo por placer.” Ya la gente no cree en las cartas de amor ni en los telegramas que declaran en tres palabras: “Cuánto te amo.” Los posmodernistas no tendrían a bien un poema donde se asocie el sexo de la amada con una flor. Ya la poesía no sabe en qué términos expresarse. La publicidad comercial ha usurpado su lugar, invadiendo todos los medios de comunicación disponibles y haciendo imperar la insensibilidad del mercado: “... por los faxes, la internet, la TV llegan salchichas de Hamburgo, princesas de silicona, latas de gelatina para bajar de peso, operaciones a corazón abierto. Vaya, ya ni siquiera el corazón es *corazón*.” Hasta las serenatas en vivo, a lo mexicano, han pasado de moda. Todo se vende como artículo desechable. El fútbol ha venido a suplantar al amor en calidad de objeto de pasión.

Sin embargo, la mujer discursiva comunica al hombre que si gusta, le siga cantando, que continúe ofrendándole sus fantasías líricas cargadas de erotismo y espiritualidad, aunque sea el último caballero que lo haga, aunque los demás le resten importancia: “sigue para mí sembrando flores que alguien luego habrá de romper como a trapos inservibles.” Para ella, sin embargo, trasciende el desengaño, o quizás, el quiebre.

3.2.3 Visión de familia

Un último grupo de poemas a estudiar concierne a la imagen y sentido de familia del sujeto lírico, respecto del pasado en Cuba y un presente simultáneo al de la patria en México. Memoria autobiográfica y crónica de actualidad, visión infantil y visión madura de su relación con los seres queridos, se unen en una misma identidad de pensador memorioso.

El recuerdo de sus progenitores desde su mirada de niño, se hace palpable en los poemas 11 y 12 (Viera 2010 24). En ellos el yo enunciante visualiza primero a su madre, quien le “avisaba sobre la desintegración del porvenir” y, aunque no comprendía los sueños de su hijo, lo apuraba para que “entrara en el porvenir lo

más dispuesto posible a perderlo.” Aunque no se ofrecen mayores elementos en torno al alcance de esta idea, se presume que la madre lo instaba a tomar conciencia de hombre dispuesto a crecerse en un futuro del cual avizoraba señales funestas, seguramente desconfiando de los cambios sociales venideros, que se estaban gestando en la proyección política del país.

De su padre, quien lo quería mucho y murió asfixiado, rememora sus “ojos del color de la miel” y le parece que siempre fue incrédulo de la “patria de los patriotas y los presidentes” (equivalente a pensar en el apasionamiento nacionalista inculcado por el sistema imperante). Su sentido de patria estaba ante todo en conseguir el pan diario para los suyos. Tenía la prioridad de cubrir las necesidades básicas de la familia, no la de desvivirse como ciudadano por alcanzar utopías irrealizables. Algo así como: mejor patria es también mejor economía familiar.

La madre reaparece en el poema 26 (Viera 2010 41), ahora con la apariencia de 85 años. El hijo distante piensa en la proximidad de su muerte por ley natural. La idea se vuelve obsesiva en su mente. La anciana, como él, nunca ha tenido una “pecera”, es decir, siempre ha sido pobre. La ve recorriendo calles que son parte de su cotidianidad, pero que él ya no puede pisar. Considera, preocupado, que en cualquier momento puede fallecer la anciana “y yo no podré cerrarle los ojos / y ella no podrá cerrar los ojos definitivamente / mirándome / como sí pudo cerrarlos mirándome mi padre (...)”

Quien ha indagado en algunos detalles de la vida de Viera en los últimos años, sabe que, debido a su pensamiento anticomunista, tangible en su literatura y en sus artículos periodísticos, se le tiene prohibida la entrada al país, como a colegas suyos de exilio, según la ley de emigración vigente. Por eso le aflige la idea de estar ausente ante la fragilidad vital de su progenitora.

La evocación de su abuela materna Isabel Morales Delgado se ofrece matizada por un cariño muy especial. La propia dedicatoria del libro evidencia una deuda de gratitud y afecto: “Abuela Isabel, hoy sé que te quise menos de lo que merecías: / si es posible, allá donde estés, perdóname.”

El poema 13 (Viera 2010 25) la perfila como la presencia angelical que "... elaboraba la paz de mi niñez tarde por tarde..." De origen canario, llegó a los 21 años. Todo lo que guardó de su patria hasta su muerte fue "... un mechón de cabellos de su hermana..." Hoy, lejos de su tierra natal, el sujeto puede entenderla mejor e imaginar el dolor y la amargura que guardó ella para sí.

Siete hijos tuvo en Cuba, que, por lógica, también tendrían descendencia. Él reconoce haber sido el "Nieto Insignia", de seguro por ser físicamente el más frágil. Ella no medía sacrificios con tal de complacerlo, como refleja una hipérbole un tanto tremendista: "... nunca nadie ha fabricado un caramelo con su propia carne / para que el nieto tenga un caramelo." Por eso hace llegar un mensaje a los que se han visto forzados a emigrar: uno puede rehacer su vida, crear familia y prosperar en un país ajeno a sus raíces.

En la última estrofa está latente una nostalgia contenida. Con el tiempo ha logrado identificarse más con su realidad, pero le quedaron muchas incógnitas sobre su persona:

Mi abuela Isabel Morales Delgado
con quien por una u otra causa
me quedaron pendientes todas las preguntas,
(...)

y murió en abril del año de 1972
y no la he vuelto a ver.

También como padre, sus hijos ocupan un lugar preponderante en su conciencia, lo mismo cuando los tenía cerca que en la distancia. Con las aspiraciones de joven del mayor tiene que ver el poema 15 (Viera 2010 26). Por lo referido, el chico ingresó a las Fuerzas Armadas y estuvo dispuesto a darlo todo por la Patria (la del Tirano, como se precisa reiteradamente para indicar una identidad construida desde arriba). Pero pronto se percató que eran los soldados y no los generales⁸⁴ los que servían de "carne de cañón" en los momentos

⁸⁴ Oficiales de alto rango, muchos de los cuales participaron en la gesta de liberación con Fidel o se agenciaron méritos durante los primeros años de Revolución; los otros han ascendido a lo largo del proceso político.

decisivos. Estos oficiales de alto rango solo daban órdenes y se agenciaban la gran vida que no tenían el resto de los subalternos y la población civil. Al hijo empezaron a aborrecerle “las promesas, los himnos de guerra, / las diatribas del Tirano en sus tribunas”, mientras escaseaban la comida y la libertad de expresión y crecían los pesares del pueblo, todo lo cual le hizo renunciar al uniforme verde olivo y retornar a la vida sencilla de barrio, junto a la gente y las cosas que había amado desde pequeño. Mientras, el Tirano y los generales siguen proclamando que la patria (la que han moldeado a su imagen y semejanza) está por encima de todo, que se le debe entrega incondicional, porque de hecho, ellos mismos son la patria.

Como en el pasaje de la madre anciana, en el poema 23 (Viera 2010 37-38) la referencia a sus hijos se da en una actualidad común a los ambientes de la patria y el exilio, los que interactúan por vía de la correspondencia. Los jóvenes le escriben al padre, aconsejándole “que no beba, que fume poco, que no salga en las noches, / que escuche rancheras y corridos / en soledad.” El tiempo sin verlos para él vale por una infinidad de guerras, muertes y autosacrificios.

La atención se fija primeramente en el hijo, “dorado como una espiga dorada”, siempre tierno, quien ha sido además amigo y compañero de juegos. Tras la separación, no han dejado de confiar ambos en la esperanza. Seguidamente se presenta la imagen de la hija, cuya voz y ojos van siempre consigo por la gran ciudad, un recuerdo activado a veces por las cosas del entorno. El padre le aconseja que se cuide de los poetas de la patria por su doble valencia. Pueden ser por una parte “hacedores de nuevos emblemas” (vindicadores de los mitos del régimen) y “veleidosos, promiscuos, inconstantes”, y por otra (las nuevas hornadas), los que aman y los incendiarios, que se atreven a decir lo que otros sufren y callan. También le recomienda que se cuide del Tirano, que le muestre obediencia (al menos en apariencia para evitar obstáculos a la posibilidad de reunificación familiar), porque la realidad que impone coarta la posibilidad del sueño idílico, una idea que le hace saber de modo metafórico y que se asemeja a la imaginería de cuento infantil:

las barbas del Tirano están teñidas de azul
y con ellas él caza a las muchachas que andan en busca de su príncipe,
y con sus ojos rojos
mata.

De la hija recuerda un evento importante en el poema 36 (Viera 2010 53-54), el momento y significado de sus fotos de 15 años que rememora en dos momentos, a poco de llegar a la capital mexicana y en el instante inmediato a la escritura, por lo que entran en juego dos dimensiones espacio-temporales del pasado, evocadas desde un presente.

El hablante en primera persona admite que no bailó con su hija el vals de la llamada “Fiesta de los Quince” en Cuba, lo que se entiende en lenguaje llano como que no le celebró, según costumbre en el país —y en otras naciones latinoamericanas, con variaciones específicas— la tradicional ceremonia festiva por el arribo de la chica a la pubertad. Reconoce que no fue posible porque, con la pobreza de la familia, “apenas alcanzaba el gesto para llevarse el sustento a la boca.” Con una vieja cámara y la ayuda monetaria de un amigo de Europa, alcanzó únicamente a sacarle unas fotos, “en medio / de ese olor a cautiverio de la patria.”

Tres meses después el padre llega a instalarse solo a Ciudad de México, “donde las ventanas siempre están / cerradas”, presumiblemente por el smog y la inseguridad ciudadana, que incentivan una vida puertas adentro. Aquí comenzó a recordar las fotos de su hija, “entre palmeras de hoteles del Gobierno, salones de paseo del Gobier-/no, pulidos museos del Gobierno / prestados expresamente para el caso”, como es costumbre popular a partir de los años noventa, de modo que la imagen de fondo esté cubierta por el esplendor —del que el sistema adolece—, fiel reflejo de los ecos de la sociedad de consumo.

El sujeto reconoce estar hablando hipotéticamente del vals de los quince años, para evitar referirse a la existencia interior agónica y desesperanzada y al hambre agobiante en la Patria. Confiesa que en las fotografías, su hija aparece con ropas prestadas, como portando un lujo efímero, llegado de allende los mares.

En la última estrofa, la hija es invocada con un desgarramiento nostálgico que deja transparentar lo pobre que han sido. Dentro de esa humildad, seguramente se quiere resaltar el amor que los une —acaso la mayor riqueza—, aun en la distancia: “Hija mía, tan pobres hemos sido que, como fuegos fatuos, / nuestro corazón azulea en ciertas tardes.”

En su conjunto, los versos están impregnados de una tristeza estremecedora expresada con contención, como una herida que brota hacia adentro, un estilo que recuerda al Vallejo de madurez.

A propósito de aniversarios, el 47 (Viera 2010 66) es un poema-carta donde el padre saluda a la joven por su cumpleaños número veinte. Persigue animarla transmitiéndole metafóricamente que en lo profundo percibe cosas y personas que representan una vida más floreciente, más fructífera: “en el fondo de los mares hay margaritas / y hay allí personas que aman y cuidan a estas flores.” La echa de menos. Percibe quizás una señal esperanzadora relacionada con la reunificación familiar.

También remite a ella el último poema del libro (80) (Viera 2010 94-95), en el que imagina con optimismo un futuro diferente. Sueña con un mañana donde cantarán juntos aunque ya él no esté presente (porque a ella legará sus ideales). Aconseja creer en esa canción, creada por la vitalidad de la naturaleza, por el paso difícil, por la amargura de los hombres en condiciones adversas.

Profetiza que cantarán “a coro con los ángeles”, que son los hombres que se han curtido a base de dificultades y sacrificios, para que sus hijas canten con ellos su canción, que es también la de figuras emblemáticas fallecidas, cuyo paradigma ha de rencarnar entre los que lideren el cambio. Ese día cantarán muchos, y las nuevas generaciones podrán aspirar de veras a un futuro luminoso. Será, acaso, un sueño cándido hecho realidad, donde la vida renace como un retorno a la infancia. Es la prefiguración del entusiasmo por el tránsito verdadero a la democracia, la libertad y el progreso de la nación.

3.3 Balance y cotejo

Luego de un abordaje crítico de los textos más representativos por libro según la perspectiva trazada, resta plasmar una mirada integradora de los elementos conceptuales y expresivos más relevantes en cada caso y, finalmente, confrontar ambas obras, teniendo en cuenta dichos aspectos y la poética del exilio preconcebida.

El poemario *Y me han dolido los cuchillos*, en una visión global de los poemas analizados, conforma sin dudas una obra de insilio donde subyacen una denuncia de problemas existenciales del totalitarismo cubano y la defensa de valores alternativos a la ideología y la moral propugnadas por el régimen.

Con agudeza de observador y crítico, el ser que se manifiesta en estas páginas revela desde su experiencia personal, a partir de vivencias pasadas y presentes, muchas de las tendencias negativas que se manifiestan en ese tipo de sociedad, de la que son expresión tanto los dirigentes como la gente común. En su examen minucioso de la realidad, juzga severamente la vida arribista, acomodada y fastuosa de muchos funcionarios lacayos del régimen, a quienes la política torna graves, soberbios e indolentes ante los problemas de la gente; muestra sutilmente el ambiente ruinoso y agobiante de la existencia en ese medio; ilustra de un modo original el estilo de adoctrinamiento y persuasión del poder para sumir al individuo a su disposición, así como el control, censura y represión de burócratas y otros agentes hacia el poeta por cultivar un género proclive a la subversión; y ofrece un panorama de los abundantes inconvenientes del sistema para el desarrollo de la creación literaria, producto de los deberes y misiones que impone al ciudadano, las carencias e irregularidades a causa de las limitaciones económicas y los hábitos de convivencia inadecuados de mucha gente de barrio, que afectan la privacidad y la labor del escritor.

Ante tantas adversidades, se estampan las reacciones de espíritu del hombre de pensamiento que recorre estas páginas, que representan a su vez el sentir de muchos otros intelectuales y ciudadanos de una mentalidad más abierta, para

interpretar por sí mismos lo que acontece y adoptar una posición ética particular. Consecuentemente, se estampa desde una óptica personal, las inquietudes del individuo abrumado por las irregularidades del sistema en todo orden. Ello provoca en lo humano y en lo identitario frustración, incompatibilidad con el medio, enajenación, deshumanización y visión fatalista de la vida, porque el hombre no logra encauzar de modo conveniente sus necesidades y derechos básicos y no cuenta verdaderamente con la nación por la que histórica y utópicamente se ha luchado. Ello conduce a que muchos habitantes de la Isla, hastiados de tales circunstancias, decidan emigrar, un hecho del que también se deja constancia desde la perspectiva de los allegados que quedan en tierra, traumatados por el fenómeno.

Pese a los factores en su contra en los planos ideopolítico y económico, quien brega en estos versos busca por sí mismo un camino para seguir adelante. Defiende con firmeza una moral y un estilo de vida propios, basados en la sencillez y la voluntad puestas a prueba, que en su forma se diferencia del modelo de hombre proclamado por el sistema. Por eso no se pliega a los intereses del poder ni acepta sus prebendas, a pesar del afán persuasivo de sus prédicas y la amenaza del terror totalitario. Hace prevalecer el optimismo y apela a la vivencia erótica y el amor como alternativa para sobrevivir a las situaciones ambientales que lo agobian, como lo demuestra la suma de poemas con esta temática en el libro, entre los que sobresale “Última canción del caminante”, escrito en 1990, por su defensa del goce íntimo, justo en la fase en que el paradigma y los referentes del sistema entraban en crisis.

Determinados recursos expresivos contribuyen a sustentar los mensajes del sujeto vivencialmente inmerso en diversas circunstancias de la Cuba socialista. Se prefiere el verso libre con tendencia a un encabalgamiento peculiar —a usanza de César Vallejo a partir de *Trilce*—, de seguro para lograr mayor fluidez y libertad en lo que se quiere decir. En la técnica empleada, la partición anárquica del verso, entre otras cosas, deja solos al final artículos, pronombres con función adjetiva, conjunciones y preposiciones, o sintagmas nominales y frases verbales, quedando

muchas veces una palabra sola o un complemento preposicional en el verso siguiente, que aparece desplazado de la alineación inicial. Excepcionalmente, el poema “En la fuente de la víboras” intercala dentro del versolibrismo, versos monorrimos consonantes, presentes a saltos en pequeñas enumeraciones de sustantivos abstractos y frases sustantivas que alertan sobre las artimañas de las “víboras” para encantar (o sea, las tácticas del poder para adoctrinar y subyugar) o la forma represiva para reafirmar su dominio.

Otros artilugios inciden directamente en el plano conceptual, siendo la mayoría formas características de la poesía de insilio:

- Desdoblamiento del yo poético en una segunda o tercera persona del singular (donde aflora con frecuencia la condición de poeta), para propiciar la autorreflexión sobre lo acontecido, o adopción de un “nosotros” en representación de un grupo afín dentro de los poetas.
- Omisión de muchos referentes de la realidad en el discurso para evadir la censura. Por ejemplo, en ocasiones se utiliza la tercera persona del plural con sentido impersonal para aludir a los que han intentado persuadirlo para integrarse a la causa o los que lo han reprimido sin escrúpulos. Asimismo, se evita explicitar el contenido ideológico de muchos pensamientos y sueños del sujeto, aun cuando se insinúa que difiere de lo establecido. Se prefiere, en suma, la discreción en lo que se elige decir.
- Adensamiento del lenguaje tropológico para expresar el estado decadente de la situación sociopolítica y la crisis existencial del individuo, así como la suspicacia y represión del sistema.
- Uso de la ironía para criticar con cautela la manifestación de un determinado fenómeno sociopolítico y remedar el discurso propagandístico del poder.
- Presencia de construcciones intertextuales alusivas a versos de Vallejo, para dar fe de los percances sufridos.
- Empleo de vocablos y giros típicos del habla cubana en determinados poemas, como reflejo de la identidad nacional a partir de la Revolución.

En cuanto al poemario *La patria es una naranja*, resulta conveniente hacer un balance de lo apreciado en cada sección prevista, para obtener una perspectiva general de sus valores discursivos y sus características como obra exílica en comparación con la anterior.

En los poemas dedicados a Cuba puede advertirse la angustia de habitar en un sistema construido y sistematizado en torno a una vida de carencias materiales, utopías ideológicas, propaganda política, sometimiento y represión. No cuesta llegar a la sensibilidad del lector el lamento por la pobreza del pueblo, que el sujeto —que la sufrió en carne propia como padre de familia— llega a tildar de humillante. El ideal de una nueva sociedad próspera, igualitaria y justa, anunciada por el poder, con el tiempo se convirtió en desilusión. Pero el discurso ideopolítico, representado por el Tirano y su séquito, continuó con falsas promesas y tono triunfalista, demandando cada vez más sacrificio de la masa. El contraste entre la propaganda oficial y la realidad económica de los ciudadanos solo produce indignación. Mientras una elite dominante, con su retórica y sus órdenes, se agencia un nivel de vida privilegiado, la gente común, cuya existencia nunca alcanzó estándares de calidad, sobrevive con un sinfín de precariedades que se tornan más críticas en los noventa, lo que da lugar a lacras como la prostitución, que el sujeto justifica por la demagogia e ineficacia del régimen.

No basta con que el estado totalitario se vanaglorie de las proezas y logros sociales alcanzados a lo largo de los años y pretenda adoctrinar con esos argumentos a las nuevas generaciones, si lo que parece persuasión se convierte en obligación colectiva, y reprende y relega a los hombres que piensan diferente, los que no se ajustan a las reglas establecidas. No respeta las libertades ciudadanas y, para colmo, a través del entramado institucional, manipula la voluntad del pueblo para hacerlo partícipe de la actividad represiva contra los políticamente “desviados”. A ello se agrega la dependencia económica e ideológica al bloque del Este, especialmente a la Unión Soviética, hasta que se precipita el socialismo real y pronto “pasa de moda” todo lo concerniente a la cultura de ese país.

Sobran razones para que el sujeto se arrepienta de haberse dejado llevar por el entusiasmo y los llamados de la Revolución y se retracte de la poesía laudatoria compuesta a propósito. En el presente escritural, asume un canto elegíaco a la patria ultrajada históricamente, a los hijos sacrificados innecesariamente en su nombre. De hecho, su concepto de patria se traduce en la defensa de una identidad nacional alternativa a la modelada verticalmente. A su juicio, los que gobiernan se adueñaron de la patria verdadera, por lo que la libertad y la democracia siguen formando parte de la utopía del ser cubano. Para los que ostentan el poder, patria es sinónimo de sacrificios, muertes y confirmación de ellos mismos, que exigen compromisos y deberes con una causa que van moldeando a su conveniencia. A diferencia del discurso grandilocuente basado en históricas hazañas, el ente enunciante encuentra la patria en las personas y cosas sencillas que forman parte de lo histórico e identitario colectivo e individual. Componen ese criterio el amigo *gay* humillado y el amigo muerto (física o espiritualmente) por la política dictada, sus propias vivencias amorosas en la Isla, la gracia y los dones de los negros y negras de su tierra, la mujer como fuente de pasión erótica, el refugio y amparo en el exilio, las enseñanzas del padre, para quien lo patriótico estaba primero en poder garantizar el pan de la familia. La patria, por último, está en su nostalgia de exiliado, en el dolor por la suerte de su país y, pese a todo, en el sueño de un mañana luminoso.

Respecto del testimonio de su residencia en el extranjero, una suma de textos mayor que la centrada en la Isla, evidencia en el hombre proveniente de una sociedad paternalista, cerrada y aislada, el impacto del neoliberalismo, la sociedad de consumo y un sinnúmero de problemas sociales en una gigantesca urbe continental como Ciudad de México, la más poblada de Latinoamérica. Llama la atención en lo expresado, que nada del entorno ciudadano le resulta atractivo, ni siquiera las cuestiones propias de la cultura nacional. Por el contrario, aporta una minuciosa caracterización socioambiental de los principales problemas, a partir de información de los medios y, más que todo, de su experiencia personal. Contaminación del aire, abismal diferencias de clases, desprotección ciudadana,

altos índices de criminalidad y vicio son parte del día a día. Apariencia y carácter de lo humano ligado a lo material dan nota de un ambiente que le parece artificial, insensible, frívolo y ajeno, razón por la que se aliena y se ve solo y desamparado. Ni siquiera los productos de los mercados (como La Merced) le aportan un instante de goce. Percibe que entre tanto comercio se pierde el sentido espiritual. A ese medio llega a resignarse, pero no se adapta definitivamente; no existe algo a su alrededor que llegue a sentir como suyo. Confiesa identificarse mejor con un perro que con las propias personas, sobre todo en los primeros tiempos de permanencia en la región metropolitana. Semejante tormento de espíritu y deshumanización genera una personalidad literaria un tanto esquizoide, a quien le cuesta encontrar un espacio propio.

Resulta interesante que, sin ostentar una filiación partidista, manifiesta más preocupación por los problemas sociales y medioambientales que mucha gente de izquierda, a la que critica por su vida acomodada, por el falso sentido humanitario de su discurso y por apoyar al régimen tiránico de la Isla. Males públicos sin planes de intervención ni paliativos estatales (al menos de forma expresa) salen a relucir, como la asombrosa proliferación de perros callejeros, la creciente cifra de gente pobre que sobrepuebla espacios urbanos (como los cerros) sin condiciones de higiene y salubridad, el comportamiento crítico de la violencia, la delincuencia, la muerte por doquier, los niños en situación de calle y la extrema pobreza, visibles en todo el área urbana y, especialmente, en el barrio de Tepito, lugar representativo de muchos de estos fenómenos.

También se refiere a los colegas de la diáspora cubana en la capital mexicana. De los “retratos líricos” analizados, el de Lisandro Otero se ubica del lado de los que comparten simpatías con el sistema cubano, mientras los otros personajes forman parte de los llamados injustamente “anticubanos” por el oficialismo. Con este grupo mayoritario, las descripciones siguen aproximadamente un patrón conformado por el vínculo generacional con el régimen, las adversidades y prohibiciones afrontadas durante su permanencia en el mismo y, con la partida, las políticas culturales y migratorias implantadas en detrimento suyo, así como el

estoicismo para asumir el cambio y la forma en que ha sabido salir adelante y realizarse intelectualmente en la gran ciudad. También existe la preocupación por el destino de los restos fúnebres de todos, incluyéndose la voz poética, por la pena de quedar en el olvido dentro de la ruda inmensidad urbana, sin poder retornar a suelo patrio. De este modo peculiar sale a relucir el motivo de la vuelta del exiliado al hogar de origen.

Dentro de tantos sinsabores en el área de convivencia, el hombre encuentra en el amor un sustento para sobreponerse a la fatiga existencial. Apuesta por la pasión erótica como antídoto contra la frialdad de espíritu y el agobio del medio. Ve a la mujer como patria personal e íntima, al no contar con la tierra natal para solazarse. Ella suple el terruño como fuente vital de anclaje, con su sensualidad, calidez y ternura. La considera un amor imperfecto pero necesario. Por razones no explícitas, se muestra escurridiza como la dama del libro anterior. También hay lugar para reflexionar sobre la pérdida de la sensibilidad romántica en la sociedad con economía de mercado, donde impera la mentalidad consumista y superficial. No obstante, por boca de sus personajes insiste en cultivar los gestos delicados hacia la persona amada, a riesgo de parecer *rara avis* en ese contexto.

En la línea correspondiente a la imagen de familia —deslindada de poemas con escenario cubano—, la perspectiva transita de los atisbos infantiles a la reflexión de padre maduro que observa a los suyos desde la inmediatez temporal. De niño recuerda las preocupaciones de su madre por un futuro que, según las proyecciones sociales, auguraba incierto. De adulto, a la distancia, se preocupa por la vida de la anciana de avanzada edad, a la que no podrá despedir en hora postrera por prohibiciones políticas. Del padre, quien igualmente lo amaba, fija la desconfianza en el nacionalismo exacerbado y la visión oficialista de la patria; para él lo patriótico estaba, ante todo, en poder garantizar las necesidades básicas como familia. Luego llega la estampa angelical de la abuela, quien se desvivía por complacerlo. Con ella se identifica como nieto mimado y como inmigrante, porque en su condición actual toma conciencia del destino de la anciana, de lo que se siente y asume cuando hay que rehacer la vida en tierras de ultramar.

Con sus hijos comparte cercanía entrañable y pensamiento político, más allá de lo que el mar divide. Al varón le bastó un tiempo como militar para percatarse de la incoherencia entre discurso oficialista y condiciones del pueblo, razón por la que renunció a sus funciones y retornó a la vida común de barrio. Con su hija, a quien dejó en Cuba a la edad de quince años, comparte una afinidad muy especial. Recuerda aniversarios especiales matizados por la difícil subsistencia, la alecciona ideológicamente y la aconseja sobre su proceder en la Isla, alienta la fe en un cercano reencuentro y deposita en su persona la continuidad de sus ideales ante la posibilidad de un futuro luminoso para la patria.

En términos generales, hay que decir que *La patria es una naranja* funciona efectivamente como poemario orgánico por el modo entrelazado y consecuente en que se desarrollan los temas de la patria y el exilio, al modo de dos líneas narrativas que evolucionan a la par. El contenido de ciertos motivos “cubanos” o “mexicanos”, relacionado con la existencia y el desengaño en cada medio, se reitera en varios poemas con la finalidad de agudizar el desgarramiento. No obstante, aunque puedan establecerse nexos entre varios textos, la gran mayoría cuenta con autonomía relativa como unidad independiente de significado y puede ser analizada como tal.

Aunque prima el tono conversacional a lo largo de la expresión, el mismo se hace acompañar de un lirismo que varía en intensidad y grado de subjetividad. En lo apreciado puede notarse, por ejemplo, que el lenguaje se hace más metafórico cuando el sujeto se proyectaba al futuro desde un pasado distante, alimentando la utopía de una nueva sociedad, o cuando, desde el presente, imagina un porvenir realmente más fructífero para la patria. Sucede lo mismo cuando exalta a plenitud motivos de amor significativos, ya sea a la mujer amante, la hija o la patria. Igual cuentan símbolos de invención propia, con una connotación específica en la obra. “Pecera” es señal de poder adquisitivo, vida holgada y necesidades materiales garantizadas. Se aplica tanto al lugar de origen como al de residencia. Ni el sujeto ni su familia han podido gozar de ese privilegio. La “naranja”, por otro lado, se asocia a la patria, a lo propio que satisface a los ciudadanos (como pasaba con su

padre), pero fundamentalmente se insiste en el objeto exclusivo para una minoría dominante que le saca el mejor provecho.

Como es natural en la literatura de exilio, abundan los poemas narrativo-descriptivos, alusivos al suelo natal o a la tierra de acogida. Según la tendencia, la patria suele asociarse a la memoria histórica de la que fue partícipe el sujeto, la que se da a través de crónicas o viñetas líricas. La tierra adoptiva, en tanto, se identifica mejor con la crónica o el reportaje del acontecer más inmediato a la vivencia cotidiana del sujeto (con datos estadísticos incluidos). Ello no excluye otras variantes temporales, como la posibilidad de que determinados pasajes líricos aludan a las condiciones del país natal desde el presente de la escritura, y otros —los menos— logren que dichos ambientes interactúen, utilizando como técnica la paráfrasis de un discurso precedente (escrito u oral) o los saltos temporales del “narrador lírico”. Muchas historias, relacionadas sobre todo con experiencias propias y de amigos en la ciudad de residencia, se asemejan a la estructura de cuentos breves o esbozan argumentos de potenciales narraciones.

Por último, con relación a intertextualidades e influencias, aparecen varias referencias bíblicas y católicas de uso familiar para el hablante medianamente culto. Se divisa, igualmente, alguna cita de Vallejo, aunque la incidencia de este poeta opera semánticamente a un nivel más profundo, en el tratamiento contenido del sufrimiento por problemas existenciales que se juntan o la nostalgia por seres queridos distantes en la memoria (como la abuela) o que afectan de manera directa el presente por razones de distancia o muerte (los hijos o el colega compatriota fallecido). Ciertos poemas en prosa (por ejemplo, los relacionados con cartas y pasajes de amigos en la enorme ciudad), semejantes a cuentos cortos, crónicas breves o viñetas, recuerdan el estilo incisivo de Eduardo Galeano para hacer crítica social o filosofar sobre la vida.

Punto aparte merece Whitman, abiertamente admirado por este poeta. Externamente puede captarse su influjo por el modo de versificar, al hacer uso eventual del versículo largo y dividir palabras al final de la línea versal. Igualmente se constata en la elaboración de largas enumeraciones en poemas descriptivos,

más comunes en el medio exiliario, donde el caminante se introduce en el ambiente que le rodea y luego reporta y medita en detalle lo observado. Del mismo modo, pudiera hallarse la huella del autor de *Canto a mí mismo* en el modo libre y desprejuiciado de trabajar el tema erótico-amoroso. También, de alguna forma, palpita el defensor de la democracia que habla de sí, de muchas cosas y hombres, y su voz adopta un canto colectivo, cósmico, donde tienen representación los sometidos y sufridos sin voz.

Confrontados desde una perspectiva ideológica totalizadora que conciba lo común y lo particular de los poemarios comentados, con apoyo en el segundo, puede decirse que ambos siguen una poética del exilio, con lo distintivo de una escritura intra o extraterritorial, según el caso. La afirmación se hace patente, ante todo, en las principales propuestas ideológicas:

- Manifestación de problemas existenciales basados en necesidades de primer orden, de acuerdo al tipo de sociedad, lo que incluye en el segundo caso la crisis de los noventa, con los cambios sociales y de mentalidad, y la situación en el terreno de la diáspora.
- Denuncia de un sistema donde no es prioridad el desarrollo económico y la calidad de vida, sino el adoctrinamiento y sometimiento de la masa, a partir de preceptos ideológicos y decisiones políticas trazados por el poder.
- Interpretación personal de la historia y la vida social de la patria desde la experiencia individual, a partir de hechos pertenecientes a la memoria o al presente escritural.
- Distanciamiento de las propuestas ideológicas de la Revolución y abandono de la utopía social, que incluye en el segundo libro una abierta repulsión al régimen.
- Concepción ética e identitaria alternativa a la establecida oficialmente, con omisión de referentes y argumentos en el primer caso y exteriorización del pensamiento ideológico en el segundo, sin afectar la calidad lírica.
- Crisis de identidad en el sujeto por las adversidades del medio, que le impide materializar el sentido de pertenencia y afecto y la autorrealización,

lo que implica desarraigo y afecta, en el segundo libro, el proceso de transculturación del individuo.

- Represión al hombre que piensa y actúa diferente a lo establecido, lo cual comprende en una obra a un grupo social y en otra a todo un colectivo.
- Defensa del amor como objeto de salvación, placer y virtud, que compensa los desmanes de la existencia. En el segundo poemario, la capacidad afectiva considera, además de la pareja, los amigos, la familia y la patria.

En lo que a cualidades estilísticas respecta, amerita señalar las siguientes:

- Sujeto enunciador que puede hablar desde el Yo, desdoblarse en un Tú o adoptar un Nosotros, en representación de un colectivo más selecto (un grupo de poetas), en una de las obras, y de uno más amplio (el pueblo cubano), en la otra. Repetidas veces se identifica con la condición de poeta.
- Empleo de un coloquialismo con matices líricos y dosis de subjetivismo, que apela frecuentemente a la ironía para desenmascarar la realidad, examinar al detalle las situaciones conflictivas y satirizar el discurso propagandístico del poder.
- Variaciones del uso de la lengua en la comunicación literaria: con presencia de localismos en el libro de insilio, y con un estilo más bien estándar, que puede incorporar, *ex profeso*, voces de uso popular pertenecientes al nuevo medio.

CAPÍTULO 4. ARAMÍS QUINTERO, ENTRE EL HUMO Y LA OSADÍA

Poeta con más de una veintena de libros de poesía infantil-juvenil y para adultos, merecedor de premios relevantes en el género, en Cuba, Chile y a nivel hispanoamericano, Aramís Quintero es artífice de una obra sólida pero poco valorada por la crítica. Si bien resulta una figura indispensable al hablarse de la promoción poética de procedencia, los estudios literarios, con frecuencia desde una perspectiva generacional, apenas alcanzan a mencionarlo. Por otra parte, al examinar las reseñas sobre su obra publicadas en los medios cubanos, no cuesta advertir lo superficial y parco de los juicios. No suelen sobrepasar la cota impresionista: una expresión poética de pulida forma y aguda intelección, de textura metafórica y universalista, capaz de aterrizar en la praxis vital y dar continuidad al rico legado cubano en la lírica. Un ejemplo fehaciente es el dictamen por la premiación de su libro *Voz de la madera*, elaborado por un jurado de excelencia: Roberto Fernández Retamar, Nancy Morejón y Alex Fleites: "...se trata del trabajo de un poeta con pleno dominio de sus herramientas, sensibilidad alerta y contemporánea y gran fuerza comunicativa." (Quintero 1999. Nota de contracubierta)

Valga decir que es común hallar en la poesía de Quintero un coloquialismo lírico donde abunda el poema breve, de variable densidad, siempre sugerente y sentencioso. El entramado textual deja traslucir con frecuencia la inconformidad con el medio, la confesión de la carencia, la desconfianza del poder y un escepticismo que, de forma discreta y sutil, esquiva compromisos, establece rupturas e insinúa gestos de rebeldía. El sujeto que discurre por estos territorios de la palabra, palia su impotencia soñando un reino propio, al margen de la utopía social, con una fantasía de niño puro que alivia los vacíos del ser. Los elementos de la cultura universal pueden estar presentes como centro o envoltura. Bien se teje el poema en torno a un motivo artístico, bien se vale de códigos clásicos, con los que puede fabular libremente, imprimiendo trascendencia a la escritura. Se da comúnmente un balance entre lo intelectual y lo sensual, con cierto giro metafísico

aprendido de Eliseo Diego, en el modo de mirar las cosas, percibir el tiempo y develar la pasión por motivos entrañables.

Es curioso en este autor, que sus primeros proyectos de libros, *Diálogos y Cálida forma*, escritos durante el llamado “Quinquenio gris”, no logran ser publicados hasta entrados los años ochenta, en que empiezan a flexibilizarse los dogmas de la política editorial. Como él mismo declara en entrevista personal,

(...) solo los conocían dos o tres amigos y por entonces yo no tenía esperanzas de publicarlos, no porque en ellos hubiera referencias políticas o ideológicas ‘negativas’, sino porque no las había en absoluto. Como sabemos, esa omisión definía una actitud negativa. Mi poesía merecía el estigma de ‘evasionista’, debido a dicha omisión, y el de ‘elitista’, debido a una escritura que se veía como ‘hermética’. El evasimismo era sospechoso de rechazo a valores ‘positivos’, y el hermetismo lo era de estar diciendo cosas negativas en clave. Los poetas de *Orígenes*, con algunos de los cuales yo tenía afinidad, merecían esos y otros estigmas. (Quintero, 5 mayo 2012, Santiago)

Un punto de inflexión en su poética marca el poemario *El humo y sus prodigios* (Editorial UV, 2016),⁸⁵ cuyo tema transversal es el exilio en sus dos vertientes: interior y territorial. La primera sección, “Caza perdida”, escrita entre 1989 y 1991, da cuenta del conflicto de existencia del intelectual en la Isla, en el marco de dos hechos trascendentes que cambiarían el sentido de la historia contemporánea y la vida nacional: la caída del Muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética. En tanto, la segunda sección, “El lujo de mi mesa”, es el producto de una nueva experiencia vital del poeta, a partir de su residencia en la capital chilena desde fines del pasado siglo. En consecuencia, el volumen no sostiene un discurso de igual aliento y perspectiva; sin embargo, entre las partes dialogantes existe afinidad estilística y coherencia ideotemática. Un abordaje ensayístico del volumen implicaría, pues, una selección estratégica de los poemas más aportadores por sección, en los planos temático-conceptual y estético.

⁸⁵ Este libro se encuentra en la fase final de producción en Ediciones UV de la Universidad de Valparaíso. Por cortesía del editor, se tiene la versión diagramada, con la advertencia de que podría variar levemente el paginado en la versión definitiva.

4.1 Disfraces para la disección

Publicado como libro independiente 15 años después de su escritura, *Caza perdida* (Ediciones Unión, 2006), por sutilezas de un supuesto aperturismo cultural, fue impreso en La Habana, en una tirada corta cuya aparición pasó “sin penas ni glorias”. Aunque varios de sus poemas centrales habían sido incluidos en *Voz de la madera*, un volumen que le valió el premio nacional de poesía “Ser fiel” 1998, parece que esta vez no mereció la simpatía de la crítica que comulga con el poder, al contar con todo un cuerpo textual que cala, de modo insistente y deliberado, en la crisis del sistema a partir de una época.

Encabeza la composición de “Caza perdida” un poema narrativo extenso, “Fantasma” (Quintero 2016 21-24), donde están contenidas muchas de las proyecciones ideotemáticas que desarrolla el libro, en una envoltura verbal densa, que se vale del tejido transtextual como coraza.

De versos libres extensos estructurados en bloque único, el poema remeda de algún modo la estructura versal de la epopeya clásica. La composición adopta *La Odisea* como hipotexto (Genette 1989), con el que opera mediante una transposición de carácter semántico, en sus variantes pragmática y de transvalorización, para obtener una versión lírica mucho más breve, de acendrado barroquismo. Al texto dominante, con el que se juega creativamente, se injertan referencias míticas e históricas de otro origen, que funcionan por alusión metafórica, como se verá más adelante.

La obra comienza *in media res*, como mucha de la épica clásica, mostrando la acción en una fase crítica: la estampa espectral de la nave de Odiseo, con este abstraído en sus elevados ensueños, hasta que las contingencias de la praxis lo hacen retomar la atención. En un segundo momento se habla de la incertidumbre actual de los “viejos vencedores de Troya”, lo que da pie a iniciar un largo *racconto*, con elementos que fundamentan el particular destino de la ciudad después de la guerra (sin sustento en la literatura grecolatina), cuya esencia se

equipara con la suerte de la tripulación de Odiseo (Troya como barco) en su trayecto hacia Ítaca. El propio enunciador lírico afirma que Ítaca es la proyección idílica de Troya, por lo que les resulta afín el contraste entre utopía vaporosa e inalcanzable de una sociedad paradisiaca ejemplar y estado decadente y ruinoso como producto objetivo, con un duro costo para los individuos comunes que participan del proceso.

Aun cuando se precisa el destino del viaje, a modo de punto culminante de lo que llamara Mijail Bajtin (1989) el “motivo del encuentro”, se señala que Ítaca es “tierra de humo” que “no está en el mar sino en el canto”, es decir, pertenece únicamente al reino de la ideas. Resulta, pues, un itinerario sin sentido donde, no obstante, hay que sostener el entusiasmo en el bogar y en los cantos de alabanza que nunca cesan. La embarcación se desplaza todo el tiempo en la noche, sin la convencional orientación por los astros y sin puerto de arribo. Pareciera estar condenada a vagar perennemente, cual pena del infierno.

Todo se debe a Odiseo, que persiste a ultranza en seguir esa marcha; un Odiseo que a diferencia del mitológico, no tiene en cuenta los intereses e inquietudes de sus hombres, sino que se muestra ególatra e inflexible. Se siente dueño del destino propio y del resto de los tripulantes, sin que hombre ni deidad intervengan en sus decisiones. Se cree, acaso, un pequeño dios. Por eso el hablante lírico lo invoca reiteradamente, con ironía e irreverencia, utilizando uno de sus epítetos homéricos (“diestro en ardidés”), para cuestionar la validez de la sociedad futura por la que hay que apostar todo y para juzgar su necedad, soberbia y autoritarismo. Este Odiseo no representa, en suma, los más virtuosos valores de su pueblo. Tal como se presenta, se produce en él una degeneración del héroe, que parece incapaz de buscar solución a los problemas y dificultades que surgen en el tiempo. Según los rasgos de lo heroico que propone José Manuel Pedrosa (2003), catedrático de la Universidad de Alcalá de Henares, la primera condición decisiva es la capacidad de superar con perseverancia y valentía, contando con la alianza de sus auxiliares, un estado de limitación o carencia de bienes (personales o colectivos, materiales, culturales), “para alcanzar

una situación de plena satisfacción o de no limitación final de bienes” (37-63), una aspiración presente en el personaje referido, que no es capaz de materializar junto a los suyos.

A medida que transcurre la acción en el mar, los medios de navegación aparecen en condiciones inseguras (“incierto mástil”, “raído velamen”, “timón de humo”) o se deterioran en la marcha hasta romperse, como se dice de los remos que crujen y se astillan. También los factores ambientales empiezan a manifestarse con señas amenazantes y funestas, avizorando lo que Bajtin (1989) nombra el “cronotopo del camino”. No basta con que el barco flote sin rumbo en tinieblas. A ello se suma un agua dura que quiebra los remos, el acecho de Scila y Caribdis⁸⁶, la proximidad de una caída en cascada mientras se desplazan por el río Océano, un dios que ya no demuestra la misma simpatía por Odiseo y que puede hacer naufragar la nave en cualquier momento. El agente que asedia con más insistencia son las sirenas⁸⁷, de eficaz canto seductor, a pesar del canto de los marinos, cuyo ímpetu y volumen se prestan solo para cubrir apariencias de sumisión. El final sugiere una inclinación de los hombres por el canto de sirena, que perciben cada vez más cercano. Pareciera un desenlace trágico, pero de acuerdo al enfoque trabajado, queda más bien un ansia de redención.

⁸⁶ Los monstruos mitológicos Scila (o Escila) y Caribdis estaban tan cercanos, que los marineros que intentaban evitar uno quedaban expuestos al otro. Por desplazamiento semántico, la frase “entre Escila y Caribdis” significa estar entre dos peligros, sin poder librarse totalmente de ninguno. Dicha alusión tiene un precedente lírico en el poeta cubano Rubén Martínez Villena (1899-1934), quien, salvando las diferencias contextuales, la utiliza con un sentido análogo en “Mensaje lírico civil”, cuyo fragmento a citar puede extrapolarse al presente:

Tenemos el destino en nuestras propias manos
Y es lo triste que somos nosotros, los cubanos,

quienes conseguimos la probable desgracia,
adulterando, infames, la noble democracia,

viviendo entre inquietudes de Caribdis y Scila,
e ignorando el peligro del Norte que vigila.

⁸⁷ Se muestran con cola de pez, la forma más extendida desde la Edad Media, y no con plumas, como se presentan originalmente en *La Odisea*.

Es necesario distinguir, por último, las alusiones complementarias del intertexto. Son ajenos a *La Odisea*: 1) la pincelada del posible “argonauta” admirado con la orientación de la nave de Odiseo, pues corresponde a otro mito representado en dos epopeyas bajo el mismo nombre, *Las Argonáuticas*, del poeta griego Apolonio de Rodas y el poeta romano Valerio Flaco; 2) el mito del Ave Fénix, utilizado como símil al hacer referencia a la promesa de resurgimiento de Troya. Se cree que los griegos lo adoptaron de una tradición legendaria egipcia. 3) La idea del mar que, llegado a un límite, se precipita al vacío, que parte de creencias de antiguas civilizaciones que imaginaban el mundo plano.⁸⁸ 4) Las líneas y figuras de Nazca, donde van a dar los sueños de Odiseo, una referencia histórico-artística precolombina (de función transmedial), perteneciente a la cultura nazca (200-600 d. C.), varios siglos anterior al surgimiento del imperio inca.

Haciendo un balance discursivo, el poema constituye una representación estética magistral de mucha de la dinámica del Estado totalitario cubano, desde su instauración hasta principios de la década de 1990, en su afán de construir la sociedad comunista perfecta, una promesa incumplida con un alto costo físico y moral para el pueblo. Un factor determinante en tal propósito, que la obra deja ver entre líneas, es la sustancial carencia de recursos materiales o su deterioro y quiebre gradual, signos elocuentes de un modelo socioeconómico endeble que, con el fracaso del “socialismo real”, termina colapsando. Ello da muestras de la incapacidad del sistema para sostenerse y progresar por sí mismo, lo que deriva en un estado decadente en su fase más álgida, que supone una crisis estructural en materia de economía y sociedad, e incluso, la caída del régimen. De tales consecuencias, la causa cardinal es la pujanza de un líder iluso y poco pragmático, autócrata, obstinado, soberbio, aferrado al paradigma totalitario a pesar de los cambios internacionales y las calamidades sufridas por la población.

⁸⁸ Los mesopotámicos y la escuela de Mileto (Anaximandro, Hecateo, Tales, etc.), por una parte, y la Biblia, por otra, concebían el planeta como un disco con tierra firme y mar a su alrededor, cuyos confines se asociaban con lo abismal y demoníaco. La noción de Tierra plana y agua marina que se desliza a la nada en los extremos del mundo se consolida en el Medioevo.

Dos ideas funcionan como leitmotiv en el texto. La primera apunta al contrapunteo entre sociedad utópica (“Ítaca”) —meta y modelo exportable— y realidad ruinososa (“Troya”). En esto juegan un papel de fondo el adoctrinamiento y la propaganda ideopolítica, que propician psicológicamente el sometimiento y la alabanza al régimen (los “cantos”), haciendo centro de la vida los ideales colectivos, cuya expresión suprema resulta inalcanzable. El régimen juega con la transparencia entre lo que se ha alcanzado y lo que se quiere, ofreciendo una visión sesgada donde la imagen pública (ante la sociedad y el mundo) contrasta con la real problemática interna. Acaso esta directriz es la más indicativa del título (“Fantasma”), por la apariencia de “muerto vivo” del sistema en la circunstancia referida.

El segundo motivo concierne al contrapunteo entre voz popular pública (“canto de los remeros”), coherente con el discurso oficial, y lo que pudiera nombrarse el “discurso del contrapoder” (“canto de las sirenas”), una amenaza para el mando totalitario porque pudiera registrar formas de pensamiento alternativas u opuestas, desde la apatía a discreción y el deseo de emigrar, hasta actitudes revisionistas y disidentes y la gestación de movimientos sociales en favor de una transición a la democracia, como en Europa del Este. Se deja ver, inclusive, dicha contraposición ideológica en el seno de la masa popular, que se vale de una moral de doble estándar, con un discurso público comprometido para cubrir apariencias y uno privado para las críticas y blasfemias.

Por eso, la elocuente imagen del barco deteriorado a la deriva en la noche, rumbo al desastre, donde inciden agentes internos y externos (descalabro del comunismo y política norteamericana), justifica al final, según la perspectiva del enunciante, la inclinación de los tripulantes por las “sirenas”, que es decir, por un cambio social de fondo, hastiados de tanto sometimiento y sacrificio en vano. Este desenlace pudiera interpretarse, asimismo, como un mensaje político.

Pero el canto enardecido de los remeros no es la única forma de representar el adoctrinamiento y la sumisión que propugna el totalitarismo. La idea es *leit motiv* en el poemario. Lo que comenzó siendo simpatía por la causa, pasó a objeto de

veneración y obediencia, bajo los preceptos de un ideal romántico manipulado por un poder que se procura respetable, omnímodo y perpetuo, aun cuando la historia y la praxis social indiquen otra cosa.

El poema “Catedral” (Quintero 2016 53-55) es la mejor demostración de ello. Su título es clave para integrar en un todo coherente lo que transmite la enunciación lírica. Como bien apunta José María Pozuelos (2009), la lírica contemporánea

(...) no especifica casi nunca la situación de habla, ni el contexto situacional preciso para situar los objetos, las acciones, los espacios y los tiempos. (...) Lejos de llenar los ‘vacíos situacionales’ el lenguaje lírico tiende a crearlos, por medio de distintos procedimientos (...) En rigor, el principal de ellos es dejar la situación de enunciación sin una marca histórica de origen, de determinación del origen o fuente del discurso, que parece emerger de la nada o ser en todo caso autosuficiente y autorreferencial. (31)

Con acierto visionario Mallarmé legó la pauta: “Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que consiste en adivinarlo poco a poco.” (Mallarmé ctd. en Huidobro 40) En efecto, dar a conocer la naturaleza de un objeto, fenómeno o proceso, a partir de elementos muchas veces dispersos y sin referencias orientadoras, es práctica común en la poesía de Quintero.

La composición poética constituye un caso típico de intermedialidad, donde puede corroborarse —parafraseando a McLuhan (23)— que el contenido de un medio puede ser otro medio. Precisa Rajewsky (2002) que en este proceso intercultural, cuando formas y prácticas de un solo medio intervienen en la codificación del proceso comunicativo de otro, la relación es de tipo intramedial. En el caso puntual, como podrá notarse, la expresión lírica se vale de elementos y efectos de la arquitectura gótica para representar estéticamente un fenómeno socioideológico del totalitarismo: la “religión política”.

Un denso simbolismo da cuerpo a la propuesta temática. Desde un comienzo se alerta entre líneas que se está representando un “teatro de apariencias”. La apertura es, de hecho, un juego ilusorio con la luz y el cromatismo. Se describe con fingida solemnidad el momento inaugural en que la iluminación solar penetra

profusamente, cual “ejército glorioso”, las vidrieras, que existen solo como espejismo, trazado por el esplendor del nuevo día. Esto da indicio de los orígenes de la Revolución cubana. Los matices de lo áureo impregnan el ambiente, permeado por un delirio colectivo (“miríadas de cabecitas arrebatadas por la gloria”), a modo de experiencia mística, a través de un canto enardecido. Denominan a ese fervor “río de ascuas”⁸⁹, que ha de consagrarse como designio único y definitivo. Luego, el mismo espectáculo luminoso y ardiente ensalza ciertas figuras descollantes, en apariencia portadoras de la gracia mesiánica y mentoras ellas mismas del ritual de adoración. Una espléndida imagen sinestésica encierra sus dones: “Alta voz ígnea y áurea de la luz, / y antífona del río...” He aquí la distinción de estatus: la masa devota y la elite dominante. Orgullosa esta última de su mérito histórico, es quien, con cariz grave, fabrica la voz oficial, cuyo sentido reproduce y hace suyo el pueblo.

Mientras adentro, con el discurso antifonal que reverencia cada estampa venerable, vibra la estructura gótica que denota, como se sabe, elevación a lo divino (“bóvedas”, “vidrieras”, “nervaduras que (...) trazan / el rumbo a los pináculos aún en sombras”), afuera la construcción de la catedral se fortifica con los contrafuertes y las gárgolas, que asoman para proteger el templo y librarlo de los “pecadores” y las influencias negativas. Véase, pues, un signo de fortalecimiento y radicalización del poder estatal, que acentúa la intolerancia, vigilancia y represión.

El placer de la liturgia, de cada uno de sus componentes, terminaría con el arribo del nuevo Reino, vislumbrado en principio como gracia divina perentoria. Existe acá una alusión sutil a la sección del “Apocalipsis” que predice la forma del reinado de Dios en la tierra. La nueva era del renacer de la humanidad, según la *Biblia*, se asemeja en cierta medida al concepto de “nueva sociedad comunista”, propuesto por el marxismo. En rigor, ambas corrientes de pensamiento aspiran a

⁸⁹ Cabe pensar que la imagen del río guarda correspondencia con el versículo bíblico donde un ángel le revela a Juan la venida de un nuevo mundo: “Después me mostró un río limpio de agua de vida, resplandeciente como cristal, que salía del trono de Dios y del Cordero.” (Apocalipsis 22:1. *La Biblia. Nuevo Testamento*. Versión Reina Valera 1960)

una forma de gobierno universal y una doctrina ideológica únicas; prometen a sus “fieles” una vida de paz, justicia, bienestar, equidad y conformidad; y los que no se alineen o se opongan a tal mandato serán sometidos a la “justicia divina”.

Pero la catedral gótica quedaría en penumbras. La realidad llega a contrastar con el mundo profetizado, con la obra concebida como escritura sagrada, hasta develarse en la práctica sus desaciertos y su fracaso como proyecto, quedando la sociedad que lo acoge en ruinas y el propio “oficio sagrado” en crisis.

Las altas figuras venerables perdieron su pureza, la “iluminación divina” y la fascinación del mito que los mantenía incólumes en la cima. Ahora no solo temen por su imagen de “santidad”, sino también por su poder e influencia: “Se ocultan en la sombra (...) apagadas, / sin oro en las aureolas.” En resumidas cuentas, la catedral se sustentó desde un principio en una estructura incierta, ilusoria, sin un proyecto claro y bien delineado acorde a los tiempos y posibilidades, y en este momento se van deshaciendo sus remanentes, con fatales consecuencias:

Muros deslavazados, nervaduras
borradas, pináculos
que no existen, de torres
que no existen. Catedral inconclusa,
de planos inconclusos, de otro siglo.
Derruida, atacada
del tiempo, de sí misma.
Hundida en sus cimientos
irreales, sus criptas
de puro polvo y huesos.

No obstante, pese a las azarosas circunstancias, las “divinidades” que aún reinan, velan concienzudamente por mantener su dominio y control sobre toda la comunidad donde ejercen jurisdicción, sean o no “devotos”: “Truena el órgano, / truena cada vez más el órgano. Las gárgolas / escudriñan, ubicuas, dentro y fuera.”

En otras palabras, con el advenimiento del régimen comunista, más allá de los manuales teóricos, comenzaría a manejarse los “hilos invisibles” de la conciencia y la conducta ciudadanas, suprimiendo toda libertad. Sin embargo, el fracaso global del socialismo afecta la estabilidad y orientación del sistema cubano. Toda ilusión

e ímpetu insuflados comienzan a desvanecerse. A eso aluden los versos que hablan de las hojas que se desprendieron del Libro y ahora flotan en el aire sin sentido, en medio de un ambiente ruinoso y moribundo, que no era otro que la etapa de desorientación y desconsuelo de espíritu, vivida con más intensidad en la primera mitad de los noventa, lo que suponía una crisis del modelo, sus figuras y valores. Por eso el final es como el despertar de un sueño (o una pesadilla), donde los trazos de la estructura comienzan a desdibujarse como si solo hubiera existido a medias, sostenida por la ilusión, la apariencia y la mentira, y ahora lo poco que queda, anclado al pasado, se muestra asolado y paupérrimo. No obstante, el poder reinante persiste a toda costa en mantener el control en todos los espacios civiles.

Yase sabe que el cambio sociopolítico que representó la Revolución como suceso histórico y forma de gobierno, electrizó y arrastró a los pobladores, y termina dominando su razón y conducta. Un motivo recurrente como este, encuentra “terreno fértil” en “Marea” (Quintero 2016 42-44), alegoría que pone énfasis en el protagonismo de la masa en el proceso y las consecuencias personales y sociales devenidas con el tiempo.

La pieza presenta a los habitantes como organismos simples de la fauna costera, cuya vida común transcurre entre el mar y la tierra, hasta experimentar una especie de epifanía, un hecho milagroso que les cambia la existencia. El sol produce un sonido “grave” y “profundo” de “trompa o caracola” y un cielo “ígneo” por el que cruza “una soberbia, interminable hueste / de jinetes adustos y estatuarios”, de estampa legendaria y heroica, que iban “a sitiar las murallas y torres del Destino”. “Conquistadores” los llama el hablante, en lugar de libertadores, lo que insinúa un nuevo modo de dominio que los seduce y compromete como fuerza activa, los contagia con la agresividad del oleaje, para terminar como criaturas enceguecidas, creyéndose “señoras del océano”, con sueños épicos de grandeza.

Mas tanta entrega no les deja un sabor grato. Nunca fueron tan aporreadas en el medio marino ni resultó tan inhóspito el medio terrestre, donde debían subsistir.

Paulatinamente fue decayendo el ánimo colectivo y la fuente que lo alentaba. Quedaron finalmente agobiadas, con ánimo apenas para sobrevivir, “mirando con sus ojos vidriosos / el cielo hecho jirones.”

Tras el conjunto simbólico de imágenes se oculta una perspectiva arcádica de estos seres sencillos, que pueden encarnar a la gente de pueblo, de existencia humilde pero tranquila en el curso de la historia insular. Es en la tierra —medio cualitativamente superior en la escala evolutiva— donde dichos individuos tienen la visión deslumbrante (la entrada de la Revolución) que les cambia la rutina de vida y les crea una expectativa de progreso y gloria. Tan encumbrados sueños elevan su ego y los instan al sacrificio, al punto de “coquetear” con el poder. Pero con el tiempo llegan el desengaño y el hastío, sin oportunidades favorables para la vida, condenados a un círculo vicioso, presa de limitaciones y maltratos, tal como ha sido la realidad del cubano desde fines de los ochenta hasta el presente.

La integración y sometimiento del colectivo al régimen no se manifiesta solo a través del gesto devoto, la acción comprometida y los mecanismos que los condicionan. Aquí desempeña un importante papel el líder carismático, artífice de un modo político de pensar, decir y actuar, ideólogo del discurso directriz. Habrá que ver cuánto pervive de su influencia en el tiempo y a qué precio.

El poema “Tritón” (Quintero 2016 29-31) ofrece la mejor nota al respecto. Desde una perspectiva intertextual, se inicia la historia con la caída de un tritón al mar, hecho que presupone antecedentes en tierra, a diferencia de la deidad mitológica, descendiente de Poseidón, que procede de las profundidades marinas. Su impacto en el agua se compara con el mito de los órganos castrados de Urano, de cuya espuma resultante nace Afrodita, según la *Teogonía* de Hesíodo. Pero en lugar de la diosa surge un empinado islote volcánico con tritón en la cima, para asombro de la propia agua marina —como se logra personificar—, lo que no parece buen augurio. Es curioso que este “tritón” se escriba con minúscula. Da la idea de que no se quiere replicar la identidad individual del dios; se prefiere, por razones justificadas, suprimir toda magnificencia y representar un tritón común, más humano, con sus dones y falencias (sobre todo estas últimas), que guarda alguna

correspondencia con el original no por sus rasgos físicos (que no se especifican), sino por hacer uso de un atributo en particular con poderes análogos.

Este personaje de naturaleza acuática que sale a tierra firme, no forma parte del séquito de nadie ni es mensajero de nadie. Por el contrario, desde lo más alto de su pequeña isla se vale de un artificio para atraer y seducir a más seres cada vez: hace sonar su caracola. Si en las referencias míticas puede dominar las aguas oceánicas con ella, aquí es capaz de dominar el espíritu cándido de los individuos que acuden a escucharlo. Hasta de lejanas tierras llegan para alabar la nota que surge con variedad de tonos: de la profundidad, ternura y gracia para fascinar, al ímpetu y la furia, acaso para intimidar posibles gigantes invasores como en la tradición clásica.

Pero es otro el resultado final, bajo la acción del tiempo y los agentes ambientales. Las escenas posteriores muestran al tritón —inamovible en su roca— con su caracola y sus seguidores entusiastas en un estado de completa degeneración; un tritón que más que espanto da pena. No obstante, como ciertas tradiciones míticas, parece procurarse una vida bastante prolongada entre los humanos e, incluso, la inmortalidad.

Rodea a la vieja roca enmohecida una fina capa de espuma sucia, un medio poco nutritivo en el que flotan especies corrompidas, demacradas y escurridizas o muertas.

Más allá de la libre fabulación, la obra reitera el contraste entre expectativa y realidad, respecto al destino de la llamada “Revolución” y, sobre todo, de su líder. Desde un principio la elocuencia seductora de la gran figura, de espíritu idealista, apasionado y enérgico, va conquistando la simpatía y respaldo de los compatriotas e, incluso, de personalidades extranjeras que visitaban la Isla. Pero con el paso de los años, figura y discurso envejecen, perdiendo credibilidad y agrado. Innumerables personas que se dejaron llevar por la pasión del proceso, quedan finalmente decepcionadas. Junto con el deterioro y crisis del tipo de sociedad y la condición decadente de su líder, ha quedado la población en alarmantes condiciones de vulnerabilidad y desamparo existencial.

Otros poemas profundizan en el contenido político del discurso presidencial, no ya por la oralidad que cautiva y sugestiona, sino por la que impone y masifica ciertas concepciones personales que se tornan centrales en la retórica oficialista, como la repulsión hacia la nación “enemiga” —engendro de disvalores y maldad—, sin dejar de satirizar una mentalidad alucinada de grandeza, al margen del panorama decadente del entorno.

Así, en “La polis” (Quintero 2016 32-34), el sujeto lírico habla desde una segunda persona, dirigiéndose a un rey del que destaca su aversión a los bárbaros, cuyos dominios, más allá de los muros de la ciudad, considera “tierras corrompidas”. El juicio se sostiene desde la perspectiva de una polis griega con sus construcciones defensivas características: *murallas* en torno al núcleo urbano, con “almenas” y “atalayas”, y *acrópolis*, con indicios arquitectónicos que remiten en primera instancia al Partenón: “vigías de mármol”, “áureos frontones” y “capiteles”. Posiblemente guarde relación con dicho templo la deidad que ve con buenos ojos el tipo de discurso, la dignidad de mando, la combatividad y la “virtud” del monarca, porque en este último “se confunden / el rey, el sacerdote, el guerrero, el oráculo”. La ironía revela la expresión deificada de un soberbio gobernante con poderes omnímodos, que no cree en otro destino que el que dicta su conciencia.

Este soberano inculca en su pueblo el odio a los bárbaros, en cuyo territorio pululan la perversión, la maldad y el gesto amenazante; los enjuicia como gente despiadada y aterradora que extiende por doquier la violencia, destrucción y muerte, y que aspira a quebrantar el esplendor y la grandeza espiritual de la ciudad. Alerta que en sus predios crecen “unas flores magníficas pero en extremo venenosas”, seductoras y peligrosas como las conocidas “sirenas” o como Circe, bella hechicera con el don de transfigurar los hombres en bestias con fórmulas mágicas. Les advierte que ellos dispersan por el mundo semillas de estas plantas y amenaza con decapitar y relegar al olvido a quienes siembren una de estas en la patria. Tal motivo acrecienta el terror en los pobladores, que si en público se pronuncian a favor de los ideales del líder, a solas, con los muros en frente,

terminan agachando la mirada, como si les incomodase dichos obstáculos y sintieran curiosidad de conocer por sí mismos la realidad del vecino “maldito”. Además, saben a discreción que en los jardines del mandatario fecundan todas las especies de la creación.

Tanto repudia a los bárbaros la máxima autoridad, que en su paranoia de guerra quisiera, en el fondo, que de veras invadieran la ciudad, para envalentonar al pueblo con su arenga, derrotar y desmoralizar al enemigo, ojalá destruirlo y hacerlo desaparecer de la faz de la tierra, y así afianzar socialmente su dominio e ideas en ese “reino de los geómetras y grandes arquitectos y escultores / y ágoras y gimnasios, pero no de poetas” —“ovejas propensas a descarriarse”⁹⁰, cuyo pensamiento y amplitud de miras es difícil de encasillar. Pero como, a fin de cuentas, el “vecino poderoso” queda en su lugar, sin emprender acciones contra el territorio, más lo odia.

Sin embargo, a contrapelo de los dictados del mandatario, las “semillas” del enemigo comienzan a penetrar y germinar en el territorio, a modo de plantas trepadoras que cubren gradualmente la arquitectura citadina. Pareciera quedar todo lo construido, incluso el templo real, en la ruina y la desconexión con el mundo civilizado, a semejanza de las ruinas mayas en la selva centroamericana.

En tanto, los renombrados mármoles en las alturas no son tal sino caliza o arenisca, las rocas más comunes de la naturaleza. La ascendencia del rey no es griega sino tan bárbara como los consabidos esteparios, y aunque con los suyos haya soñado en convertir su tierra en una espléndida civilización como las antiguas, a la fecha ha declinado su credibilidad.

Visto el sentido del texto en una mirada global, puede inferirse que el supremo dirigente cubano, más que orientar el Estado hacia el progreso de la nación, centra la vida social en la política, enfilada en este caso a alentar el odio hacia el imperio “bárbaro”, Estados Unidos. Se aviene con el enfoque oficialista la imagen sociocultural admirable de Cuba, remplazada en el texto por el esplendor de la Grecia clásica. Se quiere exaltar, en resumidas cuentas, lo notorio de las

⁹⁰ El giro metafórico es propio.

construcciones y realizaciones de que se vanagloria el poder, así como la sólida defensa y aguda vigilancia de las fronteras.

Por otra parte, se enuncian irónicamente las cualidades de dirección de un mandatario deificado, instigador del desprecio hacia la política y el estilo de vida norteamericanos, factores que amenazan la estabilidad de su gobierno. De ahí el temor por las “semillas” que esparcen, lo que puede interpretarse, por un lado, como la expansión de una mentalidad de desarrollo y consumismo, y por otro, la transmisión de propaganda anticomunista y de ideas liberales, surgida en el marco de la Guerra Fría, que resulta subversiva para la unidad monolítica que defiende el poder totalitario. Ambas influencias son “peligrosas” para los pobladores, en el marco de una sociedad condenada al atraso económico, el aislamiento y el control totalitario. Mas, como pudo notarse, la influencia “bárbara” va cundiendo a contracorriente, lo que ofrece una visión optimista que avizora, desde la posición del enunciante, un cambio radical. Tan bárbaro como el “vecino” es el líder que, en un momento tan crítico, sigue alimentando sueños de poder y grandeza.

La figura de líder iluso, retraído y ensimismado, reaparece en el poema “El Soñador” (Quintero 2016 25-27). La voz lírica se ciñe, de hecho, a describir la conciencia interior del personaje, en busca de su verdadera esencia identitaria, donde no falta el contraste entre mundos imaginados y realidad atinente.

Visto en su conjunto, se está ante un texto híbrido donde se entretajan lo transmedial y lo intertextual (en menor medida), tomando escenarios de la cultura universal, con la solapada intención de delinear la mentalidad del poder político y la real condición del dictador en el territorio donde ejerce su dominio. Se percibe la admiración del protagonista por las grandes civilizaciones del Cercano Oriente, de las que se destacan aspectos histórico-culturales. Se hace referencia a decoraciones antiguas y medievales, tomando como centro la cámara bizantina, lugar donde transcurren en apariencia las meditaciones del “Soñador”; se aportan pinceladas de construcciones representativas de la arquitectura egipcia (“templos”, “pirámide”) y mesopotámica (“observatorio”, murallas, interiores del palacio real); se hace alusión a los bárbaros, una amenaza constante para estos pueblos, y se

ofrecen detalles de su idiosincrasia, que está en la ascendencia del personaje principal; se mencionan célebres ciudades imperiales del pasado (Persépolis, Alejandría, Heliópolis) que alimentan el ego de la figura central; y, por último, se nombran a las sirenas y Odiseo (dos motivos recurrentes), únicos componentes míticos que intervienen, justo al cierre del texto, para ilustrar el acontecer de ultramar que atormenta al “Soñador”.

En la composición lírica, el sujeto enunciador hace de narrador omnisciente al penetrar en la conciencia del personaje principal, remitirse con intermitencia a un pasado ficticio, a modo de *flash back*, y ver con sus ojos el modo en que las ensoñaciones traslucen en cada ambiente un mandato basado en la autocracia. En común con las antiguas culturas, el territorio del gobernante posee dos construcciones distintivas, la “pirámide” y la “muralla” —símbolos de lo prominente e inquebrantable—, pero se pone en duda su autenticidad, consistencia y resistencia al tiempo —factor que junto a la acción de ciertos agentes corrosivos (“viento”, “arena”, “langosta”), desvanecen o desgastan gradualmente las estructuras hasta pulverizarlas o hacerlas casi imperceptibles, cediendo paso a los bárbaros y a los sucesos desfavorables. Es evidente que una crisis en la estructura y control estatal hace peligrar la estabilidad de mando.

No se juega únicamente con el tiempo, sino también con el espacio, pues no solo son fruto de la imaginación los escenarios antiquísimos en que participa el protagonista, sino también el espacio físico desde donde parece proyectarse, que resulta un simulacro causado por su delirio paranoico, pues a semejanza del Quijote, le cuesta discernir entre fantasía y realidad. No es hasta el final, cuando el narrador se aparta del pensamiento del personaje, que se conoce la verdadera estirpe de este y el conflicto ideopolítico que lo hace refugiarse en el esplendor y grandeza de los pueblos antiguos. Termina sabiéndose la verdad sobre sus paupérrimos dominios, su vivienda —“una tosca y solitaria tienda en medio del desierto”—, donde yace afiebrado, agonizante. El personal de la “corte” que simula fidelidad “... no es más / que una visión de perros disputándose / lo que se les arroja de la tienda. (...)”, lo que deja claro su servilismo a conveniencia. Ni siquiera

en los últimos pensamientos, su conciencia puede manifestarse tranquila. Con su muerte declinaría el espíritu de una época:

(...) escucha,
viéndose ya en su túmulo suntuoso, cómo se alza
y recorre la arena, en vez de llanto y cánticos de duelo,
un suspiro de alivio como una marejada.

El segmento final parte de la sentencia “*ex oriente lux*”, que se traduce como “la luz viene del Oriente”, y concierne al legado de las antiguas civilizaciones orientales a la cultura occidental. Para el Soñador, en la connotación de la frase está contenida “la férrea luz de sus ancestros”. En otras palabras, puede derivar lecciones de las históricas civilizaciones imperiales del llamado Oriente Próximo, bien por su potencial económico, político, militar y cultural, bien por la expresión de su decadencia, con la gradual pérdida de territorios e influencias. De países mediterráneos europeos le llega un desenlace desafortunado similar, a gran escala y de forma precipitada, con un extendido canto de sirenas que ha de cambiar el rumbo de la historia (la caída del Bloque del Este y su transición a la democracia). Es un canto bienvenido, anhelado, porque significa una esperanza para otros, aunque este “rey” quiera ignorarlo “en su rústica tienda, nave varada en medio del desierto” y continuar, como los bárbaros, sosteniendo un estilo de vida social con elementos rudimentarios y una dinámica propia al margen del mundo.

Analizando a fondo el discurso, es destacable el delirio de grandeza del gobernante cubano, admirador de la magnificencia, excelsitud y poderío de las grandes civilizaciones de la historia universal. En los varios escenarios en que logra visualizarse, se trasluce, por un lado, el afán de control absoluto en la defensa del espacio geocultural donde ejerce su soberanía y las atenciones y privilegios exclusivos que se agencia en el ejercicio de su mandato. Por otra parte, no cuesta apreciar la crisis de poder que le asiste, la que genera pérdida de popularidad y pone a prueba la resistencia y perpetuidad del Estado, consciente en las alturas que los movimientos sociales pueden provocar su caída, como sucede en los países de Europa del Este.

Existe otro motivo que se torna recurrente: la tenaz preocupación del estadista por mantener una actitud defensiva hacia los “bárbaros”, el imperio del Norte, sin reconocer que también tienen de bárbaros su estilo de gobierno y el modo de vida rústico y precario del pueblo cubano.

El abordaje y valoración de los hechos concernientes al desplome del campo socialista tienen, asimismo, su apartado en el poema “Colina removida” (Quintero 2016 35-36), donde el hablante, con todo un blindaje alegórico, enfoca desde una perspectiva insular el tema, con una visión objetiva y aguda y un grado de conocimiento para el momento, que toman notable distancia de la información, el discurso y el espíritu reinantes en los medios oficiales.

El primer indicio lo ofrece el epígrafe “Un fantasma abandona Europa”, paráfrasis antitética de la frase inicial del *Manifiesto del Partido Comunista*, de Marx y Engels (1966).⁹¹ El hecho se presenta metafóricamente como la paralización de una bestia mecánica voraz y bárbara. Tal desenlace es el resultado de un proceso de gestación lenta en las sombras, pese a una maquinaria de dominación consolidada, inflexible en sus esquemas, que se pretendía perpetua —a semejanza de las pirámides—, con base en un destino prescrito por sabios (los teóricos del comunismo), en libros que quedan para la historia como profecías de un programa absurdo y obsoleto. El mensaje lírico parece apuntar directamente a la caída del Muro de Berlín, justo en la patria de los clásicos del marxismo:

(...) Colina
imperturbable, eterna, pirámide solemne
donde los sabios sacerdotes escribieron
el curso de los astros, las cartas invariables del cielo,
en sus lujosos libros que al revolverse ahora con la tierra y los años
afloran convertidos en torpes, vanas, tercas profecías de barro. (...)

Dos tipos de acciones se contraponen en dicho ambiente: “... salvamento del ánfora / y quebradura de la estatua...” Las “ánforas” simbolizan el patrimonio y las

⁹¹ La frase original dice: “Un fantasma recorre Europa.”

prácticas socioculturales tradicionales,⁹² y las “estatuas”, el dominio rígido, irrestricto y despiadado del Estado. Así, del mismo modo que se aboga por restaurar los objetos y construcciones del pasado, execrados y maltratados con la toma del poder totalitario, otra revolución de tipo liberal, no ajena a los excesos de ímpetu, destruye las estructuras representativas del sistema, “y de una sola vez o poco a poco las despiezan, trituran...” Con la caída de estatuas de piedra o bronce, se sienten soplar los aires de libertad y el fin de una época. Se hace evidente el quiebre de la “cortina de hierro”:

se desmoronan como si de pronto se abriera
la puerta enorme de una sala real, y en medio de la pompa
fabulosa y sangrienta que un aire inmóvil hacía eterna,
soplara el aire vivo, invasor que entra a saco y que aguardaba
largamente, en silencio, sin esperanza apenas más allá de los muros
distantes (...)

Queda ahora la memoria colectiva, marginada por años de la voz pública, para reescribir la historia toda, clave de un porvenir más justo. Con este despertar surge una nueva luz de esperanza para el renacer social y humano de la entonces Europa Oriental:

(...) siendo la hora en que amanece,
en que puede soñarse que amanece
y está en camino al fin, quizás, el mediodía,
su magnífica luz mediterránea.

De lo visto no cuesta derivar el sentido subyacente. La extinción del régimen comunista en los países de la órbita soviética, como producto de los movimientos sociales, deja al descubierto las atrocidades del poder totalitario, la crisis del marxismo y la drástica reacción popular contra todos los símbolos materiales del régimen. A ello se suma el afán de recuperar el patrimonio tradicional y la memoria histórica de las naciones —hasta entonces reprimida. El suceso concede un aire de aliento a esos países, que se libran de la opresión totalitaria para forjar una

⁹² En el texto, el estado de ánforas y cálices de antaño puede asociarse, entre otras cosas, con el abandono o destrucción de sinagogas e iglesias tradicionales durante el régimen comunista en los países del extinto Bloque del Este.

senda propia, independiente, con la transición a la democracia. Constituye, a la vez, un hito contemporáneo con el que se identifica el sujeto discursivo, quien lo enjuicia como necesario y justo. En el fondo, se plantea como paradigma ante circunstancias hostiles semejantes, en que están inmersos los ciudadanos de la isla caribeña.

Tan evidente es la impronta de la emancipación del régimen comunista en Europa, que en el poema “Elegía del poniente” (Quintero 2016 40-41), el hablante poético llega a fantasear sobre el fin de tal sistema en Cuba. Antecede al enunciado un epígrafe del poeta Juan Clemente Zenea, “Baja Arturo al occidente”, que en la composición original (“Fidelia”) alude a una puesta de sol que anuncia el término de una relación amorosa donde muere la amante. Un lazo semejante entre pueblo y Revolución se pierde en el consabido ensueño lírico. Cuando metafóricamente habla de “muchedumbre de las olas”, se refiere a la gran masa enardecida que se manifiesta por abolir el sistema. En esta reacción existen emociones encontradas. Por una parte hay llanto y duelo, por lo sufrido y porque la pérdida, por anhelada que sea, siempre implica miedo e incertidumbre ante el cambio. Por otro lado, aflora un sentimiento positivo de esperanza, de vida colectiva que busca renovarse, que apuesta por un futuro más luminoso, “como el canto del viento entre los pinos que se alzan / en apretadas filas, dolor y fuerza y orden, / llamados como siempre por la cima y la luz / con la mirada fija en ellas, las raíces en verdad delgadísimas / pero soñadas como áncoras poderosas.” La fuerza colectiva caerá como tormenta de arena, como “puño innumerable y único”, buscando romper con un orden anquilosado, injusto y retrógrado. La presión de “mar” y “viento”, tan pujante como el ímpetu humano, no habrá barrera que la contenga. Se extinguirá lo que se juraba eterno; apenas quedará su sepulcro. Para hacer más apocalíptica la imagen, se dice que las langostas llegarán como plaga a devorar la piedra fúnebre. No quedará al final resto alguno de “mármol” sino “...arcilla vidriada / que se deshace en el poniente.” En otras palabras, la sociedad civil tomará la ofensiva para barrer y borrar todo remanente de totalitarismo, en aras de la redención.

Tal como se ofrecen las cosas, la realidad no parece distante del sueño para el hombre de mente amplia que, sin librarse de la incertidumbre, vislumbra los noventa como el fin de una época que puede reportar cambios sociales favorables a la patria. Por eso, la imagen de país que marcha al abismo no implica necesariamente apocalipsis. Bien se sabe que toda ganancia colectiva conlleva la pérdida de un estado anterior.

Al respecto, resulta interesante la propuesta ideológica que ofrece “Los argonautas” (Quintero 2016 28). A modo de romancillo, donde se alternan irregularmente las rimas consonante y asonante, la obra comparte con “Fantasma” varios elementos del “cronotopo del camino”: viaje por mar en la noche, siguiendo una ruta de oro, con un método rudimentario de orientación, rumbo al vacío como destino inminente, cifrando la esperanza justamente en la pérdida. En el texto, el hablante en primera persona del plural participa de la aventura en la embarcación, cada vez más cerca de las cataratas en la noche. Ante la posibilidad de caer, existe la esperanza de salir a flote “hacia un agua más clara.” Se invita a compartir el temor y la espera una y otra vez en el poema. El “peligro en el viento” se advierte en las jarcias de la nave y en el ser físico y espiritual de sus tripulantes (“los huesos”). No se cuenta con instrumentos de orientación (“astrolabio”, “brújula”); solo con la referencia de la estrella “Polar”, un motivo igual de recurrente en el texto. Pudiera acabar el mar y precipitarse todos. Una caída en cascada sería siempre en dirección a El Dorado. El Argos ha de flotar o naufragar. Como trofeo lleva el “vellocino de plomo”. Lo que pueda suceder realmente se ignora.

La obra adopta como hipotexto el mito de los argonautas. La secuencia narrativa no ofrece pincelada alguna sobre los episodios de Jasón y sus compañeros. Lejos del tono heroico, prevalece la intención paródica. Se tiene el vellocino, pero es de plomo. El ciclo de la historia original no logra concretarse. El trofeo es una farsa que no cumple con la condición pactada para poder instaurarse un nuevo reino. Cabe suponer que Jasón no cumple a cabalidad su cometido y Pelias se aferra más que nunca a la corona, designios que, implícitamente, pueden atribuirse a un mismo gobernante. El preludeo del desenlace responde a

una fabulación libre. Ante la aproximación del hecho trágico, en la voz lírica del narrador testigo se manifiesta el miedo, la expectación y ciertas notas de esperanza, y prevalece la ecuanimidad. Los que participan del acontecer no parecen hombres de cualidades épicas extraordinarias, sino gente común que comparte un destino semejante. La visualización de la caída libre se concibe con las posibilidades de un final desafortunado o salvador. En la dinámica se inserta un elemento culturalmente ajeno, El Dorado, una leyenda oriunda de Sudamérica y coetánea a la colonización europea.

En el sentido más profundo, hay problemas latentes que han salido a relucir antes. Desde la perspectiva del hablante, resulta inminente la pérdida de una forma social, su ruptura, lo que implica la desaparición del estilo de socialismo existente hasta fines de los ochenta, el advenimiento de la crisis socioeconómica de los noventa y la posibilidad del fin de la llamada “Revolución”, con una transición a la democracia, como en los países de Europa del Este. En esto último ve el enunciante la opción de cambio favorable tras el suceso estremecedor. Mientras tanto, es un portavoz del temor y la expectación de los participantes del proceso. Dos son las críticas fundamentales al sistema: la proyección de un destino social sin las condiciones y recursos óptimos, y la obstinación del poder en sostener un modelo inviable (“El Dorado”), aunque se ponga en juego el sacrificio y la integridad de los seres humanos involucrados. Con los resultados desastrosos y el fracaso del proyecto (“el vellocino de plomo”), no hay lugar para la epicidad altruista, pues lo que importa ante todo es la sobrevivencia del colectivo.

Pero el sistema, más allá de la crisis y el desafío de renovar sus mecanismos, ha de mantener vigencia mientras conserve el control sobre la masa y cuente con partidarios sin alcance de miras para otra cosa que sus mandamientos, aun en detrimento propio. A individuos de esa calaña delata e increpa el enunciante en “Miseria de la hierba” (Quintero 2016 45-46).

El poema constituye una alegoría donde destacan dos símbolos: las “hierbas”, que se asocian con la masa ciudadana ciegamente comprometida, y el “aire”, que identifica al poder totalitario. El aire —único y legítimo— mueve a diario las hierbas

y define su sentido de ser. La enunciación matiza su movimiento obediente y complaciente. Ellas se “mecen, bailan a su paso, / reconocen la fuerza, el vapuleo, la caricia / que a su manera las han hecho crecer” y les han dado vida de cepa resistente. Aunque se muestren tempranamente amarillas (entre otras causas por la falta de nutrientes), no mueren. Su existencia, no obstante, nunca será comparable con la de los árboles. “Al árbol, crecido y laberíntico, lo detestan”, de seguro porque representa el tamaño y vigor, la estructura compleja y autónoma, el pensamiento denso y la resistencia. Igualmente miran con recelo a los “extraños pájaros” de “intrincados plumajes. / Los detestan, les temen. A veces / simulan admirarlos, querer desentrañarles el misterio, la lengua / sutil de sus colores, de sus cantos y giros / amplísimos o breves, cándidos o sagaces.” El lenguaje de árboles y pájaros (la expresión artística de los intelectuales) resulta inaccesible a esta hierba de miserable ralea, que los mira con resentimiento y quisiera someterlos como en un circo. En vano quieren penetrar sus secretos mensajes y mantenerse a la contraofensiva, pensando que la única verdad les pertenece, y aunque no fuera así, tampoco les importa. Existen para atender y seguir el discurso oficial. Son seres creados para la sumisión, el estatismo y la intrascendencia, aun con las bajezas de que se hagan partícipes con dicha posición. A los individuos que surgen con ideas renovadoras y enigmáticas donde se avizora el peligro, quisieran neutralizarlos, desacreditarlos y hacerlos quedar en ridículo. Pero solo son quimeras sus intenciones, y las otras quimeras, las feroces criaturas mitológicas que expelen fuego, asolan los rebaños de las comunidades y hacen imperar el pánico (aunque actúen cumpliendo órdenes superiores), van quedando fosilizadas como parte del pasado y el olvido, sin mérito siquiera para ser tenidos en cuenta por la “miserable hierba” de los tiempos que siguen, ni por la historia oficial.

Pero no, son quimeras. Y las otras,
 las monstruosas quimeras
 enormes o pequeñas, incesantes
 sus colores y cantos y figuras,
 van quedando grabadas en un ámbar
 que es otra cosa, otra parte, otra página

que la hierba raquílica y numerosa
 no logra adivinar. Y mucho menos,
 eso sí es imposible, que ese ámbar alude
 a otra cosa, otra parte, otra página
 de la que está la pobre, miserable hierba, separada
 por demasiado tiempo,
 por demasiada sombra.

El poema en su conjunto encierra una crítica a los ciudadanos que, desde diferentes posiciones, se pliegan por entero a los dictados de la instancia superior, se prestan con entusiasmo, dejándose moldear, aunque esto signifique un sacrificio en detrimento de su bienestar individual. En eso convierten el sentido de su existencia, sin contar nunca con una individualidad sólida y un proyecto propio, sin libertad individual para ser por sí mismos. Por el contrario, detestan y quisieran combatir a los que se valen de lenguajes artísticos que les resultan inaccesibles y que no pueden vulnerar fácilmente, porque mantienen un estatus y un orgullo que no está a su alcance. Esos discursos les preocupan por parecer provocativos y procurar autonomía. A fin de cuentas, ellos solo saben prestar servidumbre incondicional al régimen, sin reparar que con sus vilezas quedarán finalmente ignorados. El poder, después de usarlos, les da la espalda y reacomoda la narrativa histórica y la imagen nacional.

Ante la degradación reinante en dicha sociedad y las presiones del poder, importa considerar las posturas del intelectual crítico al oficialismo, capaz de hablar por los que callan y ver la realidad con agudeza inusitada a través de su obra. Una apuesta semejante se asume en “Ralea” (Quintero 2016 55-56). La composición lírica se dirige a ciertas “aves rapaces” que sobrevuelan los acantilados y divisan con nitidez la piedra erosionada que la alimaña disimula. La expresión oblicua codifica la actitud de cierto grupo intelectual que, “jugando con el abismo”,⁹³ realiza un examen incisivo de la cruda situación que omite o disfraza la propaganda oficial. Esa piedra que se dice monolítica, “inamovible y recia”, es en

⁹³ El giro metafórico es propio.

realidad "... blanda, puro polvo / débilmente reunido, atado y halagado", razón que corrobora lo frágil, derruido e irregular del medio, más allá de lo predicado.

Entre los individuos de aguda vista que se desplazan por su "cielo" están los que se posan, tornándose indiferentes a la corrosión imperante. Ellos entregan sus "armas" y se alinean a lo establecido, celebrándolo y retractándose de su actitud anterior ("les arden las patas"), transan con las "migajas" que les ofrece el poder.

"Pero otros viven en el aire, se posan lejos y callados, aguzando los ojos. / Les mueve la soberbia, el orgullo de ver, mirar y ver, y creen / en su misión de casta inútil y chillona, / abarcando las cosas y escudriñándolas / como si el vuelo, el puro juego con el viento, bastara." Estos últimos molestan sobremanera al poder, con su capacidad de discernimiento de la realidad, su ambigüedad verbal y "giros impenetrables", el entusiasmo y orgullo que comparten desde su posición independiente. Por eso se les llama "miserable ralea" y se cuestionan sus dones y la "algazara ridícula" que forman cuando el poder, sintiéndose ofendido, arremete contra uno de ellos, que, desprovisto de sus facultades públicas, pasa a ser criatura común en el anonimato ("... por fuerza desciende al suave césped ondulante / o a la solemne piedra augusta").

Finalmente se exhorta, a tono con la retórica oficial, que esa casta ya en crisis debiera integrarse (como sus colegas) y "hacer lo correcto", ver lo que se quiere y cumplir lo que se orienta apartando observaciones y dichos, quedar con su mirada fija en el vacío, dejarse llevar sin pensamiento propio, lo que no deja de ser absurdo:

(...) Esa ralea,
 (...)
 podría unir su canto al coro
 y a la visión mural sus ojos: dulces aves entonces,
 al fin de un color único y perfecto,
 ya no más agoreras, ahora huecas,
 pero al fin al unísono, los ojillos en blanco,
 vitral terrestre y apagado,
 mirando a un mismo punto lejano.

A diferencia de otros, en este poema no solo el locutor habla en nombre del subalterno, sino que imita en parte el discurso del poder, haciendo gala de la ironía y la parodia, al referir el rechazo y censura a las voces intelectuales críticas y renuentes a la sumisión, que elucidan y denuncian la situación en que el régimen tiene sumido al país y la imagen falseada que procura ofrecer la política dominante. Se habla de intelectuales disconformes que terminan plegándose a los intereses del poder; pero los que ocupan un espacio primordial son aquellos que se mantienen firmes en sus ideales, lo que molesta a las instancias de mando, ya que se ciñen a un discurso polisémico que no concede evidencias concluyentes para ser encausados. Aun así están expuestos, y aunque tienen su forma de reaccionar verbalmente solidarizándose entre ellos, pueden terminar relegados y neutralizados respecto al medio público, por no integrarse a la ceguera colectiva y la obediencia incondicional.

Como a fin de cuentas, la aspiración de una sociedad justa y próspera queda en el plano de la propaganda, “Caza perdida” (Quintero 2016 58-60), poema que sirve de colofón y da título a la sección, revela la verdadera intención de la máxima autoridad, antes de ver frustrado un proyecto en detrimento de la libertad y el bienestar de la patria. Si una primera sección describe metafóricamente el grito despavorido de Dafne huyendo de Apolo, en lo que sigue la actitud lírica se torna apostrófica. En principio el hablante lírico interpela a la joven virgen, libre y lozana, poniendo en entredicho su facultad de rechazar al dios y atormentarlo. Seguidamente se dirige a ella, exaltándola como criatura de los bosques sensual, encantadora y, sobre todo, adorable.

El sujeto enunciante cuestiona, asimismo, el amor de Febo por la ninfa y revela sus verdaderas intenciones: codicia, narcisismo y megalomanía. Lo domina el afán de perseguirla para poseerla y llenarse de gloria y orgullo de triunfo. Lo guía un instinto sexual de bestia, primario e irracional, que no es propio de la radiante deidad, de virtuosismo artístico y expresión sensible y seductora. Por eso se alerta que no es Apolo en realidad el acosador sino Fauno, macho cabrío de barbas de “bronce ardiente”, que intenta violar, afrentar y someter a la dama: “(...) clavar su

flecha hiriente y hacer oír a todo el bosque / su flauta destemplada y ruinosa, pero triunfante, / de antiguo dios patético (...)"

Pero no era para el dios la ninfa, que a punto de ser alcanzada se transfiguró en árbol. No obstante, la deidad persiste en atribuirse la posesión de la mujer perseguida, que supuestamente le debe gratitud. Lo expresa con tono quebrado y monótono (con su "rajada flauta"), ante un público de la "floresta" moralmente dividido por el poder ("entre los árboles envilecidos y humillados").

En el orden intertextual, debe considerarse que en la secuencia narrativa del poema se entrecruzan historias mitológicas con puntos de correspondencia. Si bien la trama se sustenta centralmente en el mito de Apolo y Dafne,⁹⁴ la sustitución del primero por Fauno se debe, en parte, a que participan en pasajes semejantes. El más conocido se da con la ninfa Siringa, quien a punto de ser atrapada se transforma en caña, de la que inventa Fauno la siringa —especie de zampoña— y se convierte en talentoso intérprete. Entonces, el propio contexto temático justifica el trueque. En cualquier caso, está presente la pugna entre lujuria y castidad, solo que en el dios caprino la pujanza se torna más grotesca y obscena.

Tras la ingeniosa fabulación, a modo de mixtura entre drama y farsa, se oculta un mensaje de peso. Está latente la ambición de poder del jefe supremo hacia la isla, su desmedido afán de profanarla, humillarla, someterla y exacerbar sus ínfulas de grandeza. Por eso, más allá del virtuosismo atribuido a su liderazgo (que se equipara con Apolo), prevalece la representación morbosa de su ambición, asociada al abuso sexual, que funciona a la vez como sátira de su renombrado liderazgo, de recio y brutal mando. Mas su plan, el de construir el comunismo para garantizar la posesión total, se ve frustrado. Los cambios internacionales, la crisis como sociedad, las voces críticas, entre otros factores, se lo impiden. A la fecha solo permanece su discurso, ya caduco, donde invoca a su modo la patria, de la que se presume digno y objeto de gratitud. De ahí la alerta

⁹⁴ El motivo mitológico de Apolo y Dafne ha sido ampliamente utilizado en la literatura desde la época medieval hasta la contemporaneidad. En poesía hispana está vigente desde el Siglo de Oro.

del hablante, de no dejarse persuadir por la pomposidad de sus palabras, que solo persiguen glorificarlo y perpetuarlo en el puesto.

4.2 Juicios de conciencia a la distancia

La perspectiva, estilo y alcance del discurso exílico varía notablemente cuando cambia el posicionamiento del sujeto, que no solo va a observar desde otro lente el panorama exterior, sino que ha de explorar a profundidad las huellas del presente y el pasado a nivel de conciencia. Condiciona esta mutación el pronunciarse desde un espacio geocultural ajeno al de origen, donde la vida recomienza con infinidad de carencias y desafíos. A esta coyuntura corresponde el segundo impulso poético de la segunda sección del libro: “El lujo de mi mesa”.

En “Legado” (Quintero 2016 65-66), el poema que sirve de obertura, el enunciador habla desde una tercera persona como mecanismo de distanciamiento para penetrar en la intimidad propia. Alude a un profundo desgarramiento interior que portaba a su arribo a otro medio, una honda aflicción que costaba disimular, pero que se acompañaba de un salto cualitativo en su vida. Se le muestra menudo y débil, liberado de su asidero anterior, presto a rehacer su vida sin afectos negativos con respecto a su pasado, sin poder evitar sentirse desorientado, vulnerable y torpe en el nuevo entorno. Le incomoda la hipocresía, el individualismo y la falsedad de los que le rodean; la exacerbación del egocentrismo de tantos que buscan hacerse oír pero no escuchan al resto, que solo persiguen entronizar su ego, a semejanza de Huidobro al cierre de su “Arte poética”: “Cada pequeño dios en su cielo, bastándose a sí mismo / salvo para ese dulce rito que sólo era posible entre todos.”

En un principio manifiesta quietud y fragilidad de movimiento, pero está dispuesto a superarse y abrirse paso en ese ambiente. No demora en la disquisición verbal saber la causa de su venida: despedida de la vida anterior y voluntad de aportar lo mejor de sí, más allá del escabroso trayecto vital. De lo que era solo queda una “almendra”, que es acaso el extracto de identidad que

sobrevive en la conciencia, luego que el habitante ha sido desmembrado de su entorno cotidiano original. Su único orgullo es lo que porta y puede aportar como ser cultural, que no es mucho en un espacio donde son otros los referentes. No queda lugar en él para grandes ideales y sueños; sus aspiraciones son discretas. Siente que lo acogieron con afabilidad y admiración, con promesas que crearon expectativas, pero deja entrever, con ironía, matices de falsedad en los gestos de bienvenida:

Todos le agradecieron. Todos le dieron ese abrazo.
 Todos, aun sonriéndose, verdaderamente conmovidos,
 le dijeron que sí. Podía irse tranquilo.
 Todos, pequeños dioses acaso descreídos, por un momento
 recobraron la fe, la suficiente para que esa estrella única
 perdida en el azul, estallara,
campus stellae,
 lluvia de melancólico fulgor.

A diferencia de la sección anterior, se ofrece un coloquialismo lírico donde cada palabra es sopesada con experticia propia del oficio de madurez. No hay grandes ambiciones verbales; más bien austeridad de recursos sabiamente empleados. Sin embargo, tampoco se dejan las claves a la mano. No es tanto el desplazamiento semántico lo que “oscurece” el mensaje, como las omisiones contextuales. No se precisa quién llegó, a dónde, por qué, ni quiénes lo recibieron. No están claramente identificados los sujetos y la situación comunicativa, ni los motivos que mueven al personaje principal. Solo conociendo el contexto de producción, puede dilucidarse que llega a residir en Santiago un intelectual inmigrante, cuyas vivencias referidas pertenecen al hablante. Justo el medio se presta para conflictos emocionales. Se plantea la enajenación del sujeto ante un ambiente ajeno, socialmente hipócrita y ególatra, que genera vulnerabilidad más allá de los gestos afables, de reconocimiento y aliento. Se debaten, asimismo, motivos y sentimientos de cargas opuestas. Por una parte está el pesar sufrido en la patria, la pena de abandonarla y la desconfianza ante el nuevo círculo de relaciones; y por otra, la redención de un ambiente asfixiante y la voluntad de crecer y aportar lo mejor de sí en la sociedad de acogida, intención última que prevalece.

Es desde el territorio de residencia, escenario de la experiencia inicial como inmigrante, que el individuo medita sobre el origen y dimensión del cambio vital que opera a nivel de conciencia, sin sustraerse de sus inquietudes de espíritu. El enunciado más elocuente puede encontrarse en “Todo dio un vuelco” (Quintero 2016 71-73). De tono conversacional, el poema da cuenta del giro meridiano que experimenta la vida del Yo. Se evita declarar el sentido del vuelco, mas hay un énfasis en su carácter absoluto. La verbalización del pensamiento vacila, con sutil filtro, entre la contención y el desgarramiento. El modo de “pensar, hacer, decir” del sujeto cambió sustancialmente. Su rutina cotidiana sufrió un quiebre, un remecimiento que cuesta comprender. Por eso la oscilación entre neurosis y cordura. Cosas del ser definitivamente se pierden. Sin embargo, no queda una herida sangrante sino un “endurecimiento” interior como mecanismo de defensa. No se tiene precisión del tiempo en que se dio el cambio; si fue el resultado de un largo proceso o sucedió de repente, en circunstancias triviales. Pasó sin percatarse del motivo que transmutó su conciencia. La consternación parece haberlo sumido en un estado esquizoide que le impide visualizar con nitidez el hecho. En tal condición, lo invaden emociones encontradas: “... el pataleo / del miedo, la alegría, el estupor...” Manifiesta una identidad desarticulada, por medio de un lenguaje que da signos de ubicuidad o desubicación, aturdimiento, desmotivación, miedo a lo desconocido y angustia ante el irreconocimiento propio. Solo percibe en los otros un trato falso y mezquino. Descentrado y desorientado, la vida se torna absurda: “... Era un vuelco muy grande, / como en la rueda de los astronautas, dónde es arriba y dónde abajo...”

Tan confundido y atormentado se muestra, tal punto alcanza su neurosis, que llega a negar que sea un vuelco lo que sucede. Prefiere creer —inútil consuelo— que no ha pasado nada, que todo está normal, que ha sido una pesadilla pasajera. Pero no puede ignorar el desorden de su ego (“ni dentro ni fuera”), desposeído de aquello que lo identificaba y le daba sentido de ser: “... removido / de su cargo, su puesto, sus funciones irrisorias (...) hasta del nombre, sobre todo del nombre.”

Con esa indefinición emprendió camino propio. Lo dice con actitud apostrófica, a modo de confesión a otros allegados, modestamente, como buscando reconciliarse con el entorno social: "...no vamos ahora a demoler y rehacer el lenguaje, dejemos eso a los poetas, / vamos a usarlo como siempre, humildemente, y entendámonos."

Marca tendencia estilística la supresión de datos sobre el referente. No se explicita la causa del viraje radical en el mundo psicológico, el porqué de la mente turbada y enajenada. No hay marcas significantes de insilio o exilio como agente detonador. Empero, parecen recaer en el segundo los síntomas de la profunda transformación psicosocial. En la búsqueda interior del Yo, el individuo sufre la fragmentación identitaria y la soledad existencial. Mas no lo abandona la fuerza y optimismo para encontrar cauce por vía de la racionalidad y el diálogo.

El déficit de sociabilidad propio de la sociedad de consumo en la urbe metropolitana, hace que el conflicto de identidad acreciente los rasgos psicóticos pese al bregar de la razón, tal como puede constatarse en el texto "Habla contigo" (Quintero 2016 80-81). Se busca un concilio entre conciencia y *alter ego*, en aras de recuperar unidad y equilibrio. El sujeto parlante interpela a su "otro yo" desde una segunda persona, con relación a simulacros que emplea para sobrevivir en la cotidianidad que le ha correspondido asumir (la risa, ciertos dichos, la mirada evasiva), que son a la vez mecanismos de autodefensa y autoengaño. Se propone retomar la mirada interior aunque cuesta autorreconocerse, lograr la introspección en el nuevo medio. Siente tan falsos los gestos propios como la dinámica y el consumismo ciudadanos, matizados por formas lingüísticas y mensajes que atentan contra la mente perturbada:

... los anuncios que lees una y otra vez,
 cada uno al cabo de un tiempo equivale al Quijote,
 (...)
 Todo es un ruido interesante, semántico, lingüístico,
 es un mural repleto de jeroglíficos,
 un *horror vacui* (...)

Aun así, hay un llamado interior a la serenidad y cordura, a tolerarse y recuperar la autoconfianza, a perseverar en la inserción social.

En medio de semejante alienación y pesadumbre, es lógico que busque refugio en la amistad, que apele a espíritus afines a la poesía, quizá muchos de ellos compatriotas compañeros de generación, sin descartar la naturaleza real o imaginaria de dicho convite. Así, en “Ágape” (Quintero 2016 78-79), el hablante, en calidad de anfitrión, exhorta enfáticamente a los amigos a servirse de lo que hay, sin hacer reparos en refinamientos. En el mejor sentido, aspira a una celebración más cercana a lo dionisiaco que a lo apolíneo. De hecho, hasta las migas encienden su imaginación poética, con una mirada que puede insinuar la disgregación como destino generacional: “... el azar las dispone / como constelaciones cálidas en el cielo / blanco y raído del mantel, figuras indecisas / como las que trazan en el aire nuestras palabras...” Sabe que en ese medio la palabra —oral o literaria— es puente de encuentro, aunque solo sirva como consuelo efímero. Mientras anima a los comensales, a él le basta con que lo escuchen, aunque advierte sobre la escasa energía de su voz, consumida por el desánimo. Pese a todo, su verbo es lo único con que cuenta en ese instante para dar continuidad a la dádiva y para evocar amigos ausentes: “... ¿les gusta el vino?, ¿de qué cosecha es este?, / ¿qué saben del viejo amigo que no vino?, ¿y de la amiga / que estuvo la otra vez, poesía era ella le dijimos riéndonos, / quién va a decirlo en serio, pero era verdad.” Reconoce que el diálogo íntimo concede un momento de placer y resguardo ante las penas que agobian, las que aleja por un instante. Es austero su brindis —cual remedo del cáliz de Cristo—, porque lo más espléndido está en la imaginación (“vaso como una copa real”, “mantel como un brocado espléndido”), y el lujo de su mesa consiste en lo que puede brindar y el clima especial en torno a ella. La idea que prevalece y sella es la amistad como forma pura y como lujo, con la poesía como motivo común: un alimento que deja a todos satisfechos.

También la nostalgia como recurso de autoprotección hace su parte, conectando lo inmediato del hoy y lo intangible del ayer. La mirada subjetiva

puede transitar de la exterioridad citadina cotidiana a la apariencia hogareña, que ha de conectarse a la vez con la interioridad del ser, sin percibirse apenas nexos entre un espacio doméstico tangible y otro reconstruido por la memoria, como si de realidades yuxtapuestas se tratara, en un ir y venir sin otra vía que la imaginación.

Justo eso muestra la voz introspectiva en “Sombra en su propia puerta” (Quintero 2016 84-86). El observador comienza señalando componentes de un panorama urbano (arquitectura y construcciones civiles) con el que quisiera amigarse; admite que ciertos elementos pueden conferirle algo de regodeo, aun cuando su naturaleza específica y las irregularidades del acontecer los torna imperfectos: “placitas escondidas”, “calles azarosas”, “graves monumentos que las palomas sobrevuelan y cagan tan dulcemente”, “fachadas espléndidas o raídas”. Su observación no puede evitar el gusto por la vista marina que acentúa la vitalidad del ambiente, porque, aunque pudiera estar describiendo un paisaje urbano enclavado en el interior del país (como Santiago), la memoria es capaz de superponer escenarios costeros del territorio de origen o de residencia, matizados por el espíritu propio, al hablar de una calle que repentinamente “... se abre / al aire sin fin de esa plaza mayor que es el mar, / plaza y monumento solemne que las gaviotas sobrevuelan / alegres y al mismo tiempo sobrecogidas.” En ese poder selectivo de la observación, con sus matices, puntualiza que el entorno puede tener cosas admirables, pero sigue siendo ajeno al sujeto.

Cual fantasma de sí mismo, solo encuentra refugio en la residencia propia, un sitio que parece redescubrir por amnesia temporal o *deja vu*. Adentrarse en el hogar es autorreconocerse. Luego, este va penetrando gradualmente en su conciencia, al modo de un viajero a quien las cosas de enfrente se le enciman. Casa y patio tienden un puente imaginario hasta un espacio recóndito, abierto e iluminado, de plenitud física y espiritual, producto de la añoranza. Se busca interconectar dos ambientes hogareños distantes en tiempo y espacio:

... más allá, si se pudiera ir más allá, pasando
 las cercas incontables, pasando
 no se sabe qué cercas incontables, qué arcos

de qué impensable arquitectura,
 está el gran patio, inmenso, el patio
 del fondo, del final,
 abierto como nada imaginable
 bajo el diluvio de la luz.

Aproximarse a la vida anterior provoca un efecto de extrañamiento en relación al sitio de acogida, que siente adensarse cuando la conciencia hace el recorrido inverso hasta el ahora palpable. Esto lo lleva a preguntarse si el referente de fondo es el que provoca que la casa vaya “cerrándose de sombras, / desconociéndose, ocultándose, hasta la puerta / donde un extraño puso un día / sus trémulas manos?” Son partes de la identidad propia imposibles de integrar, más allá de los efectos de la alienación y la nostalgia. El quiebre requiere tiempo y cura.

Sin embargo, ya se sabe que el acto de evocar la existencia intramuros tiene una dosis de idealización y otra de ajuste de cuentas respecto a lo vivido. Si el retorno psíquico a lo familiar reporta una sensación grata (aunque efímera), el volver la vista a lo que fue desde el distanciamiento espacio-temporal del emigrado, concede una visión aguda y certera de la realidad habitada y sufrida, sin quedar tampoco al margen de la desposesión y la ajenidad. Penetrar en el mundo interior del insiliado, su insatisfacción con el medio y la eclosión de un pensamiento crítico hacia la forma social arraigada, es justo el propósito presente en “Qué fácil era” (Quintero 2016 74-75).

En el poema el hablante adopta la segunda persona como estrategia discursiva para una meditación íntima donde está latente la evolución de una experiencia de vida, con énfasis en el desarrollo de la voz interior. A la hora del recuento, no es posible hallar siquiera una escena donde domine la luminosidad. En los escenarios afines al caminante, prima la vista del atardecer con sus correlativos efectos naturales. Una mirada subjetiva e ingeniosa que remeda la perspectiva poética de Eliseo Diego en poemarios como *En la calzada de Jesús del Monte*, describe la proyección de la luz en la arquitectura y las obras civiles: “... la luz que se dormía sobre las puertas, los aleros, sobre las murallas / de los antiguos almacenes...” y “las suaves sombras que se alargaban en las plazas”. Obsérvese

que esa luz que se animiza caprichosamente, resulta bloqueada y se desvanece; no logra acceder a la mercancía reservada, lo que supone un déficit de abastecimiento. Igualmente, el efecto dilatado de las sombras en la plaza pública, más allá del fenómeno físico, puede verse como la angustia colectiva por tales carencias. La imagen que aporta vitalidad a este acontecer natural está dada por "... la algarabía decreciente de los pájaros que ya se acomodaban / en la oscuridad de los follajes..." Aquí puede estar representado el carácter bullicioso del cubano de la isla, su inconformidad con la situación y el oscuro designio en tal ambiente.

El espectáculo crepuscular en el paisaje citadino sirve de excusa para establecer un paralelo con la incidencia del tiempo en la memoria del que medita, susceptible al olvido y la muerte: "... vamos, recuérdalo, antes que te envuelva esa oscuridad, / antes que se alargue demasiado tu sombra..." A ese engranaje sutil de lo cotidiano resulta consustancial la conformación de una discursividad propia, con palabras que decían de hechos y razones de un acontecer inmediato o inminente. El sujeto podía discernir el doble cariz de esa realidad, a la vez familiar y de una ajenidad que consternaba; en otras palabras, afloraba la enajenación del insiliado. De hecho, la preferencia por la luz que fenece pudiera dar cuenta de una decadencia identitaria.

El caminante de entonces notaba las calles cargadas de "avisos halagüeños" (presuntamente, la propaganda que alienta el sistema). Vagaba de forma espontánea, sin itinerario preestablecido, perdiendo en apariencia la ubicación de su propia casa. Manifiesta no haber conocido de veras la ciudad porque quizás la conoció a su modo, espontáneamente, sin ceñirse a compromisos y disposiciones preestablecidos. Confiesa haberse sentido frustrado en ese medio, donde "la sombra te abrazaba, la luz seguía otro rumbo..." En tales circunstancias, su voz interior fue perfilándose tempranamente, con silencios donde se fraguaba un sello original. A ello contribuían las "hierbas" que afectaban la imagen de calles y árboles y trastocaban el curso de los pájaros (una posible alusión a su grupo generacional y la amenaza para el poder totalitario). También incidía el "...cruce

lento de unas manos / cercanas y clarísimas en la brumosa lejanía...”, figuración un tanto hermética que puede indicar la aproximación intelectual y humana a lo foráneo.

La estrofa que remata da cuenta del juicio de conciencia y el giro sustancial que experimenta esa voz largamente reprimida, ahora más madura, en busca de un cauce libre por medio de la memoria. Es la voz que da un salto cualitativo del insilio al exilio.

La propia conciencia de su cometido en el nuevo entorno, incita al sujeto escritor a realizar un llamado a otros colegas de oficio que piensen de manera semejante, sobre la orientación de la escritura desde su contexto de producción. Es la premisa que late en “De piedras perdurables” (Quintero 2016 67-68). En la enunciación, el hablante asume una voz colectiva para hablar en nombre de los intelectuales en exilio, proponiendo la postura discursiva que considera deber y desafío. Debe examinarse la realidad con ojo crítico, en medio de la adversidad y el infortunio. Hay que hacer sentir su voz entre sus semejantes y más allá de las fronteras; una voz no solo portadora de vivencias e ideas propias, sino también portavoz de lo que tienen que decir otros, los subalternos, los que disienten del poder; una voz que puede emerger de la isla o de cualquier confín del mundo. Los que tienen el don de la palabra han de identificarse y asimilar lo que manifiestan otros, para penetrar la realidad sociohistórica con más amplitud y profundidad (a modo de cosmos whitmaniano), y que esta escritura se esparza por el mundo y su palabra despierte conciencias y trascienda:

(...) Creámoslo,
y desdoblémonos en otros ojos y oídos: allá estamos, los otros,
todos los otros viéndonos y escuchándonos
desde no sabemos qué horizonte,
esas imágenes, esos sonidos son los nuestros, magníficos,
taladramos la sombra, destellamos, cantamos
por sobre el mar y el viento que no consiguen acallarnos.
Desde algún horizonte, o al menos, qué alegría,
desde la otra cuadra de casa,
desde la pobre plaza del barrio.

Con énfasis se nombran “atalayas” a estos comunicadores alertas y de verbo horadante. Se considera que cuesta sostener su discurso, expuesto el espíritu a factores erosivos que pueden degradarlo hasta la nada, sin brújula, camino al abismo interior: “Y se irán alejando de la costa, a la deriva, / hacia el fragor y la caída de un mar / que sólo para ellos termina.”

Aunque por situaciones azarosas, esas voces no logren el alcance previsto, se insiste en hacer valer su influencia, unidas en el empeño virtuoso de poner al descubierto la verdad que responde a su esencia identitaria, al presentarse como “...islas armoniosas, cantantes, / pequeñas, pequeñísimas, en las que somos / como figuras estrelladas, como sirenas. / Constelación nuestra, archipiélago.”

Muestra fehaciente de su juicio incisivo es el modo en que esboza el funcionamiento del sistema desde sus orígenes y su actual estado crítico, sumado a sus obstinadas maniobras para procurarse simpatía y seguimiento, o al menos simular tal cosa. A esta realidad nacional pone por título “El reino” (Quintero 2016 92-93), designación irónica que debe portar una doble semántica: absolutismo político y reminiscencia bíblica concerniente a la “nueva existencia del hombre”.

A semejanza de la poética de insilio vista, el poema subraya la idea de contraste entre utopía preconizada por el poder y realidad abismante, como prueba elocuente de la demagogia. Aquí, el tono desenfadado desde un comienzo demuestra una libertad de expresión reivindicada en condición exílica: “La primera mentira fue esa gloriosa sensación / de que el sol no se pondría nunca en el reino.” No obstante, el gusto por la alegoría y la interdiscursividad parecen arraigadas a un estilo de sello generacional. Vale apuntar que tales recursos expresivos enriquecen la enunciación, al asumirse una revisión crítica de la historia sociopolítica que atañe al sujeto, dando igualmente señales de prudencia en el decir.

Junto con la expectativa de prosperidad perenne, aparece una escena caricaturesca de ambiente aristocrático, donde se representa alegóricamente la camarilla conduciendo a la máxima autoridad, bajo compromiso de fidelidad, especialmente en situaciones escabrosas, con la idea de perpetuarlo en el

gobierno. Otra alegoría sustenta el salto al presente. Ahora se muestra un gobelino desteñido, con figuras y paisajes oscurecidos, como signos de una estampa que ha perdido la nitidez de sus perfiles. La ironía es evidente al mostrarse al jefe supremo de un modo infantil y ridículo: “el rey al centro, tomado de las manos, / como una figurita de felpa.”

No hay correspondencia entre proyecto y práctica. La ilusión del retorno de Quetzalcoatl —equiparable a la venida de Cristo—, no pasó de ser un mito, una falsa predicción. La realidad pertenece al reino de la mentira, que se ha empeñado en sostener unas pocas supuestas verdades, simulando ser gobierno justo. Lo cierto es el estado decadente del país y el empeño de la propaganda en que se sigan venerando sus “virtudes”: “Y ya todo es escombros, / pero sigue rogando / poder creer en dos o tres verdades.”

El absurdo de un sistema que persiste en perpetuarse a pesar de su vacuidad, en detrimento de la masa, se retoma como razón central en “Remolino” (Quintero 2016 98-99), esta vez desde una perspectiva intrahistórica. Como punto de partida, el motivo del espejo —mágico, como en los cuentos—, muy frecuentado por una generación latinoamericana precedente (Lezama, Eliseo Diego, Octavio Paz), como conciencia interior ligada al tiempo, sirve de excusa para reproducir metafóricamente visiones de un pasado biográfico e histórico inherente al sujeto parlante, como forma de revelación de la verdad.

A la memoria en torbellino aflora la conversación del chico con la hermana en el hogar, velando por salvar las brasas de un fuego doméstico a punto de extinguirse. Las imágenes se suceden como resultado de un pensamiento que fluye y se arremolina, que no sigue una progresión lineal sino a saltos (convergente con la discontinuidad temporal de la conciencia exílica). Viene a dar a la corriente de pensamiento una gran multitud reunida y el hallazgo enternece: “... es el país. / No el país, no: la Patria, al fin, ¡la Patria!”

Luego sale a la palestra un tapiz —otro motivo retomado—, que estampa escenas de caza y una plaza sitiada, evidente parábola que sugiere un ambiente de represión y supervivencia, y la excusa del bloqueo en que el régimen sustenta

su discurso y rigidez de mando, para suprimir las libertades ciudadanas. El Estado habló de un futuro feliz y luminoso, como si el cuerno de la abundancia tocara por igual a todos. Esa visión de país de la que participa el pueblo no es más que una simple ilusión, por eso al final nadie elabora nada. Lo que se teje y desteje es el discurso del poder, que a fin de cuentas no puede sostenerse por sí mismo. En la ensoñación se llega a ver que de a poco ya nadie contribuye a ese “teatro de apariencias”; domina el escepticismo. La imagen se desdibuja gradualmente, se deteriora por la acción ambiental, perdiendo integración y esencia. Pareciera un camino vital de supervivencia, dominado por la inercia y la nada; un camino sin rumbo.

La última expresión, en apariencia inocente, defiende la construcción de lo propio, lo auténtico para la patria, por los medios posibles: “¿Ves, hermano, hermanita? Ahora tejeríamos / nuestro único tapiz, el que de veras era nuestro.”

Ya se ha dicho que para el exiliado el distanciamiento de la patria, las ilimitadas posibilidades de adquirir nuevas experiencias, lazos sociales, información y formas de pensamiento y expresión, configuran una mentalidad más universalista que permite hacer un balance de lo vivido, desautomatizando ideas y costumbres inculcadas, y reorientando a voluntad el sistema conceptual ideológico y filosófico propio, acorde al mundo moderno y las necesidades personales. Nada más relativo, entonces que “el orden” (Quintero 2016 89-90), concepto que da nombre a la unidad textual, donde el sujeto discursivo se propone demostrar lo planteado desde su perspectiva.

He aquí una composición poética de gran sabiduría, cuestionadora del anquilosamiento filosófico de los postulados que propugna el poder. La trama escritural se vale de códigos transmediales e intertextuales (de la filosofía y mitología griegas) para transmitir las infinitas posibilidades de interpretación de la realidad, a diferencia de la perspectiva epistemológica que brinda un marxismo ortodoxo a lo cubano.

Un primer segmento alude a un orden comparable a una pintura renacentista, con esmero en las formas y proporciones, una ambientación compuesta por

mujeres, laúd, músicos y ventana al fondo que transparenta el paisaje de afuera (un detalle puntual de dicha estética). Claridad y equilibrio entre las vistas interior y exterior, con los contornos bien delineados, constituyen un modelo que aspira a lo perfecto. Aun así, el sujeto de entonces intuía algo más allá de las apariencias: "... quizás la música / de esos que se contentan con la penumbra, de esos que saben / que tienen su lugar en ese orden / y en su momento van a ser vistos y escuchados, no sobran." Acaso una insinuación de los que viven a la sombra del sistema, a discreción, aparentemente inadvertidos, pero que no dudan en aprovechar las oportunidades que les brinde el poder. Las miras del ser que rememora, transgredían los límites permisibles y eran capaces de divisar razones vedadas al entendimiento medio, "descubriendo en el cielo unas figuras estelares / que el cielo pretendía ocultarnos, sólo bastaba / unir los puntos con un lápiz, como los niños." Podía vislumbrar verdades sumergidas tras el discurso público, e incluso, puntos de escape a la razón impuesta. Las cosas se esmeraban en tomar la figura de un cosmos armónico y perfecto, con lugar privilegiado para la "música de las esferas" —el mito pitagórico—, donde la matemática y la razón se ajustaban con preciso ensamble.

En consecuencia, el sujeto de entonces empieza a cuestionarse la idea de un orden fijo. Filosóficamente, comienza a operar en él una perspectiva posmoderna que, dicho al modo de Lyotard (1991 s. p.), manifiesta "incredulidad con respecto a los metarrelatos", o sea, desconfía de narrativas que justifican utopías modernas, como el socialismo en el orden social, y advierte sus falencias en la práctica. Este cambio de mentalidad puede suponer, asimismo, un pensamiento deconstructivo del discurso del poder (anticanónico y subversivo si se quiere) y la concepción de un sistema abierto, sujeto a infinidad de probabilidades, en dependencia del lente con que se le mire:

¿Había otro orden, otros muchos, ocultos,
que fueron revelándose poco a poco
y luego en turbamulta, aturdiéndonos, insinuándonos
que hay tantos como queramos y ninguno?
¿La gracia está en que no podamos reposarnos?

No hay palabras ni ideas privilegiadas; las cosas toman la forma de los intereses dominantes. La razón precisa y absoluta, matemáticamente perfecta, resulta escurridiza y, acaso, errónea. El orden (su estructura, dinámica y estabilidad) es simplemente un concepto de perspectiva variable, sin reglas fijas y rígidas, creativo y democrático. Por eso se escenifica el caos de Hécate y se sugiere la crisis de una semántica autoritaria y la relatividad de un estilo de organización donde tiene peso el componente social: “Sí, aun cuando las figuras y las esferas se deshicieron / los números nos dicen al oído / que existe, si queremos, un orden. Pero tan sólo si queremos.”

Vivir fuera de los “muros” no solo se presta para pensar en los problemas de la patria, sino también para poner en la balanza un estilo de vida social anquilosado y retrógrado *versus* el modo de establecer conexiones, proyectarse e interactuar de los individuos en el mundo globalizado. Obvio que las cosas se organizan y marchan a otro nivel, vertebradas por la dinámica comunicacional. Ello justifica que se bautice a un enunciado lírico como “Celeritas” (Quintero 2016 82-83), vocablo latino que designa la velocidad.

En el texto Hermes es la figura mitológica elegida como recurso intertextual, para graficar este fenómeno contemporáneo. Al mensajero de los dioses se le presenta moviéndose por los aires a velocidades supersónicas, con un desplazamiento fugaz de un extremo a otro del planeta, dando la sensación de ubicuidad. La imagen es una parábola del sistema interconectado global y su mensajería instantánea.

El hablante no demora en invocar a la deidad para celebrar sus dones y manifestar que lo prefiere en lugar de Zeus, a quien llama “fatuo” por su prepotencia. Ello puede interpretarse como una inclinación por el sistema global, en vez de un totalitarismo local al margen del mundo civilizado, con un líder obstinado a la cabeza. Por ende, destaca que mientras su poder declinó, el del otro prevalece, acaso como la forma en que el capitalismo ha logrado reinventarse en las últimas décadas. Sensación de ritmo vital vertiginoso, condensación de tiempo y espacio, fronteras naturales y sociales que se tornan difusas en la

autopista virtual, dan una clara noción de la “duplicidad” del universo humano en la era digital, mediante la tecnología de las comunicaciones. Esto deriva la metáfora “ojos de mosca”, por la posibilidad de ver todo lo que existe y sucede en un ángulo de 360 grados. Se trata de un proceso dinámico de acceso ilimitado a la información y la interactividad, sin nada ni nadie que le “ponga bridas”, donde lo que se pondera es el mercado y el consumo.

4.3 Conclusiones

El cuerpo temático-estético del libro consta de matices diversos al comparar ambas secciones. La poesía de insilio, aunque no puede llamarse hermética, se vale de numerosos artificios para hacer una velada crítica a la naturaleza del modelo totalitario cubano durante su instalación, consolidación y crisis. Para ello se sirve estructuralmente de la transtextualidad, la alegoría y la transmedialidad (con elementos de la historia y la cultura universales), que pueden llegar a entremezclarse de disímiles modos en los enunciados. Con las epopeyas y mitos clásicos opera de forma libre y creativa, según el propósito comunicativo, en una actividad lúdica con desplazamiento del espíritu grave y heroico original a la ironía y la parodia, de la voz del poder a la representación del subalterno, para un cuestionamiento del modo en que piensa y obra el régimen y, sobre todo, su máximo exponente. Ello marca el gusto por el poema narrativo extenso, de frecuente encabalgamiento, donde se amalgaman ritmo y dramatismo, comienzos *in media res*, usos de *flash-back* y *racconto* y preferencia de un narrador omnisciente que no solo narra y describe lo que integra el acontecer, sino que en varias oportunidades penetra la conciencia del personaje principal. Quizás por esto último, sean evidentes las actitudes líricas enunciativa y apostrófica (en menor medida), pero no la carmínica. Existe un interés por abordar la realidad sociohistórica y, en menor grado, el hablante se dirige con intención apelativa al protagonista, poniendo en tela de juicio su responsabilidad ante el destino social. Como la atención se fija en la exterioridad, a diferencia de Viera, no se manifiesta

un sujeto autorreferencial. A lo sumo, el enunciante habla en nombre de un nosotros, como en “Los argonautas”, donde le asiste la incertidumbre colectiva y, como los otros, simplemente “se deja llevar por la corriente”.

En cambio, en la poesía de exilio el hablante es protagonista de lo que acontece. El objeto central es lo que sucede a nivel de conciencia, por lo que predomina la actitud carmínica, sin negar espacio a hechos que responden a la historia nacional o a un espíritu más universal, partiendo generalmente de la experiencia de vida del sujeto. Sin embargo, curiosamente, pocas veces se adopta en la enunciación la primera persona del singular. Como sucede con Viera, el Yo suele desdoblarse en un tú, como recurso de introspección, para abordar asuntos de conflicto interior o de la memoria de un pasado patrio. Igualmente puede adoptar un tono impersonal o hablar desde un “nosotros”, contemplando una historia y destino compartidos o un desafío de grupo desde la posición presente.

En cuanto a estilo, prima acá un coloquialismo lírico que se hace más claro al referir el conflicto existencial en el territorio de acogida, y más denso cuando se intensifica la remembranza y el juicio crítico en torno a la cotidianidad del país natal. En términos generales, hay que decir que el lenguaje en esta sección se torna más diáfano, espontáneo y desenfadado, sin renunciar al símbolo, la alegoría y la intertextualidad; más bien con un uso mesurado de estos recursos. Continúa aquí el gusto por las formas narrativas y las fabulaciones, por medio de un verso más ligero y menos encabalgado. Si bien la poesía anterior ya daba muestras de ello, en esta se hace práctica común las omisiones contextuales respecto a motivos del sujeto y entorno.

En el orden temático, la primera sección se concentra básicamente en enjuiciar la trayectoria y condición decadente del sistema totalitario cubano, en el marco del desplome del campo socialista. Con frecuencia reiterada dentro de un armazón discursivo profuso en imágenes metafóricas, referencias cultas, alegorías, símbolos y otros recursos técnicos, determinadas ideas pueden delinearse como transversales, comunes, incluso, para la segunda etapa del libro. *Grosso modo*, se manifiesta un estado de crisis en diferentes dimensiones:

- 1) Se percibe la crisis general de la doctrina comunista, lo que hace inasible la utopía de una nueva sociedad.
- 2) Se advierte la crisis del sistema cubano, lo que se refleja en lo económico e ideopolítico, a nivel social e individual. Principios como el “repudio al Imperio” y la tesis de la “plaza sitiada” van perdiendo sentido, a pesar del ejercicio de adoctrinamiento y propaganda.
- 3) Esto deriva en una pérdida de autoridad moral y credibilidad del oficialismo y su discurso, con énfasis en el contraste entre imagen nacional proyectada y realidad sociohistórica objetiva, donde la visión ilusa se desvanece como “castillo de naipes”, haciendo evidente la ineficacia y la mentira. Junto con las “máscaras que caen”, conmueve la osada desmitificación del líder y el cuestionamiento de su estatus, rol y “mérito histórico”, por medio de la caricatura y la farsa.
- 4) El producto final es la degradante situación de la masa poblacional, luego de tanta pasión, entrega, sometimiento y sacrificio por la causa. Aun así, no faltan los partidarios que, por ceguera o conveniencia, se prestan como objeto maleable (“hierbas”), al servicio de un sistema cuya pujanza por conservar el poder no cesa, como tampoco su demanda de lealtad y obediencia ciega. No obstante, deja entreverse —con lugar al ensueño— que la desorientación y todas las fracturas posibles, pueden dar paso, a semejanza de los países renegados del socialismo, al reavivamiento de la sociedad civil, la caída del régimen y la transición a la democracia.

La segunda sección es más variada en cuanto a orientación temática, pues no se ciñe a la realidad de origen (que más bien ocupa un espacio reducido), sino que incluye otros lugares, experiencias y reflexiones, producto de la apertura de pensamiento que condiciona el exilio. Un grupo de poemas abordan los desajustes emocionales y de identidad del individuo al establecer residencia en otro territorio. Todas las manifestaciones de la subjetividad corresponden a la fase inicial de convivencia en el nuevo medio. El hombre, en principio, se crea expectativas con promesas de gente que le da la bienvenida; mas no idealiza el espacio físico y

social donde reside. De hecho, advierte gestos de hipocresía, falsedad y arrogancia. Sus proyecciones son moderadas, procurando en lo posible el buen juicio; aunque le resulta inevitable sustraerse al aturdimiento, vulnerabilidad y desorientación.

En la medida que se avanza en la serie poética, no cuesta percibir que el equilibrio psicológico de este ser se altera, al punto que le cuesta autorreconocerse y entender lo que le sucede internamente. Se hace evidente un estado de desgarramiento y enajenación, producto de pérdidas y frustraciones en lo personal y sociocultural. Los problemas de inserción y adaptabilidad y la carencia de redes afectivas, le hacen padecer soledad existencial y desamparo al grado de la despersonalización, al no encontrar su lugar en un ambiente que considera frívolo y banal, pues la sociedad de consumo no formaba parte de su cotidianidad y experiencia precedentes. Ello desemboca en un conflicto a nivel de conciencia, entre cordura y esquizofrenia, donde la segunda va ganando terreno. No obstante, pese al quiebre identitario, en el sujeto pervive el optimismo y la voluntad de sobreponerse a los males que lo agobian, reconciliarse con el entorno y consigo mismo y salir adelante.

Como mecanismo de defensa, busca refugio en cierta comunidad selecta de compatriotas, los amigos unidos por la poesía, a quienes sirve de anfitrión para el esparcimiento y la evasión de las penas. También apela a la memoria y la imaginación para distanciarse de la realidad inmediata y acceder a otro mundo paralelo, que posee la claridad y calidez de entornos familiares, públicos o domésticos. Pero la nostalgia no induce a la ceguera. Reconstituir la memoria biográfica va de la mano de la reconstrucción crítica del trayecto sociopolítico, a partir de la experiencia y la sistemática observación. Recordar es reactivar la conciencia insílica, el peso de la insatisfacción y el extrañamiento, y el desarrollo de un pensamiento y discurso propios, al margen de la propaganda oficial.

El distanciamiento que proporciona el exilio es aprovechado para reinterpretar la historia y el discurso del oficialismo, y desenmascarar la realidad cubana desde el presente de enunciación. También se presta para instar a otras voces a

pronunciarse, con ojo crítico y vigilante, en torno al acontecer patrio y como portavoces de otros que no tienen voz. La evidente madurez y amplitud de pensamiento concede una óptica de vida más universalista y relativista, con una mayor libertad en el decir. Aunque le preocupa la situación y destino de la patria, se siente más ciudadano del mundo y como tal es partidario del sistema interconectado que propicia ese vínculo global. Sin dejar de ser cubano, su identidad se ha hecho más híbrida.

En síntesis, aun con su variabilidad ideotemática y estilística, este libro, como pocos, caracteriza con sagacidad, esmero en la forma y temple mesurado, la trayectoria y ocaso del régimen cubano y su líder, poniendo al descubierto sus mecanismos y realidades, desde miradas intra y extramuros, incisivas y desarticuladoras del discurso oficial. Así también, ofrece un testimonio ilustrativo de la existencia del sujeto en exilio y su conciencia ante el medio, la patria, el mundo y sí mismo, en el marco de una sociedad de consumo y un planeta globalizado.

CAPÍTULO 5. EROS Y SOCIEDAD EN ODETTE ALONSO: UNA POÉTICA DE LA SUBVERSIÓN

5.1 Voz renegada y provocadora

Odette Alonso, residente en México desde 1992, es una escritora prolífica y de vasta obra. Poeta por antonomasia, ha sido ampliamente publicada en México, España y Cuba —aun después de emigrar. Su nombre aparece en varias antologías personales y colectivas y ha merecido importantes premios de poesía en los países de origen y residencia, y en Estados Unidos. También ha incursionado con éxito en la narrativa y el ensayo.

Junto con la divulgación, ha recibido una crítica numerosa y favorable, aunque no se conoce un estudio en profundidad de su producción literaria. Varios criterios de autoridad coinciden en distinguirla como una de las voces femeninas más auténticas y agudas de la poesía cubana actual. Igualmente, convergen en señalar que en su discurso lírico se entrelazan lo íntimo y lo político. La propia autora se define enamoradiza y rebelde desde su temprana juventud, cuestionadora de los cánones establecidos y la realidad en cada una de sus facetas. “Nunca acepté sin reparos —dice— hacer algo de lo que no estuviera convencida. Lógicamente eso me trajo algunos problemas, pero también las satisfacciones de poder enfrentarme a ellos y aprender a resolverlos por mí misma.” (Gac-Artigas s.p.) Personalmente reconoce: “... el ojo con que he mirado alrededor y la visión que he trasladado a mi literatura siempre han sido críticos, a veces ácidamente críticos. Las percepciones complacientes no me interesan, me ganan los asuntos conflictivos o el tratamiento conflictuador de los temas amables o aceptados socialmente.” (Villamar s.p.)

Cabe puntualizar que esa rebeldía entronca con un espíritu generacional. Aunque se inscribe junto con Aramis Quintero en la Promoción de los Ochenta, este pertenece al grupo más veterano y fue madurando su labor creativa desde su provincia natal, Matanzas. En cambio, ella, natural de la zona oriental del país, se

radica en La Habana e integra la hornada más joven, a cuyo movimiento cultural se vincula estrechamente.

Como ya se ha dicho, estos jóvenes, en un comienzo, aprueban en general el sistema, sus postulados, principios y realizaciones; lo que ponen en tela de juicio es la calidad de su funcionamiento, con índice en el campo subjetivo. Desde el plano artístico individual, con peculiar tratamiento de la forma, aguzan el juicio valorativo desde aristas diversas (filosóficas, ideológicas, históricas, empíricas), en torno a falencias y errores en la marcha del proceso político, que dejan una huella evidente en la sociedad, la familia y el individuo. Odette Alonso, como portavoz del grupo, es bien gráfica: “Considerábamos que ‘ser revolucionarios’ era tener la capacidad de evolucionar, de modo que nosotros podríamos serlo en ese sentido mientras que el gobierno era quien había perdido poco a poco esa capacidad y se había estancado.” (Alonso ctd. en Cabezas 2011 163) La coyuntura del “Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas”, a partir de 1986, les crea, justamente, la ilusión de un espacio de expresión propio y la fe en la voluntad de cambio. De esa confianza surge el arte contestatario de esos años. Pero las promesas y esfuerzos no llegan lejos. Las cosas comienzan a cambiar radicalmente a fines de 1988, justo después de retirar el Kremlin su control de los países de Europa del Este. La labor cultural del conjunto comienza a ser intervenida drásticamente. Lo que sigue es bien conocido por el pueblo cubano: caída del campo socialista, “Período especial” con todos sus desmanes y una gran oleada migratoria que arrastra también a esta generación. Pero ni eso logra silenciar las voces de estos intelectuales; las circunstancias acrecientan la mordacidad de su discurso, tanto en la Isla como en la diáspora. Calidad artística, dignidad, rebeldía y solidaridad los unió y los mantiene vinculados aún, a pesar de la distancia; por eso la consabida autora se siente orgullosa del conjunto literario de origen.

Otra arista ocupa la perspectiva intimista de la poeta. Si los escritores de los ochenta, a los efectos del discurso oficial, constituyen un corpus marginal; doblemente marginal será para la época el signo homoerótico. Recuérdese que en

las primeras décadas de la Revolución, el gobierno concibe como una desviación psicológica y una lacra de la sociedad, la orientación homosexual. Asimismo, portador de una cultura patriarcal y un ímpetu falocéntrico, considera el papel de la mujer dentro de la formación del “hombre nuevo”, siempre y cuando esta no transgreda los cánones masculinos. La “liberación femenina” en su pleno significado, claramente no tenía cabida dentro de un régimen que vela por la expresión unívoca del colectivo. La posibilidad de hacer valer sus derechos y aspiraciones desde la sociedad civil era nula.

El tema homoerótico en la literatura cubana si bien había tenido sus asomos, de apariencia ambigua, en figuras emblemáticas como Julián del Casal, Emilio Ballagas, José Lezama Lima y Virgilio Piñera, empieza a sistematizarse a partir del cuento de Senel Paz⁹⁵, “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, ganador del Premio “Juan Rulfo”, que recibiría una tácita aceptación oficial. Después vendrían poemas que igualmente marcaron época, como “Vestido de novia”, de Norge Espinosa y “Los amantes de Pompeya”, de la presente autora. Por esa época comenzarían también a “poemizar en femenino” su intimidad Damaris Calderón y María Elena Hernández. Paulatinamente se sumarían otras voces: Laura Ruiz Montes, Mae Roque, Rita Martín. Del mismo modo, fuera de la Isla venían trabajando el tema varias poetisas, como Maya Islas, Alina Galliano y Liliam Moro, “lo que permite hablar, perfectamente, de una línea lírica lésbica en la actual poesía cubana.” (Villamar s.p.)

La subversión de la narrativa heterosexual y los preceptos políticos tienen lugar en la poética de Alonso, al bregar en la conquista de libertades de género y la reafirmación de la identidad lésbica con base en el amor, y al absorber y evaluar críticamente la incidencia del medio social en la realización del individuo como ciudadano, como parte de la masa y en el plano íntimo. Ambos cauces discursivos, que pueden llegar a entrelazarse, son palpables y coherentes en la poesía intramuros y en la escrita en el exterior. Un examen exegético en esa dirección se dispone en lo que sigue.

⁹⁵ Importante narrador de la Generación de los Ochenta, miembro del conjunto de los “novísimos”.

Si se empieza por los poemarios escritos en Cuba (*Enigma de la sed*, 1989; *Historias para el desayuno*, 1989; *Palabra del que vuelve*, 1996; y parte de *Insomnios en la noche del espejo*, 2000), cabe afirmar, en efecto, que buena parte de los poemas contribuye a la liberación sexual y la vindicación del canto sáfico dentro de la lírica insular. Sin tener conciencia de ello, su poesía entronca con el espíritu de la “ola” feminista internacional, en apogeo por la época en que la autora empieza a escribir y publicar. Reconocimiento de un patriarcado histórico, conjugación de los ámbitos público y privado, defensa de una orientación alternativa de género y búsqueda de una sexualidad de igualdad entre pares, donde se imponga el erotismo sobre la moral, son algunas de las directrices del movimiento. Por ello, su verso es cauce para hacer efectivo un postulado central de la teoría feminista de Hélène Cixous (2003), donde se incita a la mujer a romper el repertorio simbólico creado por la imaginación masculina, al manifestar: “Cuando la mujer deje que su cuerpo, de mil y uno hogares de ardor —cuando hayan fracasado los yugos y las censuras—, articule la abundancia de significados que lo recorren en todos los sentidos, en ese cuerpo repercutirá, en más de una lengua, la vieja lengua materna de un solo surco.” (547)

Ciertamente, en dicha poesía está presente la experiencia amoroso-sexual lésbica desde diferentes aristas: descubrimiento de la autosatisfacción erótica; iniciación en la aventura amorosa; arribo a la pasión plena; manifestación de la sexualidad en los ámbitos doméstico y público; amor como refugio y talismán ante los rigores de la vida citadina insular; alusión a la vivencia íntima desde un tiempo inmediato o distante en la memoria; papel de la otra en la historia del romance; ruptura sentimental y balance eros-tánatos; y ensueño amoroso como mecanismo de supervivencia.

Osado es el poema “Eva o el pecado original” (Alonso 2011a 56), donde se asiste a una reconfiguración del mito de Eva, que establecía el despertar del deseo carnal a partir de la unión de los sexos. La hablante valida la reversión mítica a partir de la experiencia propia (“Nada fue como dicen”). Metafóricamente evoca, con sensualidad y delicadeza, la exploración de la naturaleza erógena del

cuerpo y el descubrimiento del placer y la autosatisfacción sexual. Términos en sentido figurado como “fuego”, “sangre”, “lava de volcán” y “espejismo” aportan claves sobre la plenitud de la libido. En tanto, la aparición y uso reiterado de los conceptos “gritar” y “llovizna” ofrecen signos de experimentación continuada del éxtasis orgásmico. La vivencia se expresa desde una condición ingenua como la mujer bíblica, pero independiente, en una historia donde Adán queda como sujeto prescindible:

Nada fue como dicen.
 Yo descubrí mi cuerpo mojado en la maleza
 y lo empecé a palpar.
 (...)
 Era fuego era sangre era lava de volcán
 era espejismo.
 No supe qué pasaba y tuve miedo
 pero dejé rodar mi cuerpo y la llovizna
 y algo estalló vibrante quién sabe en qué recodo.
 (...)
 Después quizás llegara Adán pero ya no lo vi
 otra vez la llovizna humedeció mi cuerpo
 y me sentí gritar.

Debe saberse que la masturbación femenina, a causa de los preceptos cristianos, ha sido tradicionalmente una práctica reprimida en la cultura occidental. Al relacionarse con la lujuria, se juzga como pecado y enajenación mental, y representa un tabú a escala de sociedad y familia, que deviene en marginación de la corporalidad propia, en el hacer como en el decir, a contrapelo de la naturaleza original.

En la literatura cubana, por cierto, constituía hasta entonces un motivo atípico, aun con la relativa liberación sexual propiciada por el ateísmo de la Revolución en sus primeras décadas. Si se remite uno a la llamada “poesía cantada” de la Nueva Trova, puede encontrar en Silvio Rodríguez y Pablo Milanés alguna letra que aborde sutilmente el tema de la masturbación masculina. Pero el caso femenino es más difícil de hallar, porque no solo causa revuelo en la esfera política, sino que resulta altamente cuestionado según los patrones morales de la sociedad. Amaury Pérez, otro de los trovadores del grupo, incursiona en la temática con su

canción “Danzón deseo”, cuya única interpretación en 1987 generó en público un ambiente tenso. (Hernández 2011 s.p.)

Más allá de los prejuicios, la construcción de una narrativa de la corporalidad femenina con identidad autónoma, de carácter beligerante, al margen de la colonización falocéntrica, converge con las teorías feministas de Hélène Cixous y Luce Irigaray, que subvierten la tesis freudiana que concibe la mujer como objeto y pasividad, con un clítoris equivalente a un pene atrofiado y una vagina como albergue del pene y antesala del útero. Se aboga por una mujer libre de expresión corporal, donde el constructo genérico deje de ser patrón subyugante. (Guerra 45-76)

Si el poema anterior encierra una conducta sexual en solitario que insinúa al final la negación del sexo opuesto, “Antesala del miedo” (Alonso 2011a 56) da cuenta del surgimiento del amor lésbico en la vida de la mujer parlante, un hecho que se infiere por contexto, ya que ninguna marca textual revela la identidad sexual de su compañera. En un comienzo, los sustantivos “neblina” y “miedo” sugieren señales de un ambiente enrarecido que inhibe moralmente a la persona ante un estímulo que puede resultarle, por instinto, grato. La aproximación del otro ser produce en ella una especie de atracción-repulsión a primera vista, presumiblemente portadora de la inocencia juvenil:

(...)
 verte venir desde la acera opuesta
 toda tu luz burlando el mediodía.
 Yo apurada el asfalto
 todo el viento del mundo deteniéndome.

Sigue una interrogación retórica que invita a la reflexión sobre el impacto del amor en la naturaleza espiritual y el estilo de vida del individuo, cuando el sentimiento se hace recíproco. La expresión honda y delicada aporta un aliento a la altura de la más refinada poesía amorosa:

De qué sirve el amor
 qué extraña esencia nutre su llegada
 para que se convierta en una espera

en una melodía.
 (...)

 Qué luz viene de ti que me enceguece.

El cierre aboga por la perdurabilidad de ese afecto compartido, como bastión ante un miedo cuyo motivo se omite, al igual que la razón que le impide aportar felicidad al romance. La pasión no logra consolidarse plenamente: “No puedo darte la felicidad sino su anverso. / Voy a decir amor trazo de sombra no te marches. / El miedo es un planeta absurdo y cierto.”

En “Los amantes de Pompeya” (Alonso 2011a 55), por el contrario, por encima del temor triunfa la plenitud pasional. La enunciación refiere una vivencia intensa, próxima en el tiempo, que prefigura un resultado placentero. Esta vez la enunciante se dirige a una segunda persona, a la que llama “amiga”. La predicción de lo que sucederá entre ambas se equipara con las emanaciones pirolásticas del volcán Vesubio. En el sutil cruce intermedial, la avalancha de ese material puede equivaler al éxtasis de la pasión física, a la fase orgásmica y esa sensación de desvanecimiento y satisfacción del par amatorio que los franceses denominan “pequeña muerte”: “Moriremos de amor amiga mía / presiento que un tropel descende de las cumbres / siento su oleada tibia presionando mi espalda.” Algo se deja entrever sobre la adversidad del medio exterior (“todos los vientos llegan como una manotada”), pero la cercanía de los cuerpos constituye un bálsamo para el espíritu. El producto final del intercambio puede decantarse con seguridad; no cuesta adivinar: “Cierra los ojos pronto amiga mía. / Es el amor que llega.” La “erupción volcánica” alusiva a Pompeya —antigua ciudad de sexo libre— salva, reaviva la existencia en lugar de segarla. Se trata de un éxtasis tan inconmensurable como efímero, tal como se formula en otro enunciado textual: “¿Será el amor este segundo cósmico / que no va a repetirse ni a regresar jamás?” (“Cortina de Agua”, *El levísimo ruido de sus pasos*, 2005). (Alonso 2011a 58)

El canto a la entrega pasional muestra, asimismo, una contraposición de matices —especie de yin-yang— en “Bailarina” (Alonso 2011a 67). Se manifiestan

contrastes entre distanciamiento visual e interacción corporal, entre la elegancia y delicadeza en la danza de la otra —que busca seducir y provocar—, y la violencia del impulso primigenio en la interacción de los cuerpos, que es la pugna entre cultura e instinto animal. La compañera baila o se deja llevar por el ímpetu natural, en un acto donde se mezclan refinamiento y rudeza, condición última que la hablante torna dominante en la comunicación corporal. La “escaramuza” conduce al placer, hasta obtener una armonía entre el movimiento grácil y el furor que impone la fiebre hormonal:

(...)
 De pronto ya no baila
 me sigue el rastro ajeno taciturno
 la ira del zapato sobre el lomo.
 Salta la bailarina
 me recorre la espalda
 habla de Irlanda en mis hombros y no entiendo
 la hago saltar a punta de pistola
 dolor para gritar malas palabras
 y no aguantar ni un poco
 y no tener piedad.
 Gritar para que salte disparar
 y ver su cuerpecito llevado por el aire
 danzando a contraluz.

En esta línea poética, la lluvia como fenómeno físico suele confundirse con la humedad de los cuerpos, con el deseo desencadenado y salvaje. Por tanto, el título “Cuando la lluvia cesa” (Alonso 2011a 67) puede prefigurar un sentido de abandono y soledad. Los peces, por otra parte, pueden ser símbolo de los amantes que “se ahuyentan”, “se pierden” y reaparecen para dejar una huella en el cuerpo de la fémina enunciante. Aquí, contrario a los casos anteriores, se da una situación de inconstancia amorosa. La mujer, al sentir la vida —todo su ser femenino— “una concha tremendamente hueca”, sale a la calle, a la “cacería” de otra amante que supla la pérdida. Existe un afán de búsqueda, conquista y realización amorosa en el espacio público, en aras de reafirmar sus prácticas sexuales. Las calles se convierten en “tabla de salvación”, a favor de la aventura y experimentación con otros amoríos. Calle e intimidad se funden en pro de una

supervivencia que se aferra a la esperanza: “Cuando la lluvia cesa y los peces se pierden / las calles son mi salvación suprema / el hábitat que buscan mis mitades...”

Pero para la realización plena del amor gay en la Cuba de fines de los ochenta e, incluso, principios de los noventa, se necesita de una “ciudad neutral”, un ambiente un tanto utópico para la realidad de la Isla, pero que al menos cuente con condiciones favorables, ajenas a la ciudad natal y la de residencia de quien se expresa. En el medio urbano referido en “Extraños en la ciudad” (Alonso 2011a 50), la pareja amante —de sexo inespecífico— funge como ave de paso. Nadie la conoce, y la ampara, por tanto, la indiferencia (“los ojos de vidrio”) de quienes la ven. El ambiente propicio llega a parecer ciudad extranjera, desprovista de prejuicios, maledicencia social y censura política. Se presta para sentirse libre de ejercer su pasión íntima, de la piel a lo profundo, sin que nada reprima su impulso natural. De ese modo, no falta el discursar en torno al derecho a la libertad individual, al ejercicio de la sexualidad al margen de tabúes y prohibiciones, donde exista un respeto por la diferencia, un llamado vindicativo osado para la época: “Así debiera ser la libertad / un desandar las calles y luego el cuerpo amado / sin el ojo pendiente ni la señal de alarma.”

Por lo pronto, solo queda esperar la oportunidad de otra ciudad como esa, donde el dúo pase inadvertido a los ojos y la lengua de todos:

La paciencia son dos que esperan para amarse
 otra ciudad neutral donde nadie los sepa
 donde ningún vecino y ninguna ventana
 donde todos nos miren con sus ojos de vidrio.

De todos modos, el espacio público puede utilizarse, en cierta medida, para reafirmar las inquietudes amorosas del Yo hacia el otro ser, en quien halla un asidero más noble, como refugio ante los conflictos existenciales (“el reverso menos cruel de la moneda”). Se tiene la predisposición de la entrega, por mínimo que sea el contenido del amor, lo que se da a entender de manera atrevida, con la seguridad de correspondencia de su par:

Me desvisto en el muelle
 me deslumbro
 tiendo mi mano para hallar otra respuesta
 y allí estás tú
 allí vuelvo a encontrarte
 toda tu firme voluntad sobre mis huesos.

(“Balcón al mar”, Alonso 2011a 50)

Esa posición edificante en que se asienta y afianza, tiene de contraparte a la ciudad (La Habana), sinécdoque del país, que percibe metafóricamente como una mancha, como una muchacha en mayúscula, quizá con dones atractivos, pero definitivamente el revés de su compañera, con espacio hostil y reducido para el “movimiento” del ciudadano corriente. Por eso se aferra al amor, al que reconoce cantar con sello original, porque es el que salva de la muerte (existencial) que acecha en todas direcciones y concede interiormente fuerza y seguridad para seguir un cauce propio, teniendo por testigo el mar, ese compañero inmenso cuya vista nutre la energía vital e imaginación del cubano.

Cuando las fuerzas “oscuras” del afuera asedian y hostigan con más encono, se acendra el repliegue en el espacio doméstico y el motivo que alumbraba a medias la conciencia, porque otra persona puede no estar físicamente, pero aún su remembranza mantiene vivas algunas “brasas”. En la soledad nocturna asedian fantasmas y espejismos; el ser reconoce vulnerabilidad y miedo. “Afuera están los perros / la jauría feliz detrás de cualquier rastro” (“Jauría tras la ventana”, Alonso 2011a 34), sin escrúpulos ni respeto por el espacio ajeno. El mismo sujeto puede ser víctima de ese acoso, así que desconfía de los “padres”, los que en el poder se erigen como “protectores bondadosos”, pero igual desamparan y reprimen; a ese efecto denomina metafóricamente “máscara y sobresalto”. Ante esa “intemperie” social, la latencia del ser amado salva en cierta medida, concede una especie de “soledad acompañada” en medio de la incertidumbre. Esa presencia “cercana”, a pesar de su naturaleza etérea, ayuda a subsistir, se convierte en “anticuerpo” psicológico ante la hostilidad del entorno. El Yo se debate, inquieto, entre un referente ambiental y humano que ronda amenazante (“noche” y “ellos”) y

un “tú” carente de materialidad para apuntalar con suficiencia. La memoria afectiva ayuda, aunque el sentimiento que sostiene esa ilusión parece comenzar a desvanecerse. El cierre es decidor: “(Afuera los perros) ladran sin permiso y sin jurisdicción. / Aquí sólo la noche / tus diez pasos mediando todo el miedo.”

Visión artística y delicada del amor como refugio y apuesta ante el peso de los conflictos existenciales, se tiene también en “Onírica última función” (Alonso 2011a 65). Allí la compañía deseada tampoco parece estar físicamente, pero su presencia cubre aún la dimensión afectiva de lo vivido y lo soñado. La verdad del presente de enunciación es una: “vacío el corazón como una plaza pública”. Sin embargo, esa pasión marcó un hito vital, pues vino a cubrir carencias espirituales en un ser en discrepancia con el medio, que lo hacía sentir descolocado, hastiado, sin un horizonte a donde encaminar sus pasos: “También yo fui una niña y luego fui un traidor / y luego un marinero naufragando / en el agua podrida de su charca.” Entregarse apasionadamente a la otra persona, fundirse con ella como si perdiera su esencia original —como si reconstituyeran el legendario andrógino—, con lo que pudiera tener de fantasía paradisiaca dicha vivencia, es un motivo fabuloso por el que amerita creerse “arcángel”, una razón para seguir “soñando que despierta y que te ama.” Aunque fuera en un plano ideal, el amor representa la única fuente auténtica, el único móvil para sostener la capacidad de resistencia.

En “Diario del caminante” (Alonso 2001 45) esa soledad se amplifica desmesuradamente, ganando terreno “los dominios del miedo y de la sombra”. La identidad personal y sus asideros empiezan a carecer de sentido. El ente discursivo se siente nadie, sin casa ni infancia ni amor. Al fracturarse lo más tierno y noble del espíritu, la vida empieza a perder significado. Cunden el desamparo, los temores y la crisis existencial. Del placer de la memoria compartida queda apenas un chispazo, que agoniza con el padecimiento. En solitario, ese desmoronamiento espiritual hace más intolerable el rigor ciudadano: “Esta ciudad es triste quién sabe desde cuándo / y yo sola no puedo con tanta soledad.” El afuera y el adentro resultan insostenibles. Se siente caminante desorientada y alicaída,

“que ve las puertas cerrarse a sus espaldas”, y busca una vía de escape en medio de la zozobra:

Quién soy entonces sino esta caminante
que busca
entre la muerte y la esperanza
algún camino.

Un balance de una estación vital semejante, ya con el sosiego que concede el tiempo, puede hallarse en “Saltar del tren en marcha” (Alonso 2011a 63). De un coloquialismo filosófico palmario, aborda la experiencia amorosa con un estilo genéricamente neutro, que lo hace parte de una vivencia universal, con la hondura de los grandes poetas.

El inicio de la meditación trae a relieve la predestinación de las cosas y lo fugaz e ilusorio de la vida, dos motivos que se remontan a la antigüedad clásica y que resultan muy recurrentes en la poesía del Siglo de Oro español, especialmente en Quevedo:

Todo tiene un destino prefijado
todo es la finitud y la apariencia
esclavitud del día y del amor seguro.
Ese era el precio de la felicidad

Recordar es revivir el pasado, como reza el adagio. Para la memoria y el juicio es enunciar los momentos de placer compartido, siendo el agua símbolo de erotismo ensalzado por el canto. La asidua búsqueda del ser amado y la ceguera de la pasión tendrían su peso en el tiempo, pertenecerían a eso que llama “el engañoso manto de los días”. El destinatario de ese cariño llenaba un vacío que no podía cubrir las expectativas ciudadanas del hablante; por eso la afirmación: “La patria eran tus brazos”. El amor representaba un bálsamo en medio de las carencias, un hecho cargado de contradicciones, sin poder evitar la inercia de los afectos y su consecuencia:

Y yo te amaba así
en medio de la calma y la pobreza
alejando el dolor cuando llegabas.
Incluso yo te amaba cuando ya no te amaba
cuando nos parecieron perdidos los caminos

y era mi precio de la felicidad
 verte saltar
 desde el vagón de un tren que seguía su marcha.

En un poema como “Espacio para la asfixia” (Alonso 2011a 33), en tanto, el vacío que deja el amor amplifica exponencialmente la agonía existencial. Al adentrarse en problemáticas que derivan una inconformidad social del individuo, el lenguaje se ciñe de una estructura tropológica más espesa, como manto protector para el enunciante. No existe en este tipo de escritura una descripción de los aspectos conflictivos del sistema político en su manifestación externa, sino simples alusiones a su efecto nocivo en la psiquis del sujeto. Se produce una mayor apertura al componente social, al margen de la vivencia amorosa, en interacción con la subjetividad del hablante.

Del caudal de imágenes puede interpretarse que la frustración de las necesidades y metas del individuo produce indignación. Como eje temático funciona una sentencia lapidaria, “El mundo es un madero en el naufragio”, que puede insinuar una vida de sobrevivencia dentro de un tipo de sociedad en quiebra, con una mezcla de circunstancias del país e internacionales, que se agravan paulatinamente. La desilusión ante las falsas expectativas de progreso y una condena colectiva pesando en la espalda, tientan al sujeto a la aventura y el riesgo. Quisiera tener la capacidad de llevar una existencia airosa, por encima de obstáculos y problemas, pero las anomalías del medio se lo impiden. Existe un decaimiento del alma popular, que merece una vida más digna, lo que se deja entrever al resemantizarse el discurso oficial: “el espacio de un muerto que reclama su gloria”. Resulta imposible sustraerse a ese agotamiento vital, donde no queda esplendor sino escombros acumulándose y un día a día rutinario, asfixiante, con el mal acechando por doquier y ningún resquicio de luz. Ciertas pinceladas revelan una actitud lírica enunciativa, aunque sigue primando lo carmínico:

Un anzuelo vendrá y otras mil sombras
 el mecanismo de un reloj marca este acorde
 esta única nota en medio del concierto
 este dígito simple miniatura de circo.
 Otra vez el espacio

otra vez la estocada saltando entre la hierba
otra vez esta asfixia de no encontrar a nadie.

El cúmulo de adversidades e insatisfacciones que rondan y pesan sobre el sujeto, impotente de poder cambiar la realidad, deja apenas la opción de calar en ella, de buscar el intrínquilis de las cosas, especialmente en aquel para quien la palabra es la herramienta principal del quehacer cotidiano. “Elogio de la lluvia” (Alonso 2001 29) es, de hecho, un texto donde se codifica, desde el título, la voluntad de tomar dicho fenómeno por consigna. El acto de “llover” es aquí un factor que puede permearlo todo, como el verbo horadante e incisivo; puede escudriñar el lado oculto que cimienta el porqué de lo existente, bajo el riesgo de “jugar con fuego”. Devela lo enemigo de la existencia plena (la “noche”, la “piedra”), más poderoso que las defensas naturales del individuo. Anda a la captura de la palabra fugaz, escurridiza, como un relámpago que desahoga en todos el alma tensa. Esgrime la palabra estridente, provocativa, desafiante, que pone al descubierto lo que para tantos es motivo de desilusión y enojo. Su arte poética consiste en denunciar en clave lo que está mal e incomoda, la verdad que tantos saben, sufren y callan. Basta para ello ser vidente y portavoz:

Llover
mojar el hilo conductor y que chispee
el hilo desconcierto de las aguas
la inevitable furia la palabra.

En “Como anunciando el fuego” (Alonso 1989 8) el desafío es más osado. No solo se persigue descifrar la problemática social, sino que late la inquietud de llegar con su mensaje a todo aquel inmerso en la ceguera que infunde la propaganda oficial. Para el que no es capaz de ver con ojo crítico lo que sucede a su alrededor, el indiferente o el que simplemente teme, se tiene el propósito de alertarlo sobre las cosas ocultas, disfrazadas, y la verdad de las manifiestas; se pretende iniciarlo en el alumbramiento de lo cotidiano, enseñarle el camino y los primeros pasos, “saber de los pretextos y las trampas”. En otras palabras, se propone un despertar de la sociedad civil, de su juicio agudo e iniciativa, para generar un cambio de conciencia social, y con ello, una mejor sociedad, quizás

bajo el influjo de los movimientos populares que se estaban suscitando en la Europa oriental:

yo también quiero crecer en la espesura
saltar detrás del ojo
buscar un resonar de golpes en la puerta
como anunciando el fuego.

Pero ser visionario en el totalitarismo, ver lo que otros no ven y abrir las miras del entendimiento a la conciencia adormecida, tiene un costo para ese ser de intelecto lúcido que el mecanismo represor “tiene en la mirilla”. Por eso un título como “Casa en la cima del odio” (Alonso 2001 42), conlleva la censura del intelectual por sus ideales cívicos. La voz enunciante habla desde una segunda persona que puede ser ella misma u otro individuo que sufra una suerte parecida. Una casa idealmente reúne las preferencias y aspiraciones del sujeto para sí y para el mundo más o menos inmediato. La casa en este caso puede ser un lugar y un estado utópicos, cuyos presupuestos incomodan al sistema, que pone en guardia sus gendarmes. Figura un sueño que se enfrascan en opacar, invisibilizar y desacreditar; hacen todo por anular su impronta cerrándole el paso. Ser soñador en este sentido tiene un precio funesto (“La espuma es un banquete que nos tiende la trampa”). Se aconseja no transar con las prebendas del poder, no flaquear en la postura adoptada: “No vayas a estirar tu mano sin mirarlos / no vayas a entregarles tu voz sino la espuma.” No deben importar las restricciones, a pesar del afán de cerrar el cerco hasta la asfixia, hasta la muerte moral del ciudadano. Ha de mantenerse firme pese a la saña del otro, “creyendo que te aplasta como a un mínimo insecto.” Es admirable el estoicismo ante la adversidad, el don de regenerarse, de renacer de cada herida. Resulta una dura prueba emprender un camino propio, con tantos rivales y armas en su contra, incluyendo los que abrazaron sus ideas; todos dispuestos a buscar sus puntos más vulnerables para neutralizarlo, maniatarlo e infundirle terror.

Pese a todo prevalece el instinto de autodefensa. Hay que desconfiar de cuantos le rodean, por la amenaza del traidor y el pelele, con disposición de

aniquilar el proyecto que lo mueve. El cierre es un mensaje de aliento para seguir luchando por el sueño fijado:

Tu casa está sitiada
 pero no tengas miedo.
 El parque se hará nuevo si despiertas al tigre.
 También en tu carcaj vas guardando el amor
 la casa está más cerca
 no temas alcanzarla.

A grandes rasgos, existe la intención de un reconocimiento a la firmeza del intelectual crítico en la defensa de sus ideas y sueños, a pesar de las adversidades y riesgos en un Estado represor. Hay un mensaje de apoyo, alerta y aliento para un ser acosado que no ceja en el empeño de alcanzar una meta altruista.

Pero en el país cuesta aceptar, entender y seguir los pasos del vidente. Resulta un individuo que solo recibe fatales designios. Del régimen conoce el trato autoritario y condenatorio. Quien habla se confiesa, de hecho, profeta. Se muestra una persona solitaria, ensimismada en la vista marina, dimensión inconmensurable que le resulta inaccesible. El paisaje no solo significa para sí relajo de espíritu, sino también motivo para sentirse cautiva de la isla, desgarrada, incomprendida, náufraga en una tierra sin sentido, donde unos la persiguen y otros la abandonan:

Un náufrago es un hombre en una piedra
 un hombre con su piedra y con su oscuridad
 un hombre solo.
 Otro lanza el oscuro mandamiento
 y soy un pedazo de tela desgarrada
 un profeta sentado en esta roca
 sin que nadie me escuche.
 (“Náufrago sentado frente al mar”, Alonso 2011a 25)

Con justa razón José Martí —visionario mayor del pensamiento cubano—, quien sufriría tribulaciones semejantes en su tiempo, formularía el proverbio: “... en la vida / cual un monstruo de crímenes cargado, / todo el que lleva luz se queda

solo.”⁹⁶ Esa soledad que debe cargar como “cruz” el hombre con lucidez de augur, es la misma que sustenta y nutre la verdad que porta, la que penetra en las esencias y destinos no siempre alentadores del colectivo, la que vislumbra las claves ocultas y el riesgo de tomarlas como desafío. En esa empresa, hablante y personaje podrían confundirse, como si fuera el segundo su *alter ego*:

Siempre se queda solo el agorero
 lo escuchan y sonrían y se marchan.
 Siempre se queda solo
 y es por la oscuridad que se alumbra las noches.
 (...)
 Ha venido a romper quién sabe qué corrientes
 ha venido a decir la desventura
 habla de cambios que no quiero que no quiere.
 (...)
 Él vislumbró la luz mas yo la tengo
 él frotaba la lámpara la bola de cristal y retardó la chispa.
 Yo tengo el fogonazo y no lo suelto
 (“Palabra del que vuelve”, Alonso 2011a 48)

Ser y pensar de un modo, en consonancia con una generación intelectual, obedece en parte al desconcierto por una creencia y una entrega en vano, que aunque pesa, deja “escuela” para la vida futura como ciudadano. La génesis del escepticismo y la desconfianza está en el sacrificio baldío por una causa, cargada de utopía, que no lo ameritaba, una senda sin sentido, con serias consecuencias en el tiempo para el individuo corriente, como se declara en el texto “Certeza de la luz” (Alonso 2011a 20): “Bajo la piedra está / tiene que estar el camino que buscaba / pero tengo la piedra en la cabeza.” La “piedra” encima es el “premio” por comprometerse y depositar toda la fe y la voluntad personal en una razón colectiva, con resultados funestos para el ser individual, a quien le resulta abismante y torturador el resultado devenido. Como en otros casos, la consecuencia política se mide por su efecto en el ciudadano. Pero el resultado significó, después de todo, un alumbramiento para la proyección posterior del Yo:

⁹⁶ Del poema “Yugo y estrella”, perteneciente a *Versos libres*.

(...)
 No es mío este camino
 que desangra mis pies al golpe y al solazo.
 La piedra fue un pedazo de luz para mis ojos
 el ardor de la luz en mi pupila.

El alineamiento y devoción de acuerdo a las proyecciones del Estado cubano, tiene una historia para la plana dirigente y otra para el pueblo, en quien recae los mandamientos y consecuencias del manejo administrativo superior. La elite propugna y sostiene la propaganda política con solemnidad y pasión equivalentes a las prácticas religiosas. Ello justifica un motivo bíblico del Nuevo Testamento, “Los mercaderes del templo” (Alonso 2011a 74), pasaje que remite al hecho vergonzoso de abusar de la fe en las cosas sagradas. Para entender el juego intertextual, debe establecerse un paralelo entre el cuerpo de Cristo —equivalente al templo— y los “privilegios” del sistema.

La pieza lírica conforma una evocación de un pasado histórico no lejano, del que formó parte quien enuncia. Por un lado se muestra el entusiasmo y entrega en masa por una figura y una causa supuestamente venerables: “Entonces lo creímos / nos sentamos alrededor del trono / y coreamos su nombre y la canción de moda / y besamos sus pies emocionados.” Por otro costado actúa la casta privilegiada (los “mercaderes”), corrupta, que vive a sus anchas, lucrando con un “parloteo” que oculta el cinismo y la malicia, el hostigamiento para evitar que se “descarríen las ovejas”.

Pero el presente de enunciación es de desplome espiritual, de descontento. La “piedra” es la dura realidad que sufre el cubano corriente, sobre todo después de la caída del “socialismo real”. En la comunicación existe un llamado a desafiar el miedo, a transgredir fronteras, a rebasar la condena del hastío y la contención: “El miedo puede ser un silencio absoluto / la espera eterna o la resignación. / Quién nos viene a salvar entonces de esta abulia. / Quién saltará los muros y nos hará pagar por tanta desmesura. / Quién gritará por fin el grito que aguantamos.” A ello se opone la tenacidad del poder por conservar su estatus, reacomodando discurso y prácticas a los nuevos tiempos:

Es el cuerpo de Cristo resurgiendo
 Cristo que vuelve a que lo crucifiquen
 a que otros mercaderes se hagan ricos vendiendo sus cenizas.

En la idea que remata prima el escepticismo, la duda de que aflore el ímpetu rebelde. Los renegados que una vez creyeron en la “tierra prometida”, en este proceso histórico han pagado con su sangre. El momento torna vulnerables ambas partes: la situación del individuo común y el estado de la ideología como instrumento de dominación: “tiembla mi cuerpo sobre la piedra fría / y descubro a mi lado cómo el cuerpo de Cristo también tiembla.” Las consecuencias sociales remecan las bases del régimen, pero el “efecto dominó” de Europa del Este no llega a Cuba. No existe una sociedad civil sólida y organizada para ello.

A partir del punto de quiebre, la historia social resulta incierta para una mayoría que debe luchar por sobrevivir en condiciones inestables, frágiles, inseguras, sin asidero ni contención; una rutina que la pluma femenina denomina ingeniosamente “vida-cuerda floja”. La meditación en verso que establece dicho concepto, lleva el encabezamiento “El equilibrista” (Alonso 2011a 28), metáfora recurrente en composiciones alegóricas de más de un colega de generación, como Nelson Simón y Damaris Calderón. El sujeto artífice de las letras se representa en primera persona como un personaje endeble, manipulado, ridículo, irreal, absurdo, deshumanizado (“muñeco de trapo”, “bruja sobre su escoba”, “luna tras el cristal”). Sabe que su condición de desplazamiento es doblemente riesgosa, por su repetido juego de palabras que puede “desestabilizar” el pensamiento ajeno (“dinamita”, “campo ardiendo”). Su actuación es observada con recelo por “criaturas” al acecho (“fauces”, “profetas”), alineadas con la mentalidad oficial, que se erige dueña de la razón en un mundo cuesta abajo. La voz discursante desearía una existencia con un camino que salve (“vida-hilo de Ariadna”), que fluya con algo de prosperidad (“vida-manantial-rosa fugaz”). Pero lleva una cotidianidad inútil, donde los atributos que la distinguen como creadora y sus propios mecanismos de autodefensa resultan estériles (“el torpe manifiesto”, “las letras”, “las paredes”, “la endeblez de las uñas”). Solo queda para ella el rol de

“equilibrista”, sin red protectora, que debe subsistir en la escena pública con un abismo bajo sus pies que a cada paso se agiganta. Es el riesgo y la condena de “pensar” y “decir” en un sistema totalitario en crisis.

Cercano a la censura y la autoridad arbitraria y soberbia es también “Carefull with that axe Eugene” (Alonso 2011a 26). El vivir expuesto a la prohibición y la amenaza es un hecho que se expone acá de manera artística. Como bien apunta Rita Martín en su prólogo a la antología *Bajo esa luna extraña* (2011), el título del poema distingue originalmente una canción instrumental de la banda británica Pink Floyd, cuyo estilo roquero contiene composiciones de corte filosófico contrarias a la cultura oficial. Un espíritu de protesta semejante es traspuesto a la versificación de Alonso. El propio título, que se repite en español al final del poema, es una advertencia al sujeto sobre la severidad de la pena que implica transgredir lo establecido. Los mecanismos del poder para hacer cumplir su autoridad son tan drásticos como arcaicos. La “ley de Judas” siempre está del lado de los poderosos, sin que importe la causa particular de un grupo —que puede ser la de una generación artística. El juicio oficial proscribire lo que considera indigno en su momento; por ejemplo, lo que menciona la canción: “... tus trenzas tus pantalones anchos”. Ciertamente, existen acá dos partes contrarias: “ellos” y “tú”. Por los elementos dados, se infiere que la tercera persona del plural pertenece a los que ostentan la hegemonía política. Son los portadores de la razón absoluta, los que ordenan sin miramientos ni escrúpulos, cuando en realidad les asiste la arbitrariedad y la soberbia, porque de su proceder depende su puesto:

Ellos no se equivocan
su palabra es la ley
la ley del doble filo en la careta.
Ellos no fallan
tú eres el infractor.

Mucho menos toleran ideas y proyectos alternativos de aquellos que gustan de “hurgar” cuestiones y cavilar a contracorriente. Ello conduce a pensar que el “tú” —llámese Eugenio o como quiera— es un sujeto subalterno, intelectual, de inteligencia inquieta y osada, que molesta sobremanera a la clase dirigente:

Cometes el delito de andar tanteando algo
que los otros no alcanzan
pero tampoco entienden
pero tampoco admiten.

Están a la ofensiva para evitar que este tipo de ciudadano “gane terreno” en el campo discursivo que el oficialismo reserva para sí, sin dar cabida a voces paralelas. La consigna es voz y orden sin réplicas, si no “rodarán las cabezas”. No hay ley sino la voluntad de someter, por los métodos más crueles si fuera necesario.

La autoridad intolerante y represiva es irradiada por el supremo dignatario, con más acento en un momento histórico donde puede peligrar la estabilidad del régimen. El poema “El elegido de Dios” (Alonso 2011a 27) sacraliza irónicamente su personalidad en las altas esferas. Lo caracteriza con proposiciones cortas y sentenciosas, que hacen referencia a su estilo de dirección y la subordinación absoluta que le deben todos. Se presenta al estadista con facultades omnímodas, prepotente y megalómano; de discurso autocelebratorio y autocomplaciente; de control absoluto y gustoso de la pompa; de mando férreo, sin oportunidad para la diversidad de opinión, ni a la discrepancia, confiado de que su palabra es ideologema y ley; secundado por su séquito como un monarca; confiado en su criterio absoluto, en sus decisiones irreprochables y en el respaldo colectivo, en calidad de líder totalitario: “Él cree en su omnipotencia / en su estandarte / en su disparo cierto / y él es también un elegido de otros / reproducción de Dios en miniatura.”

Semejante estilo autoritario, en su manifestación plena, crea una atmósfera asfixiante y penosa para el ciudadano común, quien ha visto restringirse al máximo su capacidad de acción y expresión. Esa consecuencia nefasta es representada magistralmente en “Los restos del hombre” (Alonso 2011a 37), texto de corte filosófico cuya lucidez de miras y sensibilidad recuerda al Vallejo de *Poemas humanos*. La pieza ilustra artísticamente la deshumanización del hombre dentro de un clima dictatorial que llega a dominar sus fuerzas y su voluntad. Se fabula, de modo desgarrador e irónico, cómo este personaje va perdiendo

El tema luctuoso aplicado al malestar y la inestabilidad social se hace tangible, igualmente, a través del recurso hipertextual. Un cuento clásico de los hermanos Grimm puede ser la excusa perfecta para asistir a la alarmante muerte de una madre que nunca existió en la historia original y no parece digna del lamento y el sacrificio por su salvación. En “Hansel y Gretel en medio de la fiesta” (Alonso 2011a 41), esta progenitora —móvil de la sensibilidad y las actitudes de los personajes— parece más bien madrastra o bruja por quien no merece “mover un dedo”.

En la enunciación poética es Gretel la que habla en primera persona, anunciando enfáticamente la agonía de la madre. Considera que dejarla morir es un gesto a favor de la justicia y el bienestar colectivos. La aparente indolencia infantil cobra sentido si se le asigna a ese “ente protector” moribundo el lugar de la Revolución cubana a fines de los ochenta. Con ello es consecuente el estado calamitoso del hogar de residencia (“De cartón es la casa se derrumba”), así como el destino incierto y el desconsuelo para el “caminante”. En tanto, el redoble de tambor, otro motivo recurrente, puede concebirse como preludeo de marcha fúnebre, a la vez que un constante resonar de esa realidad abismante en la conciencia: “Punzante es el tambor de la impotencia.”

La voluntad de conservar la orientación propia no está ajena al miedo. Por eso se apela a la colaboración del “hermano” (o sea, la conciencia del otro), para que la instancia que ejerce la autoridad no deshaga el rumbo trazado, algo que sugiere un elemento de la narración original: “no dejes que desgrane el enemigo las piedras que regamos”. Hay, asimismo, una crítica al indiferente, que se hace el leso y calla lo que piensa: “Mal hijo el que se tapa los oídos / y agrupa en un manojito su posible verdad.” No quiere que formen parte del espíritu triunfalista de un “organismo” incapaz de apuntalarse por sí mismo. Son renegados escépticos que quedan vulnerables: “Somos dos lobos / dos desvalidos lobos en medio de la fiesta / dos lobos tristes que ya no creen en nada.”

Pero el antagonista poderoso persiste en mantener el control del discurso hegemónico, en conservar su posición de fuerza. Ante eso la hablante se siente

insignificante y desprotegida, en medio de la incertidumbre, pero se aferra al otro y persevera en su posición con dignidad:

Algunos siguen siendo los dueños del manajo
y nosotros dos dedos.
No me sueltes
el vacío es también esta impotencia.
No vayas a aplaudir la bofetada.

Con dichas elucubraciones el mensaje es claro. Se vislumbran signos de disolución del sistema y alcance de una sociedad más edificante. A semejanza de la poesía de Félix Luis Viera, existe la defensa de una posición alternativa al modelo de “patriota” prefigurado y se emite un incentivo público a defender con firmeza esa postura, así como afianzar lazos y “cerrar filas” en la sociedad civil. Se aconseja no dejarse amilanar ni ceder posiciones. Debe conservarse la unidad y firmeza ante las presiones políticas del grupo dirigente.

Exponencialmente incierto se visualiza el futuro de la isla a fines de los ochenta, con la caída del Muro de Berlín y, más aún, a comienzos de los noventa, cuando se desintegra la Unión Soviética y sobreviene el Período Especial, con todas sus penurias y la pérdida de la esperanza colectiva. Para el paisano sencillo, la manifestación del Estado en todas sus dimensiones deja de ser una presencia benefactora.

El entorno urbano ya no es seguro y plácido. Estilo de vida y crisis de valores lo tornan un hábitat complejo. En vez de comunidad equitativa y solidaria, prevalece el instinto de supervivencia. En tales condiciones, es lógico que el sujeto reflexivo lo perciba “enfermo” y sienta realmente que la ciudad “... no es la madre / es una mano torpe / una plaza despoblada / escudo antiguo que no defiende a nadie.”⁹⁷ La situación inhóspita del medio induce la migración creciente de habitantes, de forma intranacional o hacia el exterior.

Para la propia autora en estudio, desplazarse hacia la capital con perspectiva de superación despierta una sensibilidad profunda, por el cariz deprimente que va tomando el enclave citadino de origen, Santiago de Cuba. Así, “Llanto por la

⁹⁷ Fragmentos del poema “Nocturno en la ciudad” (*Historias para el desayuno*, 1989).

ciudad cuando me alejo” (Alonso 2011a 36) cuestiona irónicamente la responsabilidad institucional de ese estado depauperado, más allá de los logros de que se vanagloria el sistema: “Qué culpa tiene madre / con tanto orgullo y tanto título en la frente / de que sus hijos huyan para hacerse crecer.” “Qué culpa tiene la pobre de los muros”: la interrogación retórica, con dosis de ironía, contiene en sí misma la respuesta. Emigrar parece la única opción efectiva para romper el círculo vicioso de la prohibición y la carencia. Si no es posible en el terruño natal un cambio de fondo, nada detendrá que muchos de sus pobladores persigan otros horizontes para un crecimiento personal y una vida más llevadera en familia; que prefieran una existencia más digna que la cotidianidad apagada y de sobrevivencia. Ello explica el hondo lamento ante la sensación de aislamiento, abandono y desamparo que sufre el emporio local, viéndose cada día más envejecido y decadente. Se percibe un deterioro *in crescendo* de la ciudad, sin que la política pública pueda hacer nada objetivo por su recuperación, más allá de la retórica propagandística:

Oh ciudad
 (...)

Qué sola estás.

A qué manos entregaste tu vejez

con qué artificios te cubren el semblante.

Cómo es posible ciudad

cómo es posible

este patriótico olvido en que te dejan.

El tema migratorio y sus consecuencias sociales e individuales se manifiesta en otras efusiones líricas, a modo de escenas cotidianas, centradas en un grupo afín o un personaje individual de cierta representatividad.

De este modo, en “Diálogo familiar” (Alonso 1989 27), el cuadro presentado se distancia notablemente del sentido conceptual que le da nombre. La acción evidencia la típica reacción de una familia patriarcal cubana simpatizante del régimen, cuando el hijo primogénito decide marchar al extranjero. En este tipo de conducta frecuente hasta fines de los ochenta, la severa reprobación del padre ante la decisión del joven provoca una ruptura familiar y sentimental por diferencias

ideológicas. Se da un conflicto de pensamiento entre quien sostiene un férreo conservadurismo y los miembros que lo secundan, y quien se muestra inconforme y reacio no solo a la autoridad paterna, sino también a un régimen cuya narrativa simbólica ha perdido credibilidad:

Sagrada es la familia gritó el padre.
 Otros dijeron reverencia
 atalaya para un dios de cartón-piedra
 de medallas y petardos en la esquina.
 El hermano mayor destruyó el pacto

Es fácil notar en la elocución, que el hablante —otro hijo del seno familiar— se identifica con la actitud irreverente y transgresora del hermano mayor, que le permitió superar temores y obstáculos. Acaso fue un antecedente paradigmático para que otro de los descendientes le siguiera los pasos, sin que cobrara relevancia esta vez la intervención paterna.

Los versos que rematan conforman una sentencia instigadora de la rebeldía para vencer barreras y realizarse como hombre libre: “(...) el tiempo es una cárcel / la esquina necesita un petardo cada noche / hay que brincar la cerca para ser uno mismo.”

En conjunto, el texto conforma una especie de teatro de ideas que recrea en el marco doméstico, los mismos esquemas de absolutismo e intolerancia sostenidos en el escenario sociopolítico. Locución y represalia del padre de familia reproducen un patrón público contra quien disiente de la realidad establecida y le da la espalda, eligiendo un camino propio. Un dominio patriarcal draconiano y rancio desencadena la insubordinación y repulsión de las nuevas generaciones. La actitud inflexible y prepotente de la voz cabecera trae como consecuencia la división familiar y el distanciamiento afectivo por discrepancias políticas. A la vez, el pasaje de familia puede simbolizar la crisis del poder y el descontento del pueblo, parte del cual escoge la salida del país como vía de escape ante una atmósfera existencial densa y tensa, donde van a prevalecer la realización individual sobre los intereses colectivos que establece como premisa el régimen.

Resulta interesante abordar la experiencia migratoria desde el anecdotario ajeno, cuando quien escribe aún permanece en la Isla. Es lo que sucede en “Historia breve de una mujer de lejos” (Alonso 2001 37) y “Agenda para olvidos voluntarios”, dos actitudes individuales diferentes ante este fenómeno.

El primer poema refiere la historia de una mujer anónima y la persistente nostalgia que la atormenta en su país de residencia. La construcción verbal juega con el tiempo narrativo. Se parte de una situación cotidiana en el transporte público. Por efecto de la memoria afectiva, la puerta que se cierra en el andén (al tomar el transporte ferroviario) abre otra en la conciencia que la remite al momento de arribo. Está presente a “flor de piel” la vulnerabilidad del recién llegado y el dolor por lo abandonado, cuando se sabe que la partida es definitiva. La enunciación es bien sugerente: “el sol quebró su cápsula rojiza / y sorprendió un quejido de escorpiones.” No obstante, en el primer momento prima el desafío a la aventura. Otra cosa es el hoy, porque la invade la angustia y el vacío existencial. Una nostalgia gravitante y horadante revive voces y vivencias familiares. La embarga un estado vacilante de la identidad, por la soledad existencial, la alienación, la angustia y la deshumanización. La asfixia emocional es el producto de un aislamiento social que le resulta intolerable. La adaptación al medio no ha resultado exitosa: “Disfraza cuanto puede su estirpe de ermitaños / pidiendo a gritos una desbandada / y el corazón se vuelve un rótulo impreciso / que dice ya no puedo.”

Por otra parte, en “Agenda para olvidos voluntarios” (Alonso 2011a 17), el personaje de Laura padece de modo semejante la sensación vital de vacuidad, sinsentido y muerte existencial. Solo que ella ha resuelto cortar comunicación con la gente allegada del país de procedencia, borrando todo signo que la remita a sus orígenes. Imbuida en la dinámica del contexto de desempeño, su destino es la aventura banal y la errancia ciega, en torno a las cuales ronda lo hostil y lo funesto. La forma de presentar el alojamiento pasajero ofrece indicios de una vida dedicada al comercio sexual, donde los imperativos del ahora anulan su memoria remota y le imprimen una estampa espectral:

Un pasillo de hotel confunde su despojo
 la puerta que al final es un relámpago
 donde seguir los pasos al viajero
 su bandera salvaje.

(...)

Ella encontró la puerta
 nadie aparece detrás de su memoria.
 Laura tampoco existe es un fantasma.

Quien queda en la patria también sufre la ausencia de los amigos. Para una generación tan afín y unida como la de los Ochenta, sin el halo de los que parten resulta inevitable el vacío en el que permanece. Ante una comunicación personal que suele volverse escurridiza en la distancia, la nostalgia y la imaginación son las únicas herramientas contra el olvido. Quizá cierta música asociada a la experiencia compartida, pudiera fungir como bálsamo pasajero para combatir la soledad y el tedio, cuando ya no están colegas entrañables con quien debatir y disfrutar:

Sólo queda esa música.
 Alza la tapa y oye.
 Piensa que ellos han vuelto y empujarán la puerta
 que traen los rones viejos y la inconformidad
 que bailarán de nuevo aquella melodía
 (“Caja de música”, Alonso 2011a 68)

El “ocaso” de la utopía, la pérdida de fe en el sistema, el presente “decrépito”, el futuro incierto y la inquietud de no encontrar una salida “luminosa” en el contexto nacional, son motivos temáticos que recirculan y ganan terreno en el canto intramuros, mediante artificios poéticos más refinados o más ligeros.

De ese modo, “Helena o la otra cara del silencio” (Alonso 2011a 66) apela a referencias grecolatinas para sugerir la banalidad de un sueño anclado al pasado. El pasaje mitológico, recreado con una ingeniosidad que se proyecta desde la circunstancia, coloca a Helena hilando mientras piensa en Paris. El referente homérico no pertenece a *La Ilíada*, como suele ocurrir, sino a *La Odisea*, donde la beldad aquea se ha reconciliado con Menelao y han retornado a la convivencia matrimonial en Esparta.

Paris, su amor ideal —muerto en la Guerra de Troya—, retorna a su conciencia como ensoñación que aún le produce emociones, mientras sus hijos crecen y persiguen mariposas y Menelao dormita y a veces la mira de reojo. La rueca se convierte en una especie de máquina del tiempo que fija un sueño utópico que no tiene asiento ni concreción en el presente, mientras para la reina “el hilo corre entre sus dedos”. A fin de cuentas, “... Paris es un sueño que el tiempo le devuelve detenido / engalanado / vencedor de nada...”

La trama hipertextual indirectamente da cuenta de una continuidad mecánica de la vida, de su proliferación inclusive, sin motivación, por la ausencia de un paradigma de nación imaginada que la sostenga, ya que pervive un régimen cuyas premisas políticas han perdido credibilidad. La vida de mayores satisfacciones y aspiraciones quedó “congelada” en el tiempo.

Por otro lado, la pérdida de confianza en la ciudad para formar en ella a las generaciones del futuro, se hace saber en “Dedo que no tapa el sol” (Alonso 2011a 69), por medio de un coloquialismo que hace más accesible la comunicación. Las afirmaciones del hablante parten de un “nosotros” que parece designar una colectividad descontenta que llega a sentir ajeno el enclave urbano con que ha establecido un vínculo vital, por su resguardo poco acogedor. En lo que sigue prima el tiempo futuro, pues se prevé la llegada de la descendencia, de la que el medio ciudadano será no solo proveedor de sustento básico, sino también del adoctrinamiento y la falta de libertades: “Esta ciudad les dará el pan y la inocencia / les dará la pupila y la mordaza / los hará grandes y heroicos y eternos.”

La falta de confianza en un cambio social que favorezca el bienestar del ciudadano es evidente. La experiencia del sujeto parlante es una muestra de cómo la irregularidades del ambiente han deteriorado su ser interior: “el salitre también ha cambiado mis huesos / y el mar va entrando en mí como un rugido.”

La ciudad donde crezcan los jóvenes del mañana puede constituir su patrón identitario, el lugar donde reciban la instrucción formal (bajo los preceptos del sistema), pero también donde cierto grupo (un “nosotros” selecto que parece reunir a los intelectuales de espíritu clarividente) les dé a conocer a discreción las

verdades que les ocultan, para que no se conviertan en marionetas. Solo que esa mirada “radiográfica” los puede conducir al riesgo y la vida agónica, como ha sucedido con la generación artística a que pertenece la artífice de estos versos.

En lugar de tales contrariedades se aconseja no traerlos al mundo:
 No van a ser turistas ni fantoches
 me da miedo el arpón que les anuncia
 me da miedo que se pudran de solos y arponeados.
 No van a ser felices.
 Que no lleguen.

En otras palabras, se desconfía de la realidad sociopolítica del sistema para procrear en él. Los hijos estarían sometidos a calamidades, restricciones y manipulaciones semejantes a sus antecesores, junto con la posibilidad de ser víctimas de la censura y represión si adquieren lucidez y osadía.

Cansado de “navegar contra la corriente” y encontrar tantos obstáculos a su paso, sintiéndose tan diminuto, solo en el intento, reducidas sus fuerzas y hasta impotente para hacer frente a las adversidades cotidianas, el espíritu, por rebelde que sea, puede llegar a un estado depresivo y paranoico semejante al que preludia el suicidio. De tal cuadro psicológico ofrece indicios el poema “Ventana del suicida” (Alonso 2011a 64). El ambiente lluvioso aparece allí como símbolo de saturación existencial. El persistente goteo penetra hasta la médula, como si se tratara de estímulos nocivos de origen externo. Contradictoriamente, lo que llega a incidir desde afuera puede resultar ajeno para alguien que ya se siente al margen, atrapado en sí mismo. A ese ser lo invade la frustración, la angustia insondable, el desconsuelo (“Duele el sueño en los huesos...”). La desintegración de su esencia identitaria es una realidad: “isla que apesta con su solo lenguaje.” Nada salva la honradez si el clima en torno a sí se adensa limitando el desempeño propio. Parece sugerirse un desacuerdo con la orientación del medio exterior. Ante la adversidad y la indiferencia, la amistad aparece como única fuente de consuelo y afirmación:

Sólo el amigo acuna mi grito cada noche
 es demasiado ronco el viento que nos carga
 y nadie nos escucha.

Ha empezado la lluvia
 es mentira el camino
 sólo el amigo sabe.

En síntesis, la alegoría de la lluvia sustenta un ser en estado de shock emocional, por la acumulación de factores negativos que lo hacen replegarse en sí mismo. Los conflictos con el componente social y su consecuencia en el individuo pueden atisbarse con sutileza en imágenes intimistas de naturaleza funesta. Subyace un ciudadano inconforme, descreído, desconcertado, acosado, asfixiado e impotente; alguien sometido al desfallecimiento civil y el ostracismo.

La criatura hastiada y aturdida encuentra igualmente en las calles, a plena luz, la razón de su congoja. El drama social se hace evidente a cada paso. En “Portales de la calle Infanta” (Alonso 2011a 77), el caminante avanza confundido, sin prefijar itinerario, por una de las principales arterias de La Habana. Observa en detalle el paisaje urbano decrepito, representativo de la realidad nacional.

Otro era el referente del abuelo, la dulce memoria de familia en el lugar: “Ah la añoranza de los tiempos idos / de los viajes de abuelo / y la casa de huéspedes que era casi un hotel. / Ah lo que nos contaron y no vimos”.

Lo que este sujeto y sus contemporáneos han podido conocer es una ciudad desmoronándose material y espiritualmente, en condiciones paupérrimas e indignas que pueden provocar pesadumbre y locura, como se documenta en enumeración casi cinematográfica:

Avanzo tierra adentro
 polvo sobre la acera y los apuntalamientos
 los rostros de la gente los comercios vacíos
 el pobre zapatero sin tintes que poner en sus zapatos.
 ¿No es acaso un mendigo?
 ¿Y aquel que vende libros y viejas melodías
 amarillentos fósiles en la Iglesia del Carmen?
 ¿Y el loco vivo-grito entorpeciendo el tránsito?

Los versos que finiquitan son un profundo lamento por el entorno capitalino, que al igual que su tierra natal, se deteriora sin que ninguna entidad pueda revertir los

daños. Con tal afectación del ambiente socioeconómico, se tiene la impresión de que el propio mar pierde esplendor:

Esta ciudad se cae y a nadie le interesa.
Atrás se queda el mar
el mar es una lástima de azul desperdiciado.

Los dramas exterior e interior generan una criatura descentrada, que pierde el sentido de pertenencia y compromiso con la nación a que se debe. “No es mío este país”, sentencia la figura locutiva al comienzo de “Retrato” (Alonso 2011a 78). Sintetiza ello un estado de desposesión, inconformidad y pérdida identitaria del sujeto en un país que ante la grave crisis económica de los noventa, adopta la política de fomento del turismo internacional, en detrimento del poblador natural, que se ve doblemente marginado por sus bajos ingresos y por negársele el acceso a zonas naturales e instalaciones (“playas”, “hoteles”), de uso exclusivo para el turista.

Para el hablante en primera persona solo existen agentes climáticos que no parecen favorecerlo (“Sólo tengo esta lluvia y este viento”), porque ni siquiera el mar —elemento natural predominante— lo siente accesible y propio. Se cree parte de una existencia colectiva prestada, insustancial y transitoria. En ella se prefiere acaso la voz de los antepasados y el exilio, que el discurso oficial y ese absurdo de habitante anodino. Como consecuencia, se tiene una mirada pesimista del futuro: paisaje ruinoso y desconcertante:

Vida provisional la que vivimos
escuchando las voces de quién sabe qué ancestros
prefiriendo el exilio a esta esperanza.
Qué quedará mañana sino este oleaje terco lamiéndonos las ruinas.
Qué sucesor de nadie regresará a pasear por estas alamedas.

5.2 Sondeo y reinvención

En 1992 Odette Alonso se traslada a México por invitación de la Casa del Escritor de Bacalar (estado de Quintana Roo), para un proyecto cultural. No retornará a Cuba; decidirá su residencia definitiva en el Distrito Federal.

Personalmente no se considera exiliada, mas reconoce como novedades temáticas en su poesía posterior, el exilio y la mirada a la realidad cubana desde la lejanía —una de las constantes de lo cubano señaladas por Cintio Vitier. (Alonso en Cabezas 2011 159)

Desde entonces hasta la fecha cuenta con una fecunda producción que sobrepasa la docena de libros, entre nuevos títulos, compilaciones temáticas y antologías. Su vocación literaria la ha conducida a cultivar certeramente el género narrativo, con una novela (*Espejo de tres cuerpos*, 2009) y dos volúmenes de cuentos (*Con la boca abierta*, 2006; y *Hotel Pánico*, 2013). No obstante, en Alonso sigue predominando la poeta. Dentro de su caudal poético en la diáspora, la autora y la crítica coinciden en señalar tres poemarios como los más relevantes por sus propuestas ideotemáticas: *Insomnios en la noche del espejo* (2000), *El levísimo ruido de sus pasos* (2005) y *Vísperas del fuego* (2011).

Insomnios en la noche del espejo registra poemas ya recogidos en *Palabra del que vuelve* y, por tanto, escritos en Cuba, mientras que otros forman parte de la escritura mexicana durante el segundo quinquenio de los noventa, dada a conocer parcialmente en la *plquette* *Linternas* (Nueva York, 1997). Para su artífice constituye el conjunto poético mejor logrado, merecedor del Premio Internacional del Poesía Nicolás Guillén, otorgado en Quintana Roo en 1999. En común con *Vísperas del fuego*, contiene, por una parte, aristas de corte sociopolítico dadas a la memoria y el juicio crítico sobre Cuba, y por otra, creaciones más intimistas, de proyección amoroso-sexual, junto con otras vivencias y reflexiones personales. *El levísimo ruido de sus pasos*, en tanto, conforma una selección de la poesía de línea homoerótica escrita hasta el 2005.

Uno de los poemas más antologados de esta etapa creativa, medita con exasperación sobre el destino a que se somete el cubano que elige la vida de peregrino, harto de soportar tantas contrariedades en su propia tierra. Con una sintaxis enumerativa donde se combinan estilos verbal y nominal, “Candela como el macao” (Alonso 2011a 96) subraya el inconveniente de ser cubano en el mundo, visto enfáticamente con los calificativos de “raza maldita”, “peste del

universo”, “plaga”, sobre todo por su impulso migratorio. “Macao” es el nombre dado en la Isla al cangrejo ermitaño, que tras elegir un caracol como residencia, se aferra a ella y solo pueden retirarlo aplicándole fuego. Un instinto semejante sigue el que emigra, sin otro recurso que la férrea voluntad de afianzarse en el lugar a que arriba, sin posibilidad de retorno. Con su actitud queda expuesto a la reprobación de la familia y el Estado: “y el dedo índice del padre / y de la madre / y del carné del Partido / la mancha el expediente”.

Está presente, asimismo, un ánimo de indignación, al mirar despectivamente el concepto que se tiene de patria y sus ideales, así como la carencia de libertades: “película vencida donde la patria es un escupitajo / sueño rojo y azul que acaba en puntapié / porque la libertad es otro escupitajo / otra palabra absurda.” Es sustancial el temple que debe forjarse ese individuo itinerante para superar la nostalgia por el suelo natal y sus atributos naturales y culturales, para sobreponerse al “azote” de los recuerdos.

En la última sección, sin embargo, cambia la actitud anímica; se asume con resignación y prudencia su condición. Se presume como hecho la catarsis y el duelo de la partida. A fin de cuentas, más allá de los prejuicios internacionales, la imagen de este migrante depende mayormente de sí mismo “para aprender el dolor de la quemada / y no echar el escupitajo al duro pasaporte que se vuelva una pasita / que nadie diga cubano raza maldita / peste del universo”.

La obra poética en el exterior se presta para hacer un recuento y balance de la trama social de Cuba, especialmente a partir de los quiebres del sistema. En este ejercicio memorístico confluyen razón y sentimiento desde la posición y experiencia del sujeto, y afloran inevitablemente las consecuencias funestas para el país y para un ciudadano en particular, que en vano apostó por un proyecto colectivo y luego decide emigrar.

Con frecuencia se hace patente la degradación del sistema en cuanto a proyecciones y manifestación práctica, y su efecto en la mentalidad y destino de los pobladores. En “Las estaciones del alma” (Alonso 2011b 53), por ejemplo, el propio título adelanta claves de un cambio de estadio de la conciencia colectiva,

producto de la degeneración de presupuestos ideológicos instituidos. Se presenta una secuencia imaginística un tanto intrincada, y son los últimos versos los que mejor revelan la desvalorización ética y sus secuelas espirituales. La pieza bocetea un trayecto vital conjunto desde su origen, utilizando el mar como telón de apertura y cierre. Se parte de un ambiente psicosocial de relativa estabilidad, y una sucesión de hechos lo va desestabilizando paulatinamente hasta quedar con aspecto calamitoso la fe proclamada: "... un cristo que han colgado de la oreja / con el vientre carcomido / putrefacto." Se dan señales evidentes de que se desvirtúan los mejores atributos: "De aquella luz no queda ni la sombra". Ello afecta la pérdida de entusiasmo de la masa, que termina resentida moral y anímicamente: "Sobrevivieron algunas certidumbres / el miedo y el dolor / las punzadas del odio / las cosas que de ayer devuelve el mar."

En el plano ideoestético, llama la atención que ciertos paradigmas alegóricos presentes en la obra de Aramis Quintero, afloran acá. Se tiene el caso de la construcción ilusoria de esmerado diseño y con significados especiales, que termina desvaneciéndose, para dar paso a la oquedad de la existencia, la decepción amorosa y el vituperio. Cuando el proyecto se torna irrealizable, expectativas y filiaciones se fracturan en la identidad del sujeto. El daño es irreversible y una de las formas de deserción es el autodestierro:

Sobre esta tierra levanté mi casa de aire
y la dejé volar.
Todo era azul y todo tenía un nombre
la liviana elegancia de un pájaro fugaz.
He cruzado este parque
he aplastado las hojas silbando una canción
como hace un forastero que no volverá nunca.
("Casa de aire", Alonso 2011a 85)

Igualmente coincide la concepción del sentido fantasmagórico de la isla. Al devaluarse la credibilidad y devoción, las consignas y cantos laudatorios perdieron su razón de ser, sin una convicción que los respalde. El hastío y la abulia se apoderaron de mucha gente, que en lo adelante mostraría una fachada de autómata. Solitario ante el mundo con su política de Estado, con un paraje en

ruinas luego del alud de lo que era (o simulaba ser), el país toma la apariencia de un territorio aislado y maldito, donde las criaturas dejan de identificarse con la causa social y juegan a representar una farsa. Pareciera cuento de terror donde afloran lo irónico y lo grotesco:

Se fue quedando sola
 rodeada de fantasmas
 que subían del mar con las venas abiertas
 y chupaban la savia del famélico paso.
 (...)
 Como lenguas de fuego
 las olas carcomieron el muro del cansancio
 y no enciende el verdor a la hierba quemada.
 Los fantasmas pasean
 envueltos en banderas que destiñó el salitre
 pendón de carnaval que el viento deshilacha.
 Allí
 tras las ventanas
 flota una esencia inmundada
 una vergüenza
 como el escalofrío de una mueca en la tarde.
 (“La patria”, Alonso 2011b 39)

El propio sujeto, víctima del “naufragio”, se siente fantasma. Entregó lo más entrañable de su ser y ahora, distante de esa realidad, no puede decirse que se encuentre a salvo, pues no logra librarse aún de la experiencia traumática. Las imágenes dan cuenta de un regodeo sensorial que queda trunco:

Yo viví en una isla
 respiré el salobre viento de las tardes
 puse mis manos sobre sus ojos al dormir
 besé su boca.
 Yo viví en una isla que se hundió para siempre.
 Desde entonces
 en tierra firme
 soy un fantasma.
 (“Fantasma”, Alonso 2011b 31)

Será esa una condición latente para alguien que, aun lejos, sigue pensando en la historia y destino de su patria, cuya pérdida dejó un vacío que no logra rebasar, a pesar de manejarse bien como sobreviviente en su nuevo hábitat. Echa de

menos rasgos de la cultura y la idiosincrasia de origen, como un cordón umbilical del que cuesta desprenderse: "... estoy tan lejos del patio colonial / de la empinada calle bullanguera sin poder arrancarme el corazón / y echárselo a los perros." ("La noticia", *Vísperas del fuego*, 2011). Un fragmento de la prosa poética *Visiones* (2000) puede ilustrar con mejor precisión la esencia del problema:

Atravesar el mar es como el purgatorio: no hay garantía alguna de superar la prueba. Y si aparece un puerto, allá en el horizonte, puede no ser la tierra para la salvación.

Cuando uno se echa al mar no piensa en el naufragio. Pero el naufragio es el único destino al que llevan las aguas y el resto de la vida, aunque llegue a la tierra, el hombre será un náufrago. (III "el náufrago")

De fantasmas se habla en esta poesía, como si emergieran voluntariamente los entes de ultratumba. Justo cuando convergen lo fatídico y lo lúgubre, aparecen y poseen a los vivos, para acrecentar sus penas y hacer más tortuoso el camino. Pero también las almas difuntas acuden al pensamiento inquieto de sus descendientes, para "iluminar" el entendimiento sobre los aspectos problemáticos del medio que los embargan. Más allá de la presencia viva, el legado de sus ideas y conductas funciona como voz latente para orientar y alentar en medio del infortunio. El asalto a la conciencia de ciertos mensajes ajenos que perviven y pueden salvar, poniendo a prueba la capacidad defensiva del individuo ante lo hostil e injusto, es una idea que puede servir de eje común para conectar "Calles del calvario" (Alonso 2011b 42) con el poema XLV ("Sueño con claustros de mármol...") de los *Versos Sencillos* de José Martí. Salvando las distancias contextuales, ambos son portadores de un pensamiento decolonial que incentiva el despertar de la conciencia civil, que puede manifestarse adormecida y claudicante ante los ardides del poder. Con expresión rotunda y férrea ("una palabrota", "una injuria"), ha de reaparecer y persistir el juicio de esos muertos, para alentar el espíritu rebelde por una libertad tan necesaria ahora como en siglos anteriores. Ellos traen definiciones claras sobre los asuntos "oscuros", que

permiten transgredir el silencio para reanimar y encauzar sueños y luchas. Una sucesión de imágenes grotescas da la magnitud de su legado:

Y en sus habitaciones
 hediondas a alcanfor y a sudor agrio
 velan el sueño intranquilo de sus hijos
 se acuestan en sus camas.
 Allí entre los harapos
 se esconde el nombre eterno de las cosas
 la mugre que envenena el corazón.
 Allí deja el difunto su mensaje
 la estremecida soledad del mudo
 un golpe familiar en la pared.

Fantasmas son también los recuerdos, la vuelta a la patria en la memoria para revivir con ojo crítico el ambiente habitado, y juzgar, a modo de confesión, el papel del enunciante y sus allegados en distintos escenarios.

En tal sentido, los poemas “Errancias” y “Las palabras ajenas” (ambos de *Vísperas del fuego*, 2011) dan cuenta de una atmósfera oscura, de encierro, donde se anda a tientas, sin los medios elementales para que fluya la vida; donde hay que conocer las “reglas del juego” para preservarse ileso, y “retroceder” (disentir políticamente) cuesta caro (“buche de sangre”). La nocturnidad insular se asocia con lo pesaroso y putrefacto del medio, y la “lluvia” con la continuidad de los padecimientos. Es un hecho la crisis de fe y compromiso en relación a esa sociedad, la pérdida de toda esperanza de resurgimiento dentro de ese medio punzante, inmundo, amenazante, en el que pulula el desamparo.

En “Errancias” (Alonso 2011b 52), junto con presentarse la “turbiedad” de la luz, aflora un sabor típico del paladar criollo: “Brilla revuelto el sol / atraviesa la isla / deja un olor a café recién colado.” En “Las palabras ajenas” (Alonso 2011b 37), en cambio, tiene mayor peso la autovaloración de la hablante como sujeto discursivo en ese entorno. Considera no haber sido devota ni opositora al régimen (nótese las oposiciones semánticas “amante-enemiga”, “hermana-asesina”). Mas sus principios le evitaban prestarse para la adulación y el oportunismo políticos: “nunca quise enfundarme en otros ojos / ni poner en mi boca las palabras ajenas.” Su vivacidad de ingenio le evitó convertirse en una criatura sumisa y “cegata” que

padece en silencio, así que no cesó de “desangrarse” en su escritura, única arma efectiva:

Yo nunca quise ser la idiota el agujero
 que dejaba en la piel la candencia del hierro
 un alfiler clavado en la pupila
 y en el alma
 clavado
 otro alfiler.
 A la sombra del árbol más endeble
 me cobijé del viento que yo misma inventaba
 una gota de tinta sobre las aguas mansas
 la mano ensangrentando la palabra final.

Otro es el tono de los versos que dedica a su provincia natal. Si en el texto publicado más de dos décadas atrás (“Llanto por la ciudad cuando me alejo”, *Historias para el desayuno*, 1989) resalta el cuestionamiento irónico y el lamento ante el abandono de la ciudad por la instancia estatal y por los propios pobladores que emigran, en “Santiago de Cuba” (Alonso 2011b 44) existe un temple de ánimo más reposado. Hay aquí una reconstrucción de las imágenes infantiles de un entorno cotidiano que distingue a la ciudad y puede prestarse como escenario de juego. Se produce una vuelta a la infancia desde la nostalgia, donde las marcas de inconformidad y resentimiento políticos son más leves y sutiles. Se insinúa una fuerza superior que generó una suerte nefasta en el ambiente. Determinados indicios dan fe de ello, como los senderos “donde una mano ayer echó la maldición”, así como la “pared mohosa” y los “flacos arbustos ya sin hojas”. Lo que sigue es típico del paisaje urbano santiaguero: la huella de los rieles por donde circulara el tranvía hasta principios de los años cincuenta. Tras el preámbulo llega simplemente la inocencia del juego entre chiquillas amigas:

Allí están las amigas
 (...)
 Allí están los muchachos riendo a carcajadas.
 Allí estoy yo
 tomada de sus manos
 y la tarde es un juego de penumbras.

Entrañable resulta, igualmente, recordar a modo de crónica la experiencia habanera de la Generación de los Ochenta. En “Linternas” (Alonso 2011a 87) la voz enunciativa narra desde un “nosotros” la aventura “revolucionaria” de estos jóvenes. Con estremecida añoranza se “ilumina” una historia sin retorno, irreplicable. Se presentan como un grupo de escépticos noctámbulos y bohemios que se reunía en una céntrica calle de la capital cubana; chicos desencajados, incomprensidos, descontentos, a quienes le asistía el desencanto. Unidos, se encontraban a sí mismos y se reivindicaban como colectivo: “Ayer éramos más / un ejército de desesperanzados / cómplices de la noche / alcohol en el Paseo y 23 / ramas absurdas y árboles caídos ebrios también / desencantados.” Juntos, confiaron en un proyecto autónomo, de sello propio y espíritu renovador, de pensamiento creativo y libre, sin desentonar en su esencia con los principios y campañas del sistema:

Ayer éramos niños
de milagro escondido en los bolsillos
y canción recitada como un himno.
Ayer pintamos muros o creímos hacerlo
escribimos consignas en el forro de los libros de historia
al pie del alma mater.
Soñábamos soldados pastelitos caravanas
y éramos más.

No obstante, su labor parece haber resultado a la larga incompatible e intolerable, a los ojos de una política vetusta pero conservadora, que gusta de promover y controlar lo que en sociedad se organiza, dice y hace. Quizá algo semejante sugiera la intensidad de la “lluvia” limpiando el “polvo” y la consecuencia de esa acción purificadora para el grupo generacional, que termina dispersándose. Bien se sabe que la distancia puede dar paso al olvido o la irregularidad de la memoria:

Llovía a cántaros sobre la suciedad de las fachadas
siglos de polvo hollín
conspiración del tiempo.
Luego la desbandada
hoja que marca el curso del olvido

linterna que se enciende o que se apaga
según quien le haga el guiño.

Por otra parte, el poema “Ella lee un libro verde en la calle Reforma” (Alonso 2011a 92) aborda el tema generacional con un carácter más reflexivo, donde se hacen presentes el desamparo y un desgarró espiritual sin límites. Existe acá una asimilación de las voces de sus compañeros en la voz de la enunciante. Rondan su mente, y el libro que aparece leyendo es el “libro verde de los otros”, metáfora de las utopías y sueños del conjunto. Se concibe “espejo” de todos, algo propio del carácter reflejo de la identidad individual. Sabe que el ideario colectivo en busca de un horizonte más luminoso y las frustraciones del grupo han marcado su senda personal. Aun así, está consciente que ya no son los mismos; cada cual tomó un rumbo y un modo particular de pensar. Han definido un derrotero propio: “sabemos qué somos y qué queremos ser.” Conmueve que su anhelo original era bien simple: poder escribir con libertad, sin censura: “Ellos y yo soñamos con tener otra vida / tan sólo con sentarnos a escribir el poema / sin la punción del ojo enemigo y de la afrenta.”

Soñaron con el éxito, la fama y el bienestar, pero ese ideal tuvo muchas recaídas hasta devenir en fracaso, que aún deja secuelas en la existencia agónica de la hablante:

Íbamos a ser jóvenes y hermosos para siempre
y el resto inclinaría la cabeza diciendo aquél es el poeta.
Una vez y otra vez volvimos a morir
soñando el libro verde que nadie leería
y el puñado de gloria que nos iba a tocar.
Alguien se acercará cruzando la avenida
alguien cerrará el libro y me verá morir
en este eterno silencio de lo ajeno
de la esperanza trunca del vacío.

A partir de la llegada del Período Especial, la agudización de las carencias económicas, el incremento de la emigración, el auge del turismo y del comercio nacional en dólares, incentivan el espíritu consumista, un fenómeno mayormente observable en la población joven, ajena a la austeridad socialista. Se hace patente

una deformación de valores en las nuevas generaciones, que aspiran a procurarse una vida acomodada sin trabajar, dentro o fuera del país. Un caso de esa naturaleza se presenta en “Las islas” (Alonso 2011a 80), donde una chica mirando al mar, sueña casarse con un extranjero rico y “vivir como reina” en un lejano país (probablemente europeo), donde su hombre la mantenga y cuente con “tiendas coloridas donde cubrir su cuerpo”, con estaciones y culturas diferentes y abundantes “viajes y fiestas”. Quisiera una especie de paraíso terrenal —la antítesis de lo que vive— “y no añoranza de las islas / y no morir sola / donde ser extranjero no es ningún privilegio.” Aun con lo que puedan tener de iluso y absurdo, esas fantasías pasan por su pensamiento, como pudiera suceder con otra joven cualquiera, como si fuera de Cuba el estatus adinerado resultara una condición natural.

La perspectiva sobre la realidad insular adopta ribetes específicos, a partir de una visita de la escritora a Cuba en el año 2004. Se cuenta con otra sensibilidad cuando se llega de un país con mayores libertades y una vida más holgada. Los problemas son percibidos con mayor conmoción, quizá por su dilación y acrecentamiento, sin una solución viable. “Silencio / ya nadie entra a mi ciudad / ya nadie sale de ella”, puede leerse en “Intramuros” (Alonso 2011b 51), lo que da idea de un estricto control de las fronteras y un clima de encierro y opresión. Pareciera el ambiente de una fortaleza medieval o de la Habana amurallada del período colonial, aunque está más bien asociado a las restricciones económicas y políticas. De lo que sigue se infiere una consolidación del mando prepotente y arbitrario de la máxima autoridad: “El elegido / vierte el sudor en su cántaro sucio / llena de sal su boca.” No se observa un “resquicio de luz” para salir adelante. Pareciera un mal enquistado, sin posibilidades de subsanar daños y superar el estancamiento. Se tiene la impresión de oscuro designio por todas las esquinas: “corriente de aguas negras que a ningún lado va.” Dos palabras claves se repiten en la enunciación poética: “silencio”, con la connotación de pasividad de los subyugados, y “trueno”, símbolo que apunta al empoderamiento del Estado represor. El juego semántico de esos conceptos en el segmento final, con la

incidencia del primero sobre el otro, y la supresión del fatalismo como creencia, dan a entender, especialmente, la posibilidad de emergencia de un movimiento social: “Silencio al trueno y al presagio / cállenlos de una vez / antes que se revelen / antes que digan algo.”

Un propósito similar se enuncia en “Del viaje” (Alonso 2011b 45), donde la “lluvia” llega para limpiar las impurezas del ambiente y los padecimientos humanos, o sea, un proceso de democratización y progreso, sin descartar los desatinos y excesos en que pueda incurrirse con el cambio:

Que venga la llovizna
que levante el vapor
que purifique
aunque después el polvo sea ciénaga y el musgo una selva interminable
que lo ennegrezca todo.

De modo semejante, “Los corderos de Dios” (Alonso 2011b 56) es una plegaria al Señor por la barbarie que recae sobre un pueblo y la sanción a los que se pronuncian por un cambio de fondo. El lenguaje, dispuesto en términos cristianos y actitud reverente, traza un matiz poco usual en la lírica de Alonso, que bien pudiera explicarse por la influencia de la cultura mexicana, de una marcada religiosidad. El texto pudiera leerse con un enfoque más ecuménico, pero considerando que fue escrito en el viaje de vuelta a la capital azteca, el sentido ideológico se impone.

La misericordia divina es invocada tanto para las víctimas (el menesteroso, el que sufre, las jóvenes generaciones sin futuro), como para los victimarios (el mezquino burlón, los hombres despiadados). En otras palabras, pide la clemencia de Dios para la masa martirizada y los gendarmes del régimen, sin importar fórmulas usadas para la buena fortuna y el camino correcto.

La justicia divina ha de conceder, dentro de la multitud, la gracia salvadora a los “corderos” (acaso, los más rectos y sacrificados en su ideales). Aquí convergen la voluntad celestial y la perspectiva del sujeto discursivo, simpatizante con las posiciones disidentes. Merecen la compasión del Altísimo esos espíritus de firme convicción, que como Cristo, se prestan dignamente al suplicio, en representación

de los subalternos, condenados a padecer indefinidamente: “Pero mayor ha de ser su tormento / oír en la distancia / el grito de los decapitados / cargar sobre sus hombros / por extraños caminos / la cruz sin fin de los sobrevivientes.” Su voz y su ejemplo no se habrán derramado en vano, porque estarán definiendo un nuevo rumbo para todos: “Sobre sus lenguas secas / se bordará también la gota del silencio / la gota del jamás.”

La atmósfera medioambiental y psicológica del exilio está presente, asimismo, en algunos poemas, aunque valga decir que en los menos. Como bien ha confesado en correspondencia personal la presente autora, adaptarse al panorama mexicano no ha sido para ella un proceso engorroso; por el contrario, se ha sentido cómoda. Allí ha podido rencauzarse favorablemente en lo profesional y en lo personal. Ha conseguido un trabajo afín a su vocación escritural y la publicación de su obra desde ese ámbito, y principalmente gente mexicana ha formado parte de su vida sentimental y su círculo de amigos. Además, percibe cierto *background* cultural afín entre el país azteca y la isla caribeña. Si bien no ha podido librarse del “fantasma” de la nostalgia, no constituye esta un fenómeno traumático, y los temas cubanos, con el tiempo, han ido quedando a otros planos.

Ello explica, en parte, que en su poesía no abunde una relación conflictiva entre sujeto y medio. De hecho, en muchos poemas intimistas es poco lo que se trasluce del contexto vivencial exterior. Pero unas pocas muestras presentan paisajes, ambientes y referencias culturales con una perspectiva transfronteriza y universal. Así, “Bajo la luz extraña” (Alonso 2011a 156) da testimonio de las paradas transitorias de viajero itinerante, sin ruta predeterminada:

Las ciudades se hacen una ante mis ojos
Tegucigalpa Madrid Santo Domingo
La Habana Barcelona Coral Gable
Nueva York.

Se informa la visita, en compañía de otros, a zonas atractivas e interesantes, ricas en patrimonio cultural y modernización, mas son percibidas como parajes ajenos donde el peregrino se siente extraño, sin encontrar satisfacción ni sosiego con otra luz, otro cielo y otro paisaje que no son los de la patria: “Amanece / y hay un rastro que no brilla / sobre la luz / que mortecina / se hace día.”

Experiencia transcultural y amor suelen complementarse en la exploración y balance vivencial. En un espíritu creativo y sensible, el enamoramiento puede generar una serie de fantasías donde se mezclen lo vivido y el bagaje intelectual, con afectos y juicios del momento, en el lugar de asentamiento. De este modo, en “Parpadeos” (Alonso 2011a 111) se muestra a una mujer (Virginia) sentada a la mesa en una cantina mexicana, fumando y tomando con avidez. Observarla estimula en la conciencia enunciante un flujo de imágenes aparentemente inconexas, al modo de un video clip, donde se superponen elementos de la sociedad y la cultura universales, de Eurasia y Latinoamérica, antiguos y actuales, siguiendo una estética posmoderna. El mosaico intercultural resultante contiene escenas de desequilibrio natural y social, con una posible implicancia en la estabilidad psíquica del sujeto:

Cierro los ojos y pasan
 como el ritmo inalterable de un reggae
 un vuelo sobre Irlanda
 el río revuelto y el molino rojo
 en la ribera del puente el campanario
 y en los horrores de la noche un tren.
 En un tugurio de la plaza de Callao
 el hachís trae las visiones del tesoro perdido
 la muralla medieval sobre la roca estrecha
 Quevedo en una calle de Madrid
 sombras chinescas fotografía inútil.

Al parecer, el personaje referido tiene un noviazgo con quien habla, y su amor matiza todas las representaciones del espíritu y trae sosiego, inspira aliento y confianza, y prevalece sobre los atisbos de tormento:

Abro los ojos y estás tú amor mío
 confluencia de todos los paisajes
 paz de mi alma.

Con un hilo de voz digo tu nombre
 dos sílabas se encienden en mis labios
 y entonces puedo
 una vez más
 cerrar los ojos.

El efecto contrario sucede en “Vivimos en el desierto” (Alonso 2011a 100), donde la hostilidad del medio afecta la consolidación de la pareja. No es común encontrar en la poética de Odette Alonso fuera de Cuba, un poema tan permeado de la cotidianidad social mexicana. El texto compacta en su órbita la atmósfera convulsa de las calles y su consecuencia en el proceso afectivo íntimo, a semejanza del poema-crónica de Viera. La voz locutora emplea la primera persona del plural para presentar un fenómeno de la sociedad humana, sin declarar el sitio de los hechos. Podría ser atinente a la región latinoamericana o cualquier otra zona del planeta. Sin embargo, se infiere que para obstaculizar la actitud de entrega en una relación amorosa, debe tratarse de un entorno inmediato, que para Alonso es el Distrito Federal.

“Vamos por el desierto”, verso de apertura y *leitmotiv* de la composición (que a la vez guarda correspondencia con el título), más que evocar una de las formas paisajísticas mexicanas, alude a la “aridez” de lo humano y la carencia de coexistencia pacífica en los tiempos que corren. Se habita en un medioambiente contaminado, impuro, una “tierra baldía” e inhóspita que entronca en parte con el escepticismo de T. S. Eliot. En el contexto correspondiente, esto pudiera traducirse en un clima de violencia, corrupción e inseguridad en la esfera pública, que obstruye la tranquilidad, la libertad y el bienestar de la población. El mayor relieve lo ocupa la violencia. Los términos no pueden ser más gráficos y su orden da la medida de la convivencia con un mal sin contención que se acrecienta. Se habla de “ring de boxeo”, “balacera”, “misil” y “fuego que te abre el vientre”. La envergadura de lo agresivo, más que a una delincuencia común, apunta al crimen organizado, tan extendido en los últimos años. Ese siniestro espectáculo del día a día, exponente de la barbarie en medio de la civilización (“animal del desierto bestia de calma inútil”), “hiere” la sensibilidad, la confianza y las expectativas

personales, para dejar un espíritu en vilo, donde predomina el instinto de supervivencia. Se carece de paz y equilibrio que predispongan el par amatorio al cultivo del romance. La proyección del Yo y su complemento con el Tú en una relación edificante, se ve coartada por una realidad exterior agravada, que parece irreversible:

Por eso niego el espejismo y ya no sueño
 cascadas de agua dulce limpio invierno
 locura de la nieve
 estupideces.

(...)

No puedo protegerte
 decirte amor
 duerme sobre mi hombro
 yo cuidaré tu sueño.

(...)

Vamos por el desierto
 vuelta y vuelta a la arena
 camino sin retorno.

La poesía intimista de corte homoerótico adquiere nuevos bríos en terreno diaspórico. Varias muestras dan fe de ello, pertenecientes en su mayoría al libro *Vísperas del fuego* (2011). No cuesta percibir en esta fase creativa, una mirada retrospectiva que revive pasajes autobiográficos y enjuicia el curso de la tendencia amorosa, a partir de su génesis, clímax y desenlace. La huella y pervivencia de la experiencia afectiva, en muchos casos, está condicionada por un trasfondo físico y cultural cubano.

Como punto de partida puede tomarse “Ella escribe cartas de amor” (Alonso 2011b 14). La pieza parece responder a una estrategia enunciativa donde la chica referida constituye una réplica del Yo. Como sucede con muchos poemas de Alonso, la introspección es condicionada por lo que inspira el ambiente marino. Para este efecto, la actividad escritural es una acción expresa, en función de rehacer una historia amorosa propia, que pudiera interpretarse como hecho individual o acontecimiento tipo que marca una secuencia vivencial reiterada. El recurso del “viento” sirve como excusa para el tránsito al pasado (“...el viento que

vuelve como un viajero antiguo”). Espontáneamente, se reconstruye la persona querida y el sentimiento que la unía a ella. En la definición del objeto de deseo se precisa la inclinación lésbica del personaje referido: “un cuento donde el príncipe es princesa / es amazona / es labio tierno donde libar la sed.” La evocación contiene un lamento por la ilusión que se eleva y desvanece con facilidad. Consiste en un amor etéreo que la hacía vibrar interiormente, con delicadeza e intensidad, pero que no logra afianzarse y perdurar. Así, lentamente, va decayendo, sin saberse a ciencia cierta los motivos: “Era tan simple un gesto / la vista al horizonte / la mirada topando con lo desconocido / halo de luz en el paisaje de la tarde.”

Un conjunto de poemas rescata momentos memorables de la evolución de la vivencia *gay* de la hablante en el país de origen. “Contralto” (Alonso 2011b 67) marca el punto de partida. Revela el surgimiento de la atracción lésbica en la edad infantil, por una chica con vocación para el canto. Ofrece pinceladas de su participación en el coro de la escuela, interpretando las típicas canciones que inculcan un patriotismo doctrinario: “... escapan por su boca los himnos / las consignas. / Sus ojos enfebrecen / con los cantos de guerra”. Pero además de la presentación pública, la niña reserva para ella un espacio privado especial, “a la hora del recreo”, con canciones más personales que quedan sonando en su mente de regreso a casa, para dejar un efecto balsámico que entraña, a la par, el primer idilio y el gusto por los dones artísticos: “Cuando en la noche se cierran las cortinas / vuelvo a escuchar en mi oído su canción / y entonces puedo / dormirme / tranquilita.”

Pero la respuesta al “llamado de la carne”, propiamente, puede constatarse en “Paisaje lunar” (Alonso 2011b 11), cuyo título puede ser indicativo de un incidente atípico para el momento sociohistórico en que tuvo lugar. Por efecto metonímico, predisposición genital y naturaleza armonizan para dar cauce al impulso sexual en un par de adolescentes dispuestas a perder su inocencia. El entorno campestre y los signos ambientales dan seña de una experiencia tan espontánea y natural como impura, según los códigos morales de una época sociopolítica. Contra todo

tabú, ese primer paso define una senda en la orientación genérica de la mujer que emerge:

El viento traza un sino desde la transparencia
 es una música de ayes y estertores
 que hace negra a la tarde en un segundo.
 Como gota de agua sobre el cristal ahumado
 la flecha es el silbido de un dios adolescente
 que dibuja en el vidrio la silueta de un pez.

A otra escala es el amor que se materializa en “Lejos de Cuba” (Alonso 2011a 86), con perfiles de realización en diferentes escenarios ciudadanos de La Habana. Es evidente la nostalgia por una intensidad afectiva de la que cuesta desprenderse. Marcaron una impronta vivencial en la pareja lugares capitalinos de origen urbano o natural: las “calles del Vedado” y el “diente de perro en 16”⁹⁸ —roquerío costero de una playa. Algunos muestran matices contrapuestos: el “hedor sin fondo del Almendares seco” (río a donde va a parar los desechos de la ciudad) y “los techos de Cubanacán” (complejo de instalaciones de importante grupo hotelero). El espíritu del romance se asocia a géneros musicales cubanos: “son y guajira en el aire extranjero / contradanza y montuno en la melancolía”. Entremedio también se “respira” la melodía sentimental de un bolero. El estribillo de “Ella y yo”, de Omara Portuondo⁹⁹, se intercala fragmentado en los versos, a modo alusión textual:

*Como la rosa, como el perfume
 así era ella
 Como lo triste, como una lágrima
 así soy yo
 Como lo triste, como una lágrima
 así soy yo*

Lo que en la canción es desdoblamiento de la enunciante en figura simbólica para un tiempo de felicidad efímera, en el poema ocupa el lugar de la otra. De

⁹⁸ Conocida como la Playita de 16, en el reparto Miramar, resultaba una playa muy acogedora y divertida para la juventud.

⁹⁹ Prestigiosa cantante cubana y una de las voces del conjunto Buena Vista Social Club.

todos modos, la elección se justifica porque las cualidades y sentimientos se corresponden.

El vacío de la pérdida parece irreparable: “El pie redobla el ritmo / e inaugura otra espera / otro pozo en la fuga y en el pecho.”

De igual manera, la música está ligada a la memoria afectiva y sirve como telón de fondo en otros poemas, donde el subconsciente retoma a la mujer amada, que llega a impactar con predisposición anímica positiva o con aspecto devastado. En “Vieja trova santiaguera” (Alonso 2011b 17) resurge para quien la añora, con sensualidad seductora. Gestos y caricias delicados hacen del acto un placer compartido, donde la otra lleva la iniciativa, con exquisita sensibilidad y desempeño magistral. Como “cómplices” de la entrega apasionada participan la “noche”, vista acá como signo ambiental positivo, y la música tradicional cubana, específicamente la Vieja Trova Santiaguera, un legado de la tierra natal de la poeta:

La clave marca el ritmo con que vuelven los recuerdos
que llenan las ranuras del disco de acetato.
En sus ojos se encienden otras noches
el sueño en diapasón
esas notas que no olvida la guitarra.

En cambio, en “Oscura casa de la posguerra” (Alonso 2011b 26), la compañera aparece con lágrimas que anticipan un desenlace lamentable. Las imágenes dan nota de un trance espiritual donde el amor va en declive y la convivencia afectiva se agrava hasta el punto de disputa y ruptura. “Calambre”, “luz absurda”, “árbol deshojado”, la “lluvia” y los “disparos al fondo de la noche” —que dan un clima de fatalidad—, son términos claves que evidencian esa atmósfera emocional. La música en viejo soporte (*long play*, como el caso anterior) toca el presente con otro tono, que trae notas de pérdida y signos funestos: “La música recuerda a la posguerra / pareciera que llueve / suena como disparos al fondo de la noche.”

Un cambio de actitud y sensibilidad en cuanto a la relación de pareja resalta en “Última noche en la ciudad” (Alonso 2011b 33), concerniente a una vivencia más cercana a su realidad inmediata. El sujeto parlante alerta a la persona que le

corresponde, que contenga su ternura y entrega en el encuentro físico. Se declara escurridizo (el “advenedizo que siempre huirá”), marcado probablemente por desencuentros anteriores y por su propio destino de migrante. Su aporte al intercambio corporal da muestras de una voluntad instintiva y frívola, especie de exorcismo para descargar un impulso natural. Se muestra descreído ante el objeto amoroso idealizado. Si algo puede quedar que duela, no costará desasirse de ello con estoicismo y firmeza. Después de la aventura nada parece sobrevivir. Por instintos de autoprotección y sobrevivencia, decide “tomar del camino” y seguir, guardando para sí su mejor “moneda”:

He venido a matarte de una sola estocada
 he venido a clavar mis sombras en tu cuerpo
 no quieras detener el curso de la noche
 ni vaciar el elíxir que adelante el final.
 Un solo grito entonces
 una plegaria anudada en la garganta
 y el manto gris cayendo como una maldición.
 Aquí termina el mito
 lloraré sobre el puente dos lágrimas ajenas
 me tragaré el camino como una fruta arisca
 no miraré hacia atrás.

Desenlace fatídico del amor, desgarramiento, desamparo, pena por lo irremediablemente perdido (incluyendo la patria), son síntomas que trazan tendencia temática y espíritu propio. Se fija y adensa la desolación ante un cariño que se torna escurridizo y traicionero, lo que vulnera la condición identitaria, ya sensible por el desarraigo. De hecho, el factor político con sus secuelas, de modo palpable o tácito, es un agravante en la disposición anímica, aunque el poema refiera una relación sentimental y valore su consecuencia en la condición afectiva del sujeto. No cuesta notar esto en el fragmento final de “Acantilado” (*Vísperas del fuego*, 2011): “Desde mi celda observo una alforja vacía / y esa isla maldita / olvidada de Dios.”

En un poema más reciente como “La puerta” (Alonso 2014 26), puede captarse cómo el ente enunciador se inclina por la autoprotección y el hermetismo, ante la amenaza de los agentes medioambientales de la ciudad. Antaño se abrió a lo que

podía brindarle esta en materia de plenitud vivencial y amoríos, y existía una relación cordial, con apogeo del placer carnal. Con el tiempo se fueron cerrando los caminos, se “enmarañó” la naturaleza de los vínculos, hasta quedar el individuo “a la corriente”, sin rumbo fijo, sin una vía efectiva para salir airoso, mientras procura quedar al resguardo en su “ostra”: “Cansada de mis pasos / el día se me antoja una emboscada / un torrente en el que floto / a la deriva. / Busco una brecha en el vientre de la noche / y está cerrada al viento y a la lluvia / al humo de la ciudad.”

Ese abismo existencial se manifiesta acrecentado en “La flor” (Alonso 2011b 79). Se hace patente la sensación de muerte espiritual, inmóvil el ser, presa de sí mismo, herido, desangrado, acumulando dolor sobre dolor. En un tiempo pasado era otro el aliento vital: “Si hubiera sido ayer / qué despertar de pétalos y escarcha / qué luna sin dolor.” Con los “golpes de la vida”, adopta una postura crítica, desconfiada y defensiva: “Pero el golpe clausuró la quinta puerta / y la pupila es dardo / y el ojo laberinto.” Por eso se vislumbra un destino infortunado y se reserva para sí lo que pudiera mostrar y ofrecer al mundo: “La calle se desliza inevitable hacia la noche / y el corazón se vuelve una semilla mustia / que guarda en sus secretos / los balcones las cruces.”

5.3 Conclusiones

“El discurso socio-político en la poesía de Odette Alonso se entrelaza con su discurso amoroso-erótico de un modo muy íntimo”, como apunta certeramente Juping Wang (2012). Ambas líneas ideotemáticas constituyen los ejes centrales en su obra, con un sentido de continuidad sin quiebres estilísticos relevantes en la lírica de exilio. En ambos discursos acontece una subversión de la narrativa heterosexual y los preceptos políticos, algo especialmente notable para la poética de insilio. El ambiente social puede matizar sutilmente la locución pasional o la remisión a los conflictos existenciales de trasfondo político puede invocar el amor

como motivo psicológico estabilizador, aun cuando este no represente una presencia concreta.

Alonso es una de las voces pioneras de la liberación feminista en la poesía cubana, transgresora del discurso patriarcal entronizado, falocéntrico y homofóbico por excelencia. Su atrevida mirada sigue un camino opuesto al tabú genérico y es una valiosa contribución al erotismo lésbico. Le asiste una subjetividad femenina que trasluce el ambiente de prohibición y el quebrantamiento de reglas, para proponer una sexualidad más libre y plena.

La muestra poética analizada presenta diferentes facetas de la vivencia lésbica, donde prima la relación monogámica experimentada con intensidad físico-afectiva, en la que se combinan lo delicado y lo impetuoso, producto de una experiencia inmediata o distante, donde la alusión al ser amado nutre y alienta la existencia presente. El amor busca su realización tanto en el espacio privado como en el público, en la calle y a plena luz. El sentimiento compartido apuntala al sujeto, ante la hostilidad e inclemencia del medio circundante. Sin embargo, por razones voluntarias o ajenas, la pasión no logra perdurar y se va consumiendo, y queda el individuo más vulnerable ante cualquier estímulo exterior. Por tanto, el amor es paliativo, pero no “carta de triunfo” ante los asedios del entorno.

En cuanto al tema sociopolítico, puede hablarse de subversión porque se tiende a vindicar el papel del intelectual como conciencia crítica de la sociedad. Por medio del Yo o de personajes alegóricos, se presenta al escritor como una figura visionaria, de mirada aguda y alumbradora para las mentes enceguecidas o adormiladas por la propaganda. Es el individuo capaz de soñar con una sociedad más justa y próspera, y para ello debe obrar a contracorriente, siguiendo un “juego peligroso” que tantea límites y procura salir ileso. A semejanza de la poesía de Viera, emana aquí un temple de firmeza en la defensa de los ideales cívicos, sin transar con las prebendas del poder, aun cuando sabe que su osadía puede conducirlo a la censura y relegación.

Como en Viera y Quintero, con esta discursividad lírica quedan en descrédito el estilo de gobierno y su retórica propagandística y, por tanto, se desacraliza la

causa objeto de devoción y sacrificio. Existe una denuncia del espíritu inflexible y prepotente del gran líder y la corrupción e inmoralidad de la casta dominante. De igual manera, asoma un incremento del control, manipulación y represión en un momento de “crisis en las alturas”.

Junto con dilucidarse las argucias del poder, el hecho predominante es la representación subjetiva de los desmanes de la población común y el individuo, como consecuencia de la conducción política y la crisis económica interna. Situaciones como el acoso en las calles y las circunstancias urbanas representativas de la precaria situación nacional, pueden aparecer como centro de escena o telón de fondo. También puede hacerse patente la pérdida de libertades elementales y la deshumanización del hombre bajo la sumisión al sistema totalitario. Pero más que la disección de lo que acontece exteriormente, se presta atención al efecto nocivo del medio en la conciencia del sujeto. En este sentido, su percepción y sensibilidad ante la realidad circundante puede entenderse, a la vez, como implicancia personal y como reflejo de la mentalidad y sentir de buena parte del ser colectivo.

La subsistencia en medio de la condición decrepita del sistema, conduce al sujeto ciudadano a un estado de agotamiento vital. Desengaño, escepticismo, desamparo, indignación, impotencia, ajenidad, alienación, muerte existencial, desorientación y pérdida de fe en el futuro insular, son algunos de los síntomas más recurrentes de lo que llamara Cintio Vitier (1970) “incoincidencia con la realidad”. (575) Ante tal decadencia identitaria, la reactivación de la sociedad civil y el acto migratorio afloran como soluciones para un cambio cualitativo del orden social o la autorrealización individual. Por cierto, del fenómeno de la emigración no prevalece en la poesía de insilio una visión idealizada, sino una imagen de tristeza e infortunio, tanto para los que parten como para los allegados que se quedan.

En cuanto a la poesía de exilio, lo novedoso es que la escritura fluye bajo el peso de la nostalgia, para una reconstrucción fragmentada de la vida en la Isla. Se realiza a la par, un examen crítico de la realidad insular en su devenir histórico, junto con el lugar del sujeto en el proceso, sobre todo desde el Yo personaje y

testigo. En ambas aristas pueden incluirse tanto episodios pasionales, como crónicas de la vida social en el territorio. La perspectiva de los paisajes, realidades y visiones de la patria se da por medio de un retorno en la memoria e imaginación. De igual modo, se incluye la apreciación y juicio de la situación existente, tras visitar la Isla, lo que concede una posición sensible y crítica con un acento particular. En los versos respectivos, se alienta con más vehemencia el despertar de la conciencia civil y los movimientos sociales, y se defiende la condición disidente ante un mal enquistado.

Asimismo, se devela la imagen ficticia e ilusoria de una sociedad y su futuro, que se desvanece para dejar finalmente la desventura y martirio de sus habitantes, lo que puede tomar, entre otras formas, una imagen fantasmagórica, como señal de crisis del sistema.

Ocupa una porción más reducida, la poesía que presenta en primer plano escenarios del lugar de residencia e internacionales. Se aportan pinceladas de la vida errante y paria del cubano en el exterior, que aun en tierra firme no puede librarse de la condición de "náufrago". A la vez, ampliar la visión de mundo permite elaborar un tejido intercultural posmoderno, con elementos de procedencia diversa. Ante ese entorno ajeno, que puede tornarse hostil, se impone el refugio en la memoria nacional y cultural. Aunque no se evidencia, como en los autores anteriores, un grave conflicto de identidad en la interacción del sujeto con el lugar de asentamiento, el refugio en el pasado patrio es, igualmente, un modo de enajenarse de la existencia inmediata. En esto puede entreverse una distancia prudencial del entorno de convivencia y un repliegue en sí mismo, como mecanismo de autoprotección, incluso respecto al amor.

En función de las proyecciones ideotemáticas vistas, salen a relucir algunas "tácticas" enunciativas. En la poesía homoerótica, rara vez se localizan marcas de género que distingan al hablante. La mujer que escribe suele hacer invisible la identidad sexual del ente parlante. La persona amada, en posición enunciataria, puede quedar también en la indefinición. Solo unos pocos poemas en *Vísperas del fuego*, identifican el Yo y el Tú en femenino. Especialmente en la poesía de insilio,

esta técnica de ocultamiento quizá se justifique para evitar o atenuar el escándalo y la censura.

En la escritura de mayor saldo ideológico es posible el habla desde un Yo o un Nosotros, o la referencia a una tercera persona, de preferencia un personaje representativo de la cotidianidad cubana o un personaje mitológico que presente estéticamente dicha realidad. El Nosotros puede abarcar a los hombres comunes de pueblo o al grupo intelectual afín a la autora, o tener una connotación más universal (especialmente en exilio). En algunos casos, Ellos son los aliados del poder.

Respecto al plano ideoespético, valga apuntar que en la poética de Odette Alonso prevalece un coloquialismo lírico con ausencia de signos de puntuación, exceptuando el punto al final de cláusula. En ocasiones se violenta la sintaxis y se conjugan los estilos verbal y nominal, al abordarse una situación o fenómeno de la Isla o el exilio. Cuando se abordan aspectos más escabrosos en lo moral o político, la expresión tiende a un espesamiento tropológico y a valerse de la alegoría y la transtextualidad.

Ciertos símbolos se hacen recurrentes. La "lluvia" puede asociarse al apogeo sexual en los poemas homoeróticos, mientras que en los de perfil sociopolítico muestra señales de factor adverso. En poemas de exilio puede fungir, asimismo, como agente purificador. La condición de "náufrago" está ligada a una frustración y desamparo de origen social. El aspecto de "fantasma", por último, puede atribuirse a una crisis de identidad, tanto social como individual.

Lo transtextual se constata con menor frecuencia en la muestra estudiada. Se distinguen en ella pasajes y motivos grecolatinos y bíblico-religiosos, cuentos infantiles clásicos ("Hansel y Gretel") y letras de canciones contemporáneas. La fabulación se da en los textos de un modo bastante libre, atendiendo al contexto de aplicación, con pocos puntos de congruencia con la historia original. El recurso sirve de envoltura, principalmente, a móviles ideotemáticos como la vindicación de género y la nostalgia de amores en la patria, el cuestionamiento de los mecanismos de dominación del poder totalitario y la pugna por conservar su

estatus de fuerza, la decadencia político-económica y la desmotivación ciudadana por la sociedad imaginada, la condición vulnerable del pueblo y el incentivo de eclosión de la sociedad civil y los movimientos sociales.

En fin, con Odette Alonso se está en presencia de una poeta original, que cala y reinterpreta principios y realidades estereotipados en los ámbitos sexual y político, y aporta opciones alternativas de realización. Por la autenticidad del sentimiento, la agudeza y valentía de juicio y el depurado estilo, su poesía tiene la lucidez de los profetas y el aliento de los grandes cantores del amor.

CONCLUSIONES

La presente investigación sobre el tema de la diáspora poética cubana en México y Chile, a partir de la década de 1990, aporta resultados novedosos para los estudios sobre poesía cubana y latinoamericana y, en general, para estudios de literaturas de proyección exílica en la época contemporánea.

Resulta valioso, en primer lugar, la elaboración de un panorama que integre las principales líneas discursivas de la poesía cubana a partir del triunfo de la Revolución, tanto en la Isla como en el exilio, hasta la diáspora de los noventa. Que se conozca, solo existe un estudio que abarque esa dimensión espacio-temporal, *El siglo entero: El discurso poético de la nación cubana en el siglo XX (1898-2000)* (2008), de Virgilio López Lemus. Aunque constituye una obra ensayística de rigor, en el abordaje de las producciones de exilio, al hacerse simultáneamente a la evolución poética en Cuba y seguir con meticulosidad la aparición cronológica de las obras, en cierta medida, en su afán abarcador, se disocia de elementos que pueden unificar ciertos discursos y voces, sin dejar de considerar sus particularidades. *El peregrino en comarca ajena* (2001), de Carlos Espinosa, logra magistralmente dicho efecto, pero solo se ciñe a la literatura del exilio. La visión crítica de López Lemus es más conservadora por el lugar de enunciación y su propia filiación ideopolítica, mientras que la de Espinosa es más deconstructiva respecto de los discursos poéticos y las referencias contextuales.

Entonces, la perspectiva del actual trabajo persigue justamente una caracterización de las promociones poéticas y proyecciones ideoestéticas más significativas, a partir de 1959, dentro y fuera de Cuba, asumiendo una historización que toma elementos de estudios insulares, pero no se ciñe a estos, sino que los contrasta con otros enfoques exteriores, muchas veces subversivos.

En la cualificación por etapa en el territorio, se presta especial atención a núcleos y casos especiales (como el de Padilla), que adoptan posiciones más autónomas y actitudes líricas contestatarias, irreverentes y subversivas, como forma de resistencia a los dictados del burocratismo dogmático. En el esbozo

valorativo se tienen en cuenta condicionantes objetivas del discurso exílico, dadas principalmente por políticas sociales y culturales que buscan arreciar o flexibilizar los mecanismos de control. Así también, se revela la censura y clausura de los espacios de difusión ocupados.

En las proyecciones ideoestéticas importan los matices sociales e intimistas del conversacionalismo y su mayor o menos grado de latencia, en la transición a la llamada poesía postconversacional, propia de la generación de los ochenta, con más densidad tropológica y mayor intertextualidad, influenciada por el grupo Orígenes y la cultura y el pensamiento posmodernos.

En la misma medida, se presta interés al discurso poético en el exterior, su evolución y perspectivas desde el llamado “exilio histórico” hasta la diáspora de los noventa, donde se percibe un proceso de maduración desde formas más rudimentarias en las propuestas ideoestéticas, a muestras de mejor elaboración conceptual y estilística.

La novedad en materia de aporte teórico estriba en la fundamentación de una poética del exilio como constructo teórico y metodológico, a partir de fuentes bibliográficas mayormente actualizadas, para el análisis de la poesía de insilio y exilio, en poetas de la diáspora cubana instalados en México y Chile.

En la teorización, si bien se ofrecen rasgos medulares del exilio como categoría sociocultural, se privilegia, más que la condición de exiliado, la adopción del discurso exílico por el escritor en situaciones de insilio y emigración. En torno al exilio, la clave radica en las fricciones y cambios que sufre la identidad. En el escritor, como hombre de pensamiento, genera crisis la relación conflictiva entre la identidad personal y la identidad cultural regulada por el poder, sabiendo además que su contribución intelectual al enriquecimiento de los valores colectivos es limitada por no depender únicamente de su voluntad. Mucho más problemático resulta para el individuo, portador de una personalidad y una cultura propias, la interacción con la nación adoptiva, de referentes identitarios y estructuras y dinámicas sociales que pueden producirle extrañamiento y apatía. Cambia la experiencia cotidiana y se estimulan procesos intelectivos de introspección y

síntesis, igualmente presentes en la patria, pero que aquí se dan en la contraposición de lo propio con lo ajeno. Se tiende a una revisión crítica de la memoria, de las cosas que han marcado el sentido de ser del individuo y sus grupos de procedencia. Se amplía el espectro cognitivo, social, comunicacional y pragmático, lo que favorece, a nivel de conciencia, la elaboración de versiones alternativas de la identidad nacional y la conformación de una identidad personal híbrida.

Del mismo modo, en consonancia con la era global, el concepto de exilio es visto junto a otras categorías contemporáneas provenientes de la sociología y la antropología, como “emigración”, “diáspora”, “transnacionalismo”, “hibridismo”, “interculturalidad”, “transculturalidad”, “transtextualidad” y “transmedialidad”.

Pero los estudios y teorías sobre exilio emergen y se concentran principalmente en países capitalistas víctimas de dictaduras autoritarias (como España y las naciones sudamericanas del Cono Sur), pero el exilio como consecuencia del poder totalitario ha sido poco abordado por las ciencias sociales. Por eso la necesidad de caracterizar el totalitarismo de izquierda, tomando como referencia el modelo cubano, con estructuras y mecanismos cuestionables, que generan actos de disensión y expatriación, específicamente en la esfera intelectual.

A este bagaje conceptual se agregan las relaciones entre sexualidad, género y poder. Ante los valores ideológicos y morales establecidos por el sistema y el afán de control de la conciencia individual, emergen en el discurso disidencias sexuales que persiguen exaltar la realización libre y plena en la esfera privada, donde puede estar incluida la pasión homoerótica.

Así también, por el cambio sustancial que significa para el individuo emigrar de un país socialista subdesarrollado a una nación inmersa en el capitalismo neoliberal, es igualmente crucial una caracterización de la sociedad de consumo para el ámbito latinoamericano, profundizando en México y Chile.

Se estima que proporciona utilidad analizar temática y estéticamente las obras, en función de intencionalidades comunicativas estratégicas que responden a factores éticos y circunstanciales. Igual de provechoso es valorar las relaciones de

poder y dominación, las condiciones y actitudes de los subalternos, el papel de la ideología y el lugar y rol del intelectual en ese proceso, dentro de otros indicadores, en medio de un clima dictatorial circundante o referido.

En tercer lugar, la validación de la poética del exilio propuesta pasa por su aplicación al análisis de la poesía de insilio y exilio, de tres autores cubanos de la diáspora de los noventa, instalados en México y Chile. Su obra ha sido valorada aisladamente, con comentarios puntuales, a propósito de títulos publicados. Odette Alonso, como ha confeccionado más antologías de su obra, ha recibido una crítica más numerosa y abarcadora, en su mayoría por especialistas residentes fuera de Cuba. Ha sido acaso una estrategia autoral para colocar las diferentes etapas de su obra al alcance del público y los estudiosos. Porque si dependiera, al igual que sus colegas estudiados, de los estudios literarios de la Isla, seguiría orbitando en el círculo vicioso de los panoramas generacionales. De ahí la necesidad de ser enjuiciados en su contexto, o sea, desde la perspectiva del ámbito latinoamericano contemporáneo.

En cuanto a la representación social en la obra de insilio, en Félix Luis Viera, Aramis Quintero y Odette Alonso se da una denuncia de los problemas existenciales y raigales del sistema. Los poemas de Viera, escritos durante la década del ochenta, la mayoría en la coyuntura del Proceso de Rectificación de Errores, se orientan mayormente a la descripción de tendencias negativas a nivel social, en cuanto al modo de conducirse los agentes del sistema y las personas comunes, en detrimento de la libertad de expresión del sujeto. Su poesía, como la de Alonso, tiene el mérito de poner al descubierto el acoso ideopolítico y la censura hacia el poeta-personaje, los obstáculos a su derecho de crear libremente y la angustia existencial en ese medio que llega a sentirse ajeno. El sujeto lírico se mantiene firme en su ética propia, al margen de los lineamientos establecidos, sin aceptar adoctrinamientos ni prebendas.

Por otra parte, a Quintero y Alonso, miembros de la Generación de los Ochenta, como inician la escritura de su obra a fines de la década de 1980, los asalta el escepticismo y el desconcierto ante la decadencia del sistema cubano, en el

marco del desplome del campo socialista. Toda su poesía de entonces está permeada de ese espíritu, y lo hacen saber con más o menos claridad, con un tono mordaz que llega a ser subversivo. En imágenes poéticas sugerentes sale a relucir la crisis del sistema cubano y su utopía de la nueva sociedad, lo que se constata en lo económico e ideopolítico. No cuesta mucho percibir el descrédito moral que se le imputa a la alta dirigencia y a la figura gobernante —aludida con causticidad y sarcasmo por su inflexibilidad y prepotencia. Todos los paradigmas objetos de devoción se desvanecen. Solo queda una situación precaria y de supervivencia en la amplia masa, sometida al sacrificio por una causa incierta. A la vez, se insinúa el incremento del control, manipulación y represión por parte de la instancia política, ante la amenaza de pérdida de autoridad.

La decrepita situación junto con la supresión de libertades elementales, provoca en los hablantes frustración, indignación, impotencia, incompatibilidad con el medio, agotamiento vital, enajenación y desamparo. Esa consecuencia espiritual en la voz lírica de Alonso, por ejemplo, puede entenderse a la vez como saldo personal y como representación del sentir de buena parte de la población.

Pero los sujetos líricos muestran igualmente signos de fortaleza interior. Suelen perfilarse como pensadores lúcidos y visionarios, que descifran lo que otros no ven y resultan portavoces de otros colegas y ciudadanos. Procuran vindicar su papel como conciencia crítica de la sociedad. Sustentan con firmeza un sistema valórico que difiere del estipulado. Por medio del Yo, su desdoblamiento en otras personas gramaticales o personajes alegóricos, abogan por abrir el entendimiento a las mentes enceguecidas por la propaganda. Ante el caos dejan entrever, a semejanza de los países que abandonan el socialismo, la posibilidad de empoderamiento de la sociedad civil, la caída del régimen y la transición a una sociedad más justa.

También deja un signo positivo en la poesía de Viera y Alonso, la búsqueda del amor y la vivencia erótica, la intimidad placentera y libre, como refugio y compensación ante la insatisfacción social y las señales o huellas de un ser

martirizado indefinidamente. Del mismo modo, la defensa feminista y el derecho a la expresión lésbica y homoerótica, representados por la fémina parlante de Alonso, tienen cabida en este bregar por lo intimista.

La otra alternativa que se presenta como hecho consumado, no necesariamente feliz para una y otra parte, es la emigración. Si bien se manifiesta como vía de escape y realización personal en poemas de Viera y Alonso, la pena y el desamparo quedan latentes tanto en los que parten como en los que quedan dentro.

Este conjunto ideotemático es recreado mayormente en ambientes de la cotidianidad cubana de mediados de los ochenta y principios de los noventa. En Viera y Alonso se da principalmente como representación realista del acontecer, destacando el papel del sujeto en los diferentes cauces de la dinámica social. En ambos tiene tanto peso la preocupación por la problemática sociopolítica como la búsqueda de aventura y realización amoroso-sexual; o sea, el abordaje de lo público y lo íntimo. En cambio, Quintero se centra en la disección de la realidad sociohistórica, mediante atmósferas donde la imaginación juega de manera oblicua con pasajes de la mitología clásica y referencias histórico-culturales de las edades antigua y media.

Cuando los mensajes adquieren un peso semántico más incisivo e increpador, al dirigirse a la crisis social y la agonía existencial del individuo, así como la suspicacia y represión del sistema, se adensa el lenguaje. Las imágenes se cargan de metáforas y símbolos o adoptan un cuerpo de alegorías y construcciones transtextuales. En los poemas de Quintero, por ser los más cáusticos, es más frecuente encontrar armazones verbales sostenidas por la hipertextualidad, la transmedialidad y la alegoría. Alonso adiciona a esto la intertextualidad breve y la densidad tropológica, aunque en general, el recurso transtextual se manifiesta a baja escala. Viera apela a determinados símbolos y hace uso de una intertextualidad más sencilla, fundamentalmente a partir de paráfrasis de versos de Vallejo.

También recurren a otras sutilezas discursivas. Los tres utilizan la ironía y el sarcasmo al referirse a las injusticias del gobierno, y manipular estéticamente el discurso oficial. Quintero, incluso, hace uso reiterado de la parodia y la sátira al poder, en los pasajes que libremente recrea o hilvana en torno a un personaje que lleva el liderazgo. En su tejido lírico, como en el resto de los autores, son comunes formas y recursos propios de la narrativa, como también otros atribuibles al teatro y el cine.

Viera y Alonso presentan un sujeto poético que ocupa el centro de sus composiciones. Habla y reflexiona con agudeza tanto del entorno como de sí mismo. También puede dirigirse a una segunda persona, allegada o amada, o un desdoblamiento del propio Yo como estrategia de introspección. El hablante de Quintero, por otra parte, se vuelve hacia la exterioridad y se percibe generalmente como narrador omnisciente, no como personaje protagónico. Escasas veces asume una actitud apelativa o adopta un “nosotros”, con intención cuestionadora, desde un papel secundario.

La otra estrategia discursiva consiste en la omisión de referentes de la realidad temática, presumiblemente para eludir la censura. Se evita información concerniente a ciertos deícticos o conceptos que se presentan en la enunciación. Así, el sujeto poético en Viera utiliza la tercera persona del plural con sentido impersonal, para aludir a los que lo acosan con fines de adoctrinamiento y vinculación política. Igualmente, evita exteriorizar el contenido ideológico de ciertos pensamientos y sueños, aunque se insinúe que difieren de lo establecido.

Por otra parte, en la poesía de Alonso de corte homoerótico, son reducidas las ocasiones en que se identifica el género del hablante. Otras veces, se omite la identidad sexual de la persona destinataria. No es común encontrar el Yo y el Tú en femenino. En determinadas oportunidades, Quintero aporta elementos de un ambiente alegórico, sin utilizar un concepto integrador del mundo creado o la distinción conceptual de los personajes que participan.

Con ciertas correspondencias, pero también con matices propios, el exilio aporta una perspectiva visual más amplia, a partir de lo vivido antes y después de

asentarse el sujeto en un territorio determinado. La distancia de la patria es aprovechada para reinterpretar con más libertad y nitidez la historia y el discurso del oficialismo, y desenmascarar la realidad cubana desde el presente de enunciación. Aflora la desilusión ante el ideal de nueva sociedad proclamado. Cada vez se torna más indignante el contraste entre la propaganda oficial y la realidad económica de los ciudadanos. Mientras una elite dominante se agencia un nivel de vida privilegiado, la gente común sobrevive con un sinfín de precariedades que se agudizan en los noventa. La perspectiva crítica se sustenta en concepciones ideopolíticas alternativas, que subvierten en gran medida las impuestas por el sistema. La concepción personal de “patria” en el libro de Viera es un buen ejemplo.

Junto con el examen crítico de la realidad insular en su devenir histórico, se presenta el lugar del sujeto en el proceso, sobre todo desde el Yo personaje y testigo, que esta vez en Quintero muestra un perfil mejor definido. En la elocución de los tres autores pueden darse tanto episodios de niñez como crónicas de la vida social en el territorio, de un modo más directo o más alegórico. La perspectiva de los paisajes, realidades y visiones de la patria se da, en la mayoría de los casos, por medio de una vuelta en la memoria e imaginación. Se aporta una reconstrucción fragmentada de la vida en la Isla, que muchas veces fluye bajo el peso de la nostalgia. En el hablante de Viera es importante, además, su vínculo emocional con la familia de procedencia y la que fue capaz de crear en medio de una estrechez económica que considera humanamente indigna. Duele todas las vicisitudes que narra, así como la separación familiar, porque la emigración es un sacrificio frecuente para el cubano, cuando quiere procurarse una vida más llevadera para los suyos. Por parte de Alonso, también afloran discursivamente aventuras amorosas de las que cuesta desligarse emocionalmente.

A la par de la mirada crítica a la situación sociohistórica de la patria, emerge la visión del entorno inmediato de residencia y el lugar y sentir del sujeto en ese medio. La sociedad de consumo, con la frivolidad de los mercados y anuncios publicitarios, el individualismo y la soledad existencial, produce crisis identitaria y

dificultades de adaptabilidad en los hablantes, que se pronuncian desde un contexto discursivo diferente al de origen. El ambiente ciudadano metropolitano, más que atractivo, resulta ajeno y hostil. En la escritura de Quintero, conjuntamente con lo que parezca banal y artificioso al observador, existe al menos una apreciación del diseño urbano y las construcciones arquitectónicas y civiles, que proporciona admiración. A pesar de su insatisfacción interior, puede caminar sereno por las calles. No sucede lo mismo con las voces que asumen Viera y Alonso. En ellas la violencia ocupa el centro de atención. En la voz femenina es reducido el espacio que aborda la atmósfera inmediata, pero cuando lo hace, es bien gráfica en cuanto a la inquietud y desequilibrio emocional que provoca un ambiente tan convulso, que afecta incluso la entrega y estabilidad amorosa. El sujeto creado por Viera es definitivamente más descriptivo y horadante. Su mirada abarcadora y detallista se asemeja a un reportero o al observador callejero que implementa Whitman. En su caracterización socioambiental, la contaminación del aire, la abismal diferencia de clases, la desprotección ciudadana y los altos índices de criminalidad y vicio, son parte del día a día. Llega a ser tan crítico de la ciudad donde habita como del sistema que embarga a su patria. Si en todos los discursos autorales existen niveles alienación y angustia, aquí se evidencia en grado supremo. Poner al descubierto las realidades de la patria y el exilio, sin vislumbrar soluciones, conlleva desgarrar y desamparo en desmesura.

En Viera y Quintero se dan sujetos agónicos que no logran encajar inicialmente en el nuevo contexto y se sienten vulnerables y al margen, pero ciertos síntomas indican que al menos llegan a resignarse a ese hábitat. Como también sucede en los versos de Alonso, refugiarse en el entorno doméstico, el clima familiar patrio (aun con las contrariedades) y los amigos y amores pasados y presentes, es un modo de buscar sosiego. Constituyen una compañía fabricada por la memoria, la imaginación y el buen juicio, sin dejar de reflexionar en torno a los destinos correspondientes.

Si se juzga con prudencia, no puede hablarse propiamente de derrotismo en la expresión lírica de las tres figuras poéticas. En Viera y Alonso es posible encontrar el sueño de una transición a una patria más justa y próspera, mientras en Quintero prevalece la fe del ser para sobreponerse a las adversidades del entorno y triunfar en el medio escogido. Además, puede percibirse una óptica más universalista en el modo de enfocar la emigración, las comunicaciones, el orden social y el amor. El acento cubano en la escritura ha logrado hibridarse por efecto de la cultura y los entornos y vías de interacción humana en el mundo global.

En lo concerniente al estilo discursivo, prima en general un conversacionalismo lírico con matices particulares en cada caso. El lenguaje poético puede hacerse más diáfano al referir el conflicto existencial en el territorio de acogida, y puede espesarse cuando se invoca con pasión la patria o el ser amado, o cuando se elucidan con ironía o mordacidad los procedimientos y arbitrariedades del régimen. Están presentes los símbolos, la alegoría y la intertextualidad, pero con un estilo más atenuado, porque psicológicamente se cuenta con mayor libertad expresiva.

Viera y Quintero, como en la poesía de insilio, siguen prefiriendo acá los poemas narrativos, con versos extensos, encabalgados, como buscando soldadura en la composición, para una mayor libertad expresiva. Incluso, Viera destina una sección de poemas en prosa, con formato de carta, especie de cuentos breves, con personajes que reflejan la mentalidad de la sociedad de mercado en México. Quintero continúa con la elaboración de alegorías y fabulaciones con referentes de la cultura universal y apoyo en otras manifestaciones artísticas, como la pintura y el cine. Ambos implementan recursos de la narrativa en el manejo del espacio y el tiempo. En Alonso esos elementos están presentes en menor cuantía, porque existe mayor apego al poema lírico en rigor, que logra muchas veces violentando la puntuación y la sintaxis y combinando estilos verbal y nominal.

Definitivamente, Félix Luis Viera, Aramis Quintero y Odette Alonso cuentan con una poesía de solidez conceptual y estética y originalidad de estilo, como se ha constatado en el presente ejercicio ensayístico. Exponentes de la diáspora de los

noventa, sus obras constituyen una magnífica representación del discurso exílico cubano, intra y extramuros, desde la década de 1980 hasta la actualidad. Abordan con agudeza, mesura y calidad verbal tanto el componente amoroso-erótico como el social, concerniente a la patria y al país de asentamiento. Su locución lírica deconstruye y subvierte el discurso oficial y los patrones morales de la Isla. Pero no queda meramente en el discernimiento crítico, sino que sueña y propone nuevos cauces para el destino de la nación natal. Como en otros grupos cubanos del exilio, en sus versos gravita el motivo de retorno a la patria en la nostalgia, el resucitar los placeres y sinsabores vividos junto a la gente y las cosas queridas. De hecho, en parte el refugio en el pasado es un modo de paliar sus conflictos de adaptación al nuevo escenario vital. Así también, se da en su poesía una proyección humanista y universalista que rebasa ambos entornos de referencia. Mayor apertura de información, movimiento e interacción, junto con el enriquecimiento de la experiencia cotidiana y las amplias posibilidades de expresión, aportan un enriquecimiento temático y formal a tono con la interconexión global. Ello explica en parte el gusto por las construcciones transtextuales y transmediales de perspectiva posmoderna, mayormente alusivas a la patria, al ámbito internacional y a sus propios conflictos existenciales.

Determinar, por último, si se da un transtierro en esta poética es una decisión compleja. Por una parte, escasean en antologías poéticas de la diáspora cubana, muestras que permitan contrastar los grados de enajenación o apropiación del medio por parte del hablante. No obstante, puede inferirse que si bien los entes enunciantes tienen la posibilidad de expresarse en español, en un medio que comparte identidades lingüísticas y culturales regionales, igualmente los separa diferencias de idiosincrasia, clima social y estilo de vida. Cala su espiritualidad los desmanes de la sociedad de consumo, por su frialdad, individualismo y banalidad. Descoloca a un ser eminentemente sociable, comunicativo y solidario como el cubano, el desapego y la soledad insondable y constante en este tipo de sociedad. El poemario de exilio de Viera (2011) lo ilustra con claridad meridiana: "... esta Ciudad infinita donde cada diez minutos nadie me ama, y donde hay días en que

nadie a nadie ama.” (70) Si para un poeta residente en Europa, a estos inconvenientes se suman las inmensas diferencias culturales e idiomáticas, no es menos traumático para los que residen en sociedades como México, donde impera la delincuencia, la violencia y el crimen organizado. Tan alienante y angustioso es un contexto como el otro, y de cualquier modo, el inmigrante se muestra igualmente descolocado, desorientado y agónico.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

1. Alonso, Odette. *Antología cósmica de Odette Alonso* (Ed. Fredo Arias). México: Frente de Afirmación Hispanista, 2001.
2. _____. *Bailando a oscuras*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014.
3. _____. *Bajo esa luna extraña* (Antología). Madrid: Efor y Atocha, 2011a.
4. _____. *Historias para el desayuno*. Holguín, Cuba: Ediciones Holguín, 1989.
5. _____. *Manuscrito hallado en alta mar. Veinte años de poesía reunida* (1989-2009). Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 2011.
6. _____. *Palabra del que vuelve*. La Habana: Abril, 1996.
7. _____. *Visiones*. México: NarrArte, 2000.
8. _____. *Víspera del fuego*. Monterrey: Ediciones Intempestivas, 2011b.
9. Quintero, Aramis. *Caza perdida*. La Habana: Unión, 2006.
10. _____. *El humo y sus prodigios*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2016.
11. _____. *Voz de la madera*. Santa Clara, Cuba: Capiro, 1999.
12. Viera, Félix Luis. *La patria es una naranja*. Miami: Iduna, 2010.
13. _____. *Y me han dolido los cuchillos*. Santa Clara, Cuba: Capiro, 1991.

Bibliografía crítica

1. Abellán, José Luis. "El exilio como categoría cultural: implicaciones filosóficas." *Cuadernos Americanos* l.1, ene.-feb. 1987: 42-57.

2. _____. "El exilio de 1939: la actitud existencial del transterrado." *El exilio cultural de la Guerra Civil, 1936-1939*. Eds. José María Balcells y José Antonio Pérez Bowie. Salamanca: Universal, 2001. 19-28.
3. _____. "La revista *España peregrina* como paradigma del exilio español de 1939." *Archipiélago* 26-27 (1996): 119-24.
4. Aguilera, Gaspar. *Un grupo avanza silencioso. Antología de poetas cubanos nacidos entre 1958 y 1972*. México: UNAM, 1990.
5. Aínsa, Fernando. *Palabras nómadas: nueva cartografía de la pertenencia*. Madrid: Iberamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2012.
6. Alemany, Carmen. "Nación y memoria en la poesía cubana de la revolución." *Atenea* 497 (2008): 23-35.
7. _____. *Poética coloquial hispanoamericana*. Valencia: Universidad de Alicante, 1997. (Ed. electrónica: Espagrafic)
8. Almazán, Sonia. "Conferencia sobre Migración y Cultura." *Maestría sobre Migraciones Internacionales*. La Habana: Centro de Estudios de Migraciones Internacionales, 7 junio 2008.
9. Alonso, Odette, ed. "Introducción: Las cuatro puntas del pañuelo." *Antología de la poesía cubana del exilio*. Valencia: Aduana Vieja Editorial, 2011c. 19-24.
10. _____. "8 de diciembre de 1988." *Parque del Ajedrez*, blog de Odette Alonso, 11 dic. 2007. Web. 18 sept. 2013.
11. _____. "La noche cayendo sobre Centro Habana." *No hay que llorar*. Ed. Arístides Vega Chapú. Ciudad de La Habana: Ediciones La Memoria/Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2011d. 85-86.
12. Álvarez Borland, Isabel. *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Person*. Virginia: University Press of Virginia, 1998.
13. Álvarez, Inmaculada. "El discurso sexual como valor de identidad nacional de lo cubano." *Revista de Humanidades* 14 (2003): 13-35.
14. Álvarez, Myriam. "La narratio lírica: otra forma de autobiografía." *Autobiografía en España: un balance: actas del congreso internacional*

- celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001.* Eds. Celia Fernández Prieto y María Ángeles Hermosilla Álvarez. Madrid: Visor Libros, 2004. 271-80.
15. Aragón Clavijo, Uva de. *El caimán ante el espejo: un ensayo de interpretación de lo cubano.* Miami, Florida: Ediciones Universal, 1993.
 16. Arango, Arturo. "En otro lugar la poesía." *Los ríos de la mañana. Poesía cubana de los 80.* Ed. Norberto Codina. La Habana: UNIÓN, 1995. 9-20.
 17. _____. "Tres preguntas iguales y una respuesta diferente." *La Brújula en el Bolsillo*, ene. 1983: 13.
 18. Arcos, Jorge Luis. "Clase N° 10: El conversacionalismo hispanoamericano." *Introducción a los Estudios Literarios UNRN* (blog), nov. 2011. Web. 4 ago. 2013.
 19. _____. "Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo XX." *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX.* La Habana: Letras Cubanas, 1999. XXXIV-XXXIX.
 20. _____. "Notas (para una conversación) sobre la diáspora cubana." *Otro Lunes* 1, may. 2007. Web. 4 oct. 2011.
 21. _____. "Poesía y Diáspora". *Espacio Laical* 21, ene.-mar. 2010: 66-69. Web. 13 oct. 2012.
 22. Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo.* Madrid: Taurus, 2007.
 23. Arriagada Torres, Yarenla. "*Sefarad: Polifonía del exilio.*" Tesis. Universidad de Chile. Santiago de Chile, 2007. Impresa.
 24. Ávila, Leopoldo. "Las provocaciones de Padilla." *Verde Olivo*, 11 nov. 1968: 10-11.
 25. Bachmann, Susanna. *Topografías del doble lugar: el exilio literario visto por nueve autoras del Cono Sur.* Zaragoza: Libros Pórtico, 2002.
 26. Bajtin, Mijail. "La palabra en la novela." *Teoría y estética de la novela.* Trad. Helena S. Kriuskova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. 77-236.

27. _____. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela." *Teoría y estética de la novela*. Trads. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. 237-263.
28. _____. *Estética de la creación verbal*. México, D.F.: Siglo XXI, 1995.
29. Barquet, Jesús, y Norberto Codina, eds. *Poesía cubana del siglo XX*. México: FCE, 2002.
30. _____. "La generación del Mariel." *Encuentro de la Cultura Cubana* 8-9, primavera-verano 1998: 110-125.
31. Barudy, Jorge *et al.* "El mundo del exiliado político latinoamericano." *Psicopatología de la tortura y el exilio*. Ed. Grupo COLAT. Madrid: Fundamentos, 1982. 97-110.
32. Baudillard, Jean. *La sociedad de consumo: Sus mitos, sus estructuras*. Trad. Alcira Bixio. Madrid: siglo XXI, 2009.
33. Bauman, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005.
34. Bertoia, Luciana. "El exilio es un instrumento de control (Entrevista a Luis Roniger)." *Página 12*, 29 ago. 2010. Web. 11 jun. 2013
35. Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.
36. Biagini, Hugo E. y Arturo A. Roig, dirs. *Diccionario del pensamiento alternativo*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2008.
37. Binns, Niall. *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad* (Nicanor Parra, Enrique Lihn). Bern: Peter Lang, 1999.
38. Bobes, Velia Cecilia. "Ciudadanía, identidad nacional y narrativas de la sociedad civil: una exploración en torno a las sucesivas (re)constituciones de la nación cubana." *Cuba: sociedad, cultura y política en tiempos de globalización*. Comp. Mauricio Miranda Parrondo. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 2003. 13-45.

39. _____. “El transnacionalismo como enfoque. Una reflexión para construir un modelo analítico.” *Debates sobre transnacionalismo*. Coord. Velia Cecilia Bobes. México, D.F.: FLACSO México, 2013. 1986-2000.
40. Bocchino, Adriana A. “Escritura como lugar de arraigo en el exilio: Tununa Mercado y María Negroni.” *452°F* 4 (2011): 92-109. Web. 5 jul. 2012.
41. Bourdieu, Pierre. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal, 1985.
42. _____. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor, 2002.
43. Brah, Avtar. *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Trad. Sergio. Ojeda. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.
44. Brändle, Gaspar. “Bienestar doméstico y cambio social en la sociedad de consumo española: el valor de los objetos en la vida cotidiana.” Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008. Web. 10 ene. 2016.
45. Brodsky, Joseph. “The Condition We Call ‘Exile.’” *Literature in exile*. Ed. John Glad. New Jersey: Associated University Presses, 1990. 100-30
46. Bustos, Alejandro. “La inmigración chilena en España: perspectiva antropológica,” Tesis de Doctorado. Universidad Complutense. Madrid, 1994. Inédita.
47. Caballero, Atilio. “El dulce y agrio olor del cítrico.” *Cubista Magazine*, verano 2006. Web. 17 sept. 2013.
48. Cabezas, Jorge. “Odette Alonso y Carlos Alberto Aguilera: Dos voces ‘antagónicas’ de la última poesía cubana.” (Entrevista) *Confluencia* 27.1 (2011): 157-170. Web. 31 mayo 2012.
49. _____. *Proyectos poéticos en Cuba (1959-2000): Algunos cambios formales y temáticos*. San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, D.L. 2012.
50. Cabrera Infante, Guillermo. *Mea Cuba*. Madrid: Alfaguara, 1999.

51. Calles Moreno, Juan María. "La modalización en el discurso poético." Tesis de Doctorado. Universidad de Valencia, Valencia, 1997. Impresa.
52. Cámara, Madeline. "Tríptico de la lejanía. Metáforas de la diáspora en la poesía escrita por mujeres cubanas." *Creación y exilio: Memorias del I Encuentro Internacional Con Cuba en la distancia*. Comp. Fabio Murrieta. Madrid: Editorial Hispano Cubano, 2002. 30-38?
53. _____. "Una promesa incumplida: la emancipación de la mujer cubana." *Encuentro de la Cultura Cubana* 6-7, otoño-invierno 1997: 212-16.
54. Campa, Hermenegildo de la, Francisco Romero y Lucía P. Romero. *Diccionario escolar de familias etimológicas: Edición experimental*. Granada: Grupo Editorial Universitario, 2009.
55. Candia Gajá, Andrea. "Literatura y exilio: reflexiones sobre el caso argentino." *Pacarina del Sur* 14, ene.-mar. 2013. Web. 13 mar. 2014.
56. Casal, Lourdes, ed. *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*. Miami: Ediciones Universal, 1971.
57. Castro Ruz, Fidel. "Discurso de clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (30 de abril de 1971)." *cuba.cu*. Web. 22 ago. 2013.
58. Castro, Fidel, Raúl Chibás y Felipe Pazos. "Manifiesto Sierra Maestra." *Bohemia*, 28 jul. 1957. Web. 28 jul. 2013.
59. Castro, Fidel. "Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del gobierno revolucionario de Cuba, resumiendo los actos del Día Internacional del Trabajo. Plaza Cívica, 1º de mayo de 1961." *cuba.cu*. Web. 28 jul. 2013.
60. _____. "Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del gobierno revolucionario, en la concentración celebrada a su llegada del extranjero, en la Plaza Cívica, el 8 de mayo de 1959." *cuba.cu*. Web. 28 jul. 2013.

61. _____. "Historia: Fidel Castro analiza acontecimientos de Checoslovaquia." (23 ago. 1968) *Moscú sevillano* (blog). Web. 25 ago. 2013.
62. _____. "Palabras a los intelectuales." *Ministerio de Cultura de la República de Cuba* (s.f.). Web. 4 abr. 2013.
63. Caulfield, Carlota, ed. "Introducción." *Voces viajeras: poetisas cubanas de hoy*. Madrid: Torreozas, 2002. 7-23.
64. Cixous, Hélène. "La joven nacida." *Textos de teoría y crítica literaria*. México: Universidad Autónoma Mexicana, 2003.
65. Clifford, James. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.
66. Cohen, Jean L. y Andrew Arato. *Sociedad Civil y Teoría Política*. Trad. Roberto Reyes Mazzoni. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica (FCE), 2002.
67. Cohen, Robin. *Global Diasporas: An Introduction*. London/New York: Routledge/Taylor & Francis, 2008.
68. Correa, Miguel. "La generación del Mariel: literatura y transgresión." *Espéculo* 23, 2003. Web. 17 mar. 2011.
69. Cortázar, Julio. "América Latina: exilio y literatura." *Lectura crítica de la literatura americana: Actualidades fundacionales*. Ed. Saúl Sosnowski. Caracas: Ayacucho, 1997. 639-45.
70. Cotterell, Arthur, comp. *Enciclopedia de la Mitología Universal*. Madrid: Parragon, 2008.
71. Cuban Research Institute, Florida International University (FIU). "La diáspora cubana en el siglo XXI." *Diáspora y desarrollo*, 7 oct. 2011. Web. 5 oct. 2012.
72. Cubista Magazine. "Tesis de mayo." *Cubista Magazine*, verano 2006. Web. 18 sept. 2013.
73. Cuesta, Mabel R. "Sujeto marginalidad: cuatro poetisas cubanas de la Generación de los Ochenta." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 38 (2009): 43-53. Web. 13 ene. 2012.

74. Curbelo, Jesús David. *Juez y parte: Meditraciones. Vol. I.* La Habana: CubaLiteraria, 2004.
75. Chaple, Sergio, ed. *Epistolario Boti-Poveda.* La Habana: Arte y Literatura, 1977.
76. Chisholm, Dianne. *The 'Cunning Lingua' of desire: Bodies-language and perverse performativity.* London: Routledge, 1995.
77. Dahl, Robert. "La democracia." Trad. Silvina Floria. *Postdata* 10, dic. 2004: 11-55.
78. Dahrendorf, Ral. *La libertad a prueba. Los intelectuales frente a la tentación totalitaria.* Trad. Pedro Madrigal Devesa. Madrid: Trotta, 2009.
79. Díaz Martínez, Manuel. "La poesía cubana en la segunda mitad del siglo XX: un recorrido sinóptico." *Blog del autor Manuel Díaz Martínez* (s.f.). Web. 26 jul. 2013.
80. Díaz, Jesús. "Notas sobre la vitalidad de la cultura cubana." *El Caimán Barbudo* s.n., s.f.
81. Díaz, Jesús. "Respuesta a 'encuesta sobre las generaciones'." *La Gaceta de Cuba* 50, abr.-may. 1966.
82. Díaz, Luis Miguel y Guadalupe Rodríguez de Ita. "Bases histórico-jurídicas de la política mexicana de asilo diplomático." *Asilo diplomático mexicano en el Cono Sur.* Comps. Silvia Dutrénit-Bielous y Guadalupe Rodríguez de Ita. México: Instituto Mora y SER, 1999. 63-85.
83. Diego, Oscar. "Ideología neoliberal y política de globalización. Medidas implementadas por los países globalizadores y cambios generados en los países globalizados." *Revista de las Cortes Generales* 73 (2008): 149-188.
84. Díez, María Paz. "Introducción." *La Elegía romántica española: estudio y antología.* Madrid: CSIC, 1977. 13-23.
85. Dorticós, Osvaldo. "Discurso pronunciado en la Apertura del Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba." *Hoy*, 20 ago. 1961.

86. Ducrot, Oswald, y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1995.
87. Edward, Jorge. *Persona non grata*. Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones, 2006.
88. El Caimán Barbudo. "Nos pronunciamos." *El Caimán Barbudo* 1, mar. 1966: 2-3.
89. Espinosa, Carlos. "Introducción". *La pérdida y el sueño. Antología de poetas cubanos en la Florida*. Ohio: Término, 2001b. 9-25.
90. _____. *El peregrino en comarca ajena. Panorama crítico de la literatura cubana del exilio*. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2001a.
91. Esteban, Ángel, y Álvaro Salvador (Comps.). *Antología de la poesía cubana: Siglo xx*. Tomo IV. Madrid: Verbum, 2002.
92. Ette, Ottmar. "Los colores de la libertad." *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*. Ed. Ottmar Ette. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1996. 75-91.
93. _____. "Una literatura sin residencia fija. Insularidad, historia y dinámica sociocultural en la Cuba del siglo XX." *Revista de Indias* LXV.235 (2005): 729-754. Web. 29 may. 2012.
94. Fair, Hernán. "El sistema global neoliberal." *Polis* 21 (2008). Web. 3 ene. 2016.
95. Fajardo Ledea, Nidia, comp. "Prólogo." *De transparencia en transparencia. Antología poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1993. 14-15.
96. Felipe, Reinaldo, y Ana María Simo, eds. *Novísima poesía cubana*. La Habana: Ediciones El Puente, 1962.
97. Fernández, Celia. "Enunciación y comunicación en la autobiografía." *Autobiografía en España: un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*. Eds. Celia Fernández Prieto y María Ángeles Hermosilla Álvarez. Madrid: Visor Libros, 2004. 417-32

98. Fernández Retamar, Roberto, y Fayad Jamís, eds. *Poesía joven de Cuba*. La Habana: Editora Popular de Cuba y del Caribe, 1959.
99. _____. "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica." *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. La Habana: Casa de las Américas, 1975. 111-126.
100. _____. "El fervor sesentista: Sobre poesía y revolución en Cuba." *Pliegos de la Ínsula Barataria* 4 (1997): 83-92.
101. Figueroa, Julio Sebastián. "Hacia una poética del exilio: la narrativa de Roberto Bolaño." Tesis. Universidad Austral de Chile. Valdivia, 2006. Web. 15 feb. 2013.
102. Flawiá de Fernández, Nilda María. "Lenguaje y búsqueda identitaria: En torno a la literatura argentina de las últimas décadas del siglo XX." *Cyber Humanitatis* 14, otoño 2000.
103. Fornés-Bonavía, Leopoldo. "El totalitarismo: Stalin, Hitler, Mussolini... y Castro." *Revista Hispano Cubana* 35, oct.-dic. 2009: 98-108.
104. Fonet, Ambrosio. "El discurso de la nostalgia." *La Jiribilla* 237, nov. 2005. Web. 8 nov. 2011.
105. _____. "Glosario de la diáspora." *La coartada perpetua*. México, D.F.: Siglo XXI, 2001. 39-40.
106. _____. *Narrar la nación*. La Habana: Letras Cubanas, 2009.
107. Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 1992.
108. _____. *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, 2007.
109. _____. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1980.
110. _____. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
111. Fowler, Víctor. "Poesía joven cubana: de la maquinaria al ontologismo goticista." *Journal of Hispanic Research* 2.2, Spring 1994.
112. Freedman, Estelle B. *No Turning Back: The History of Feminism and the Future of Women*. Nueva York: Ballantine, 2002.

113. Gac-Artigas, Priscilla. "Formo parte de una generación rebelde, crítica, contestataria." (Entrevista a Odette Alonso). *Poesiacastellana.es*, 8 ene. 2012. Web. 13 ene 2012.
114. Gallardo, Emilio J. *El martillo y el espejo: Directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2009.
115. García Alonso, Maritza, y Cristina Baeza Martín. *Modelo teórico para la identidad cultural*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 1996.
116. García Canclini, Néstor. "De la diversidad a la interculturalidad." *Conflictos interculturales*. Coord. Néstor García Canclini. Barcelona: Gedisa, 2011. 103-11.
117. _____. *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.
118. _____. "Identidad cultural frente a los procesos de globalización y regionalización..." Carlos Moneta y Carlos Quenan (Comps.). *Las reglas del juego. América Latina. Globalización y regionalismo*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
119. _____. "Introducción a la nueva edición: Las culturas híbridas en tiempos globalizados." *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
120. García Martínez, Alfonso. "Identidades y representaciones sociales: la construcción de las minorías." *Nómadas* 18.2 (2008). Web. 24 mar. 2014.
121. García Montiel, Emilio. "Los stadiums." *Cartas desde Rusia*. La Habana: Ministerio de Cultura/La Barca de Papel, 1990.
122. García, Daniel. "Literatura y Emigración." *La Jiribilla* 237, nov. 2005. Web. 13 abr. 2013.

123. García, María Cristina. "The Cuban Population of the United States." *Cuba: Idea of the nation displaced*. Ed. Andrea O'Reilly Herrera. Albany: State University of New York Press, 2007. 76-88.
124. Gatica, Mónica Graciela. "¿Exilio, migración, destierro? Los trabajadores chilenos que se asentaron en el noreste de Chubut a partir de septiembre de 1973. Memorias, historias e implicancias." Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de La Plata, 2010.
125. Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
126. Gentile, Emilio. "La ecclesia del leviatán. Totalitarismo y religión política." Trad. Israel Covarrubias. *Metapolítica* 73, abr.-jun. 2011: 46-60.
127. German, Abel. "La poesía-crónica de Félix Luis Viera." *Cubaencuentro*, 24 dic. 2010. Web. 18 ene. 2012.
128. Giménez, Gilberto. "La cultura como identidad y la identidad como cultura." *Identidad, cultura y política: Perspectivas culturales, miradas empíricas*. Coords. Gabriela Castellanos, Delfín I. Grueso y Mariángela Rodríguez. Cali: Universidad del Valle, 2010. 35-59.
129. Glick Schiller, Nina, Linda Basch y Cristina Blanc-Szanton. "Trasnacionalismo: un nuevo marco analítico para comprender la migración." Trad. Rocío Gil Martínez de Escobar y Ximena Alba Villalever. *Bricolage* 7, ene.-abr. 2005: 68-84.
130. Golubov, Nattie. *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*. México, D.F.: UNAM, 2012.
131. Gómez, Antonio Daniel. "El discurso latinoamericano del exilio: extraterritorialidad y novela en Argentina y Cuba desde los años setenta." Tesis de Doctorado. University of Pittsburgh. Pittsburgh, 2007. Web. 7 nov. 2013.
132. Gómez, Juan Carlos. "Chile: 1990-2007. Una sociedad neoliberal avanzada." *Revista de Sociología* 21 (2007): 53-78.

133. González Requena, Jesús. "Enunciación, punto de vista, sujeto." *Contracampo* 42, verano-otoño 1987: 6-41.
134. González-Montes, Yara. "Bosquejo de la poesía cubana en el exterior." *Revista Iberoamericana* 152-153, jul.-dic. 1990: 1105-1128.
135. Grinberg, León, y Rebeca Grinberg. *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid: Alianza Editorial, 1984. (Edición digital sin paginar). Web. 23 mar. 2014.
136. Grosz, Elizabeth. "Ontology and Equivocation. Derrida's Politics of Sexual Difference." *Feminist Interpretations of Jacques Derrida*. Ed. Nancy Holland. Pennsylvania: Pennsylvania State University, 1997. 73-101
137. Guanche, Jesús. "Avatares de la transculturación orticiana." *Temas* 4, oct.-dic. 1995: 121-28.
138. Guerra, Lucía. "Mujer, cuerpo y escritura." *Mujer y escritura: Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Santiago: Cuarto Propio, 2008. 45-76.
139. Guevara, Ernesto. "El socialismo y el hombre en Cuba." *Centro de Estudios Che Guevara*, s.f. Web. 14 jun. 2013.
140. Guillén, Claudio. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
141. Guillén, Claudio. *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998.
142. Guillén, Claudio. "On the Literature of Exile and Counter-Exile." *Books Abroad* 50.2, Spring 1976: 271-80.
143. Gumbrecht, Hans U. "Desmitificación." *Mythopoesis: literatura, totalidad, ideología*. Ed. J. R. Resina. Barcelona: Anthropos, 1992. 281-299.
144. Gutiérrez, Ivis. "La emigración en el sector de la cultura: Un análisis cuantitativo de 1995 al 2003." CEMI. *Anuario 2008*. Web. 5 ago. 2010.

145. Gutiérrez, José Ismael. "Poéticas de la extraterritorialidad: duplicidad y descentramientos en la experiencia del intelectual exiliado." *Ciudadanías. Alteridad, migración y memoria*. Eds. Ángeles Mateo del Pino y Adela Morín Rodríguez. Madrid: Editorial Verbum, 2011. 55-83.
146. Guzmán, Jorgelina. "Actores gubernamentales de la política cultural cubana entre 1949 y 1961." *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 10.1 (2012): 257-270. Web. 4 jul. 2013.
147. Haba, Enrique Pedro. "Totalitarismo." *Diccionario Electoral*. México: CAPEL/IIJ-UNAM, 2003. 1211-17.
148. Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Trad. Antonio Domménech. México: Gustavo Gili, 1997.
149. _____. *Teoría de la acción comunicativa I-II*. Buenos Aires: Taurus 1989.
150. Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Trad. Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
151. Hall, Stuart. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eds. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Colombia: Envió editores/ Instituto de Estudios Peruanos/ Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar. Universidad Javeriana/ Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2010.
152. Havel, Václav. *El poder de los sin poder*. Trad. Vicente Martín Pindado. Madrid: Encuentro, 1990.
153. Hernández, Yosvel. "El placer de los dedos." *Caimán Barbudo*, 7 mayo 2011. Web. 21 sept. 2015.
154. Huidobro, Vicente. "El arte del sugerimiento." *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Ed. Nelson Osorio. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988. 38-41.
155. Hutcheon, Linda. "La política de la parodia postmoderna." *Criterios*, julio 1993: 187-203.

156. Ibérico, Mariano. *Perspectivas sobre el tiempo*. Lima: UNM San Marcos, 1958.
157. Ilie, Paul. *Literatura y exilio interior*. Madrid: Fundamentos, D.L. 1981.
158. Ingenschay, Dieter. "Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija." *Ángulo Recto* 2.1(2010). Web. 12 oct. 2012.
159. Itzigsohn, J. A. "La atención psiquiátrica en una ciudad multiétnica." *Intervenciones Ecosistémicas en Minorías Étnicas y Población Transcultural: Actas, I Jornadas internacionales, 2001*. Madrid: Asociación Madrileña de Terapia de Pareja, Familia y Otros Sistemas Humanos, 2003.
160. Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text* 15, Autumn 1986: 65-88.
161. Jofré, Manuel. "Estado del arte de la semiótica actual." *Literatura y Lingüística* 10 (1997).
162. Kaminsky, Amy Katz. *After exile: writing the Latin American diaspora*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
163. *La Biblia. Nuevo Testamento* (Versión Reina Valera 1960). Torre de Babel Ediciones. Web. 14 mayo 2015.
164. Larraín, Jorge. *¿América Latina Moderna? Globalización e identidad*. Santiago: LOM, 2011.
165. _____. "El concepto de identidad." *Revista FAMECOS* 21, ago. 2003: 30-42. Web. 25 mar. 2012.
166. _____. *Identidad chilena*. Santiago: LOM, 2001.
167. Larrea, Paula E. *Itinerarios y vivencias de ex exiliados chilenos que residen en Portugal*. Tesis de Maestría. Universidade do Algarve, Algarve (Portugal), julio 2011. Web. 31 oct. 2012.
168. Le Bigot, Claude. "La poesía del exilio. ¿Con qué marco epistemológico investigarla?" *El exilio cultural de la Guerra Civil, 1936-*

1939. Eds. José María Balcells y José Antonio Pérez Bowie. Salamanca: Universal, 2001. 271-76.
169. Lezama Lima, José. *Poesía y prosa: Antología*. Ed. Iván González Cruz. Madrid: Verbum, 2002.
170. Linz, Juan J. "El uso religioso de la política y/o el uso político de la religión. La ideología-sucedáneo versus la religión-sucedáneo." Trad. Ignacio Urquizu. *Metapolítica* 73, abr.- jun. 2011: 61-74.
171. _____. *Obras escogidas. Vol. 3 Sistemas totalitarios y regímenes autoritarios*. Eds. José Ramón Montero y Thomas Jeffrey Miley. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2009.
172. Lira, Elizabeth, y Juana Kovalskys. "Retorno: algunos aspectos psicosociales del proceso de reinserción." *Escritos sobre exilio y retorno (1978-1984)*. Santiago: FASIC, 1984.
173. Lolo, Eduardo. "Literatura en la isla y en el exilio: contrapunteo cubano de la angustia." *Lo que no se ha dicho: essays commissioned by Ollantay Center for the Arts*. Ed. Pedro R. Monge Rafuls. New York: OLLANTAY Center for the Arts, 1994. 306-318.
174. López, Virgilio. *El siglo entero: El discurso poético de la nación cubana en el siglo XX (1898-2000)*. Santiago de Cuba: Oriente, 2008.
175. _____. "Preámbulo a la poesía cubana." *Doscientos años de poesía cubana*. La Habana: Abril, 1999. 5-32.
176. Luis, William. "*Lunes de Revolución* y la Revolución de *Lunes*." *Otro Lunes* 1, may. 2007. Web. 10 jul. 2013.
177. Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Trad. M. Antolín. [Versión electrónica]. Buenos Aires: Red Editorial Iberoamericana (REI), 1991.
178. Llarena, Alicia. "De cuando echaron a rodar sus ojos verdes: para una lectura de la joven poesía cubana." *Scriptura* 8-9 (1992): 297-323.
179. Llorens, Vicente. *Literatura, historia y política*. Madrid: Revista de Occidente, 1967.

180. Machover, Jacobo. "El mar es siempre el símbolo fundamental de la liberación (Conversación con Reinaldo Arenas)." *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas*. Valencia: Universitat de Valencia, 2001. 251-70.
181. Marcuse, Herbert. *Eros y Civilización*. Trad. Juan García Ponce. Madrid: Sarpe, 1983.
182. Mario, José. "La verídica historia de Ediciones El Puente La Habana, 1961-1965." *Revista Hispano-Cubana* 6, ene.-abr. 2000. Web. 8 sept. 2011.
183. Marra-López, José Ramón. *Narrativa española fuera de España*. Madrid: Guadarrama, 1963.
184. Martí, José. "La futura esclavitud." *Obras Completas*. Tomo 15. La Habana: Ciencias Sociales, 1975. 388-92.
185. Martín, Rita. "Como una luz proscrita." (Prólogo) *Bajo esa luna extraña*. Comp. Odette Alonso. Madrid: Efor y Atocha, 2011. 5-14.
186. Martínez Ortiz, Esperanza. "Reconfiguración del mundo de la vida cotidiana de los colombianos residentes en Guadalajara." Tesis de Doctorado. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO). Jalisco, 2011.
187. Martínez Pérez, Liliana. *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*. México: FLACSO: Miguel Ángel Porrúa, 2006.
188. Martínez-Gutiérrez, Josebe. "Hegemonía intelectual, exilio y continuidad histórica." *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional*. Vol. 1. Ed. Manuel Aznar Soler. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. 325-32.
189. Marx, Carlos, y Federico Engels. *Manifiesto del Partido Comunista. Obras Escogidas* en dos tomos. Moscú: Progreso, 1966.
190. McClennen, Sophia A. *The dialectics of exile: nation, time, language and space in hispanic literature*. West Lafayette (Indiana): Purdue

- University Press, 2004.
191. McLuhan, Marshall. *Understanding media: the extensions of man*. London: Routledge, 1964.
 192. Méndez, Adriana. *Cuba en su imagen: historia e identidad en la literatura cubana*. Madrid: Verbum, 2002.
 193. Mendiola, Salvador. "Todas las puertas son para salir." *Debate feminista* 18, oct. 1998: 425-451.
 194. Miller, Martin A. *The Russian Revolutionary Emigrés, 1825-1870*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.
 195. Ministerio de Justicia. "Decreto-ley No. 302 modificativo de la Ley No. 1312, 'Ley de migración' de 20 de septiembre de 1976." *Gaceta Oficial de la República de Cuba* 44, 16 oct. 2012: 1357-87.
 196. Montes Huidobro, Matías, y Yara González-Montes. *Bibliografía crítica de la poesía cubana (Exilio: 1959-1971)*. Madrid: Playor, 1973.
 197. Morán, Francisco (Comp.). *La Isla en su tinta. Antología de la poesía cubana*. Madrid: Editorial Verbum, 2000.
 198. _____. "La generación cubana de los 80: un destino entre ruinas". *Cuadernos Hispanoamericanos* 588 (1999): 15-29.
 199. Moreno Mozo, Mari Carmen. "Bravo por la poesía de Minerva Salado: Herejía bajo la lluvia." *El paisaje de las letras*, blog, 11 feb. 2009. Web. 3 ene. 2012
 200. Moulian, Tomás. *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: Universidad Arcis/Lom, 1997.
 201. Muñiz-Huberman, Angelina. *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
 202. Nuez, Iván de la. "El destierro de Calibán. Diáspora de la cultura cubana de los 90 en Europa." *Encuentro de la Cultura Cubana* 4-5, primavera-verano 1997: 137-144.
 203. _____. *La balsa perpetua: soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998a.

204. _____. "Mariel en el extremo de la cultura." *Encuentro de la Cultura Cubana* 8-9, primavera-verano 1998b: 105-109.
205. _____. "Más acá del Bien y del Mal: El espejo cubano de la posmodernidad." *Cubista Magazine*, verano 2006. Web. 18 sept. 2013.
206. _____. "Registros de un cuerpo en la intemperie." *Encuentro de la Cultura Cubana* 12-13, primavera-verano 1999: 123-135.
207. Núñez, Ana Rosa. *Poesía en éxodo: el exilio cubano en su poesía, 1959-1969*. Miami: Universal, 1970.
208. OIM. *Glosario sobre migración*. Ginebra: Organización Internacional para las Migraciones, 2006.
209. Olmo, Margarita del. *La construcción cultural de la identidad: emigrantes argentinos en España*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense, Madrid, 1990. Inédita.
210. *Orígenes. Revista de arte y literatura*. Vol. IV. México: El Equilibrista, 1989. (Edición Facsimilar)
211. Ortiz, Roberto. "El Heterofeminismo en la Literatura: El estallido del performance *queer*." *Nota'n Queer* 5 (2007). Web. 13 may. 2014.
212. Ortiz, Fernando. "Del fenómeno social de la 'transculturación' y de su importancia en Cuba." *Fernando Ortiz y la cubanidad*. Comp. Norma Suárez. La Habana: UNIÓN/Fundación Fernando Ortiz, 1996. 36-43.
213. Otero, Lisandro. *Llover sobre mojado: una reflexión personal sobre la historia*. La Habana: Letras Cubanas, 1997.
214. Padilla, Heberto. "A propósito de *Pasión de Urbino*." *El Caimán Barbudo* s.n., s.f.: 12-14.
215. _____. *Fuera del juego*. circulodepoesia.com.
216. _____. *La mala memoria*. Barcelona: Plaza y Janés, 1989.
217. Padrón, Juan Nicolás. "Elegía diferente para José Zacarías Tallet." *Periódico Cubarte*, 5 nov. 2009. Web. 5 ago. 2013.

218. Padura, Leonardo. "Vivir en Cuba, crear en Cuba: riesgo y desafío." *La cultura y la Revolución cubana. Conversaciones en La Habana*. Eds. John M. Kirk y Leonardo Padura. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002.
219. Pavlicic, Pavao. "La intertextualidad moderna y la posmoderna." *Versión* 18 (2006): 87-113. Web. 8 may. 2014.
220. Paz, Luis de la. "La patria es una naranja." *Otro Lunes* 19, jul. 2011. Web. 18 ene. 2012.
221. Pedrosa, José Manuel. "La lógica de lo heroico: mito, épica, cuento, cine, deporte... (modelos narratológicos y teorías de la cultura)." *Los mitos, los héroes*. Urueña: Centro Etnográfico de Castilla y León, 2003. 37-63.
222. Pimentel, Luz Aurora. "Tematología y transtextualidad." *Nueva revista de filología hispánica* 1 (1993): 215-230.
223. Pinillos Díaz, José Luis. "El totalitarismo de izquierdas." *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas* 62 (1985): 45-62.
224. Piñera, Virgilio. "¿La Arcadia literaria? Los escritores en Cuba antes de 1959." (Carta de Virgilio Piñera a Fidel) *La Jiribilla*, 24 feb.-2 mar. 2007. Web. 25 ago. 2013.
225. Poblete Yáñez, Dafne. "Días cálidos y azules: Exilio y palabra en el tiempo." Tesis de magíster. Universidad de Chile. Santiago, 2008. Impresa.
226. Pollak, Michael. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al Margen, 2006.
227. Pozuelos, José María. "Parodiar rev(b)elar." *Exemplaria* 4 (2000): 1-18. Web. 20 sept. 2014
228. _____. "Teoría de la lírica." *Poéticas de poetas: teoría, crítica y poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009. 19-47.
229. _____. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988.
230. Prieto, Abel. "Cultura, cubanidad, cubanía." *La Jiribilla* 8, jun. 2001. Web. 13 sept. 2012.

231. Quintero, Aramís. "La percepción del 'sálvese quien pueda'." *No hay que llorar*. Ed. Arístides Vega Chapú. Ciudad de La Habana: Ediciones La Memoria/Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2011. 43-45.
232. Rajewsky, Irina. *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002.
233. Rama, Ángel. "La riesgosa navegación del escritor exiliado." *Nueva Sociedad* 35, marzo-abr. 1978: 5-15. Web. 7 ene. 2012.
234. Ramonet, Ignacio. *Cien horas con Fidel*. La Habana: Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 2006.
235. Reich, Wilhelm. "Psicología del cuerpo." *Psicología Contemporánea, Academia Superior de Psicoterapia* (s.f.). Web. 26 mar. 2014.
236. Reyes, Dean Luis. "Las faenas del Eros (Entrevista a Víctor Fowler)." *La Isla en Peso* 2 (s.f.). Web. 2 oct. 2013.
237. Rivas Nieto, Pedro, y María Rodríguez Fernández. "Autoritarismo, totalitarismo y doctrina de seguridad nacional." *Espacios Públicos* 13. 29, dic. 2010: 99-118.
238. Rodríguez Chávez, Ernesto. "Determinantes de la emigración cubana actual y su impacto en la redefinición del fenómeno." *Caderno CRH* 32 (2000): 149-69. Web. 23 sept. 2012.
239. Rodríguez Rivera, Guillermo. "En torno a la joven poesía cubana." *Unión* 2 (1978): 65-67.
240. Rodríguez Sardiñas, Orlando (Rossardi). *La última poesía cubana: antología reunida (1959-1973)*. Madrid: Hispanova, 1973.
241. Rodríguez, Reina María. "Poesía cubana: tres generaciones." *Lengua y Literatura* 7.1 (2012). Web. 1 sept. 2013.
242. Rojas, Rafael. "Cultura y poder en Cuba." *Nexos*, 1 jun. 2004.
243. _____. "El estante vacío: Literatura y política en Cuba." *La Habana Elegante* (segunda época) 38, verano 2007. Web. 5 ago. 2012.
244. _____. "El intelectual y la Revolución. Contrapunteo cubano del nihilismo y el civismo." *Encuentro de la Cultura Cubana* 16-17, primavera-verano 2000: 81-88. Web. 24 mayo 2012.

245. _____. "Guadalajara o la ingobernable diversidad de la cultura cubana." *Encuentro en la red* 495, 15 nov. 2002. Web. 26 jun. 2014.
246. _____. "Insularidad y exilio de los intelectuales cubanos." *Estudios*, invierno 1995-1996. Web. 12 jun. 2013.
247. _____. "La repatriación de la diáspora." *El Nuevo Herald*, 5 nov. 2001.
248. _____. "Por qué nos fuimos. Isla, exilio e intelectualidad: Una reacción contra la asfixia que provoca la ausencia de libertades públicas." *Encuentro en la red*, 8 abr. 2005. Web. 21 dic. 2011.
249. _____. *El estante vacío: Literatura y política en Cuba*. Madrid: Anagrama, 2009.
250. _____. *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami: Universal, 1998.
251. _____. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006.
252. Romero, Leticia. "Manuscrito hallado en alta mar. Veinte años de poesía reunida (1989-2009). Odette Alonso." *Periódico de poesía* 45, dic. 2011-ene. 2012. Web. 13 feb. 2013.
253. Roniger, Luis, y Mario Sznajder. "Antecedentes coloniales del exilio político y su proyección en el siglo XIX." *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe (EIAL)* 18.2 (2007): 31-51. Web. 25 oct. 2012.
254. Roniger, Luis. "Destierro y exilio en América Latina: Un campo de estudio transnacional e histórico en expansión." *Pacarina del Sur* 13, oct.-dic. 2011. Web. 5 jul. 2012.
255. _____. "Exilio político y democracia." *América Latina Hoy* 55, ago. 2010: 143-72.
256. Ruiz-Vargas, José María. "¿De qué hablamos cuando hablamos de 'memoria histórica'? Reflexiones desde la psicología cognitiva." *Entelequia* 7, sept. 2008: 53-76. Web. 19 mar. 2014.

257. _____. "Claves de la memoria autobiográfica." *Autobiografía en España: un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*. Eds. Celia Fernández Prieto y María Ángeles Hermsilla Álvarez. Madrid: Visor Libros, 2004. 183-222.
258. Rushdie, Salman. "Patrias imaginarias." Trad. Pablo Méndez Gallo. *Bitarte* 24, ago. 2001: 15-25.
259. Said, Edward W. *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona: Grupo Editorial Random House Mondadori, 2005.
260. _____. *Representaciones del intelectual*. Trad. Isidro Arias. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996.
261. Sánchez Aguilera, Osmar. *Otros pensamientos en La Habana*. La Habana: Letras Cubanas, 1994.
262. Sánchez Vázquez, Adolfo. "El exilio del 39: Del destierro al transtierro." *Claves de razón práctica* 101 (2000): 4-9.
263. Sánchez, Javier. "La predisposición al testimonio en la literatura del exilio." *Tonos Digital* 18, dic. 2009. Web. 13 mar. 2014.
264. _____. "Memoria y literatura: escribir desde el exilio." *Lectura y signo* 3 (2008): 437-53.
265. Scott, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México, D.F.: Era, 2000.
266. Sedikides, Constantine *et al.* "Nostalgia as Enabler of Self Continuity." *Self Continuity: Individual and Collective Perspectives*. Ed. Fabio Sani. New York: Psychology Press, 2008. 227-39.
267. Serrano, Pío E. "Cuatro décadas de políticas culturales." *Revista Hispano Cubana* 4, may.-sept. 1999: 35-54. Web. 23 abr. 2013.
268. Simo, Ana María. "Respuesta a Jesús Díaz." *La Gaceta de Cuba* 51, jun.-jul. 1966.
269. Simón, Nelson. *El peso de la isla*. Pinar del Río: Hnos. Loynaz, 1993.

270. Soca, Ricardo. *Diccionario etimológico castellano*. *elcastellano.org*. Web. 9 abr. 2014.
271. Solís, José Luis. "Neoliberalismo y crimen organizado en México: El surgimiento del Estado narco." *Frontera norte* 25.50, jul.-dic. 2013. Web. 4 ene. 2016.
272. Spivak, Gayatri. "¿Puede hablar el sujeto subalterno?", trad. José Amícola. *Orbis Tertius*. 6, año III, (1998): 175-235.
273. Suárez, Beatriz. "De cómo la teoría lesbiana modificó a la teoría feminista (y viceversa)." *(Trans)formaciones de las sexualidades y el género*. Eds. Mercedes Bengoechea y Marisol Morales. Madrid: Universidad de Alcalá, 2001. 55-68.
274. Suárez, Zaira. *El fenómeno migratorio cubano en la encrucijada del bloqueo estadounidense y la debacle de la Unión Soviética*. Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. Impresa.
275. Sznajder, Mario, and Luis Roniger. *The politics of exile in latin America*. New York: Cambridge University Press, 2009.
276. Szurmuk, Mónica, y Robert Mckee Irwin, Coords. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México D. F.: Siglo XXI, 2009.
277. Todorov, Tzvetan. *El hombre desplazado*. Trad. Juana Salabert. Buenos Aires: Taurus, 2008.
278. _____. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.
279. Toro, Alfonso de. "Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: transculturación. Roberto Fernández Retamar: Calibán." *Alma Cubana: Transculturación, mestizaje e hibridismo/ The cuban spirit: transculturation, "mestizaje" and hybridism*. Ed. Susanna Regazzoni. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006. 15-36.
280. _____. "Hacia una teoría de la cultura de la hibridez como sistema científico transrelacional, 'transversal' y 'transmedial'." *Nuevo Texto Crítico* 25-26 (2004): 275-329.
281. _____. "Pasajes-heterotopías-transculturalidad: estrategias de

- hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico.” *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*. Eds. Birgit Mertz-Baumgartner y Erna Pfeiffer. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2005. 19-28.
282. Torre, Carolina de la. *Las identidades: una mirada desde la psicología*. La Habana: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, 2008.
283. Tudares, Mariangelina. “Que soy de aquí, que soy de allá: conciencia nómada y (re)construcción cultural de la nacionalidad en la narrativa y el teatro hispano escrito en los Estados Unidos.” Tesis de Doctorado. Florida State University. Florida (USA), 2009. Web. 6 may. 2014.
284. Ugarte, Michael. *Literatura española en el exilio: un estudio comparativo*. Madrid: Siglo XXI, 1999.
285. Uribe, Mauricio. “De Tánatos a Eros: Conspiración totalitaria, autoritarismo y deliberación democrática.” *Revista Política Colombiana* 3, ene.-mar. 2010: 129-39.
286. Vallejo, César. *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2015.
287. van Dijk, Teun A. *Discurso y poder: Contribuciones a los Estudios Críticos del Discurso*. Barcelona: Gedisa, 2009.
288. _____. *Ideología: Un enfoque multidisciplinario*. Barcelona: Gedisa, 1998.
289. Vásquez, Ana y Angela Xavier de Brito. “La situation de l’exilé: essai de généralisation fondé sur l’exemple de réfugiés latino-américains.” *Intercultures* 21 (1993): 51-66.
290. Vásquez, Ana, y Ana María Araujo. *La maldición de Ulises: repercusiones psicológicas del exilio*. Santiago: Sudamericana, 1990.
291. Vásquez, Ana. “El modelaje social del tiempo: la institución escolar y

- los alumnos de origen extranjero en Francia.” Trad. Cecilia Pinto de Cáceres. *Revista Colombiana de Educación* 24, I semestre 1992.
292. Vegas, Irene. “Nueva conciencia, nueva expresión: Seis poetas en la Revolución Cubana.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17 (1983): 213-229. Web. 1 ago. 2013.
293. Verdú, Ana Dolores. “El amor en la sociedad de consumo.” *Gazeta de Antropología* 30.1 (2014). Web. 17 ene. 2016.
294. Viera, Félix Luis. “Mariela Castro miente de nuevo sobre la UMAP.” *La Nueva Nación* (s.f.). Web. 20 oct. 2013.
295. Villamar, Marlenys. “Odette Alonso, entre luces y sombras.” (Entrevista) *Otro Lunes* 23, mayo 2012. Web. 19 ene. 2012.
296. Vitier, Cintio. “La identidad como espiral.” *La Gaceta de Cuba* 1, ene-feb. 1996: 24-25.
297. Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.
298. Wang, Juping. “Lo erótico y lo político en la poesía de Odette Alonso Yodú.” *Otro Lunes* 23, mayo 2012. Web. 12 feb. 2013.
299. Weimer, Tanya N. *La diáspora cubana en México: terceros espacios y miradas excéntricas*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2008.
300. Whitman, Walt. *Canto a mí mismo*. Trad. León Felipe. Madrid: Visor, 1981.
301. Wildschut, Tim, et al. “Nostalgia: Content, Triggers, Functions.” *Journal of Personality and Social Psychology* 91.5 (2006): 975-93.
302. Yurkievich, Saúl. *Poesía hispanoamericana 1960-1970. Antología a través de un certamen continental*. México: Siglo XXI, 1972.
303. Zamora, Ana Esteban. “El desarraigo como vivencia del exilio y de la globalización.” *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 5 (2002). Web. 15 nov. 2013.
304. Zavala, Lauro. “Elementos para el análisis de la intertextualidad.” *Cuadernos de Literatura* 5. 10 (1999): 26-52.

305. Zurbano Torres, Roberto. *Poética de los noventa. ¿Ganancias de la expresión?* Ciudad de La Habana: Premio Abril, 1994.

ANEXO. FICHA CURRICULAR POR AUTOR

FÉLIX LUIS VIERA

Félix Luis Viera nació en Santa Clara, Cuba, en 1945. Ha publicado los libros de poemas: *Una melodía sin ton ni son bajo la lluvia* (Premio David de Poesía de la UNEAC 1976, Ediciones Unión, Cuba); *Prefiero los que cantan* (1988, Ediciones Unión, Cuba); *Cada día muero 24 horas* (Editorial Letras Cubanas, 1990); *Y me han dolido los cuchillos* (Editorial Capiro, Cuba, 1991); *Poemas de amor y de olvido* (Editorial Capiro, Cuba, 1994), *La que fue* (Red de los Poetas Salvajes, México, 2008), y *La patria es una naranja* (Ediciones Iduna, Miami, 2010; Edizioni Il Foglio, Italia, 2011 —Premio Latina in Versi—; Alexandria Library, Miami, 2013). Tiene en su haber los libros de cuento: *Las llamas en el cielo* (Ediciones Unión, Cuba, 1983); *En el nombre del hijo* (Premio de la Crítica 1983, Editorial Letras Cubanas, reedición 1988) y *Precio del amor* (Editorial Letras Cubanas, 1990, Alexandria Library, Miami, 2015). Cuenta con las novelas *Con tu vestido blanco* (Premio Nacional de novela de la UNEAC, 1987, Premio de la Crítica 1988, Ediciones Unión, Cuba), *Serás comunista, pero te quiero* (Ediciones Unión, Cuba, 1995); *Un ciervo herido* (Editorial Plaza Mayor, Puerto Rico, 2003; Edizioni Cargo, Italia, 2005; Editorial Eriginal Books, Miami, 2012, y Editorial Verbum, España, 2015); *El corazón del rey* (Editorial Lagares, México, 2010); y la novela corta *Inglaterra Hernández* (Ediciones Universidad Veracruzana, 1997).

Su libro de cuentos *Las llamas en el Cielo* es considerado un clásico en su país. Sus creaciones han sido traducidas a varios idiomas y se han publicado en antologías en Cuba y otros países. En su nación natal recibió varios reconocimientos por su trabajo en favor de la cultura. En Italia se le conoce por su novela *Un ciervo herido*, editada con el título *El trabajo os hará hombres* (Edizioni Cargo, 2005), que aborda el tema de las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), en realidad campos de trabajo forzado que existieron en Cuba, de

1965 a 1968, adonde fueron enviados supuestos desafectos a la revolución castrista, como religiosos de diversas filiaciones, lumpen, homosexuales y otros.

En 2010, Félix Luis Viera publicó en México *El corazón del rey*, novela que incursiona en el decenio de 1960, cuando en Cuba se establecía la llamada revolución socialista, y que expone el mundo marginal de esa época. Ese mismo año dio a la luz el poemario *La patria es una naranja* (Ediciones Iduna, Miami), publicado posteriormente en Italia por ediciones Il Flogio y merecedor de uno de los Premios "Latina in Versi", otorgados en aquel país. Su más reciente publicación es la reedición de sus cuentos "Precio del Amor" (Alexandria Library, 2015).

Es ciudadano mexicano por naturalización.

ARAMÍS QUINTERO

Escritor cubano, nacionalizado chileno. Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad de La Habana. Especialista en Literatura Infantil y Juvenil. Autor de más de veinte títulos publicados de literatura para adultos, niños y jóvenes, que incluyen los géneros poesía, narrativa y ensayo. Fue asesor de Educación Artística del Ministerio de Educación de Cuba. Ha recibido numerosos premios nacionales en Cuba, uno en Chile y uno internacional. Ha creado y realizado talleres de escritura literaria para adultos. Es miembro fundador de la Corporación Lectura Viva (www.lecturaviva.cl), dedicada a la capacitación de docentes y bibliotecarios como mediadores de lectura.

LIBROS PUBLICADOS

Para adultos

Diálogos. Letras Cubanas. La Habana, 1981.

Prosas de Eliseo Diego. Selección, prólogo y notas. Letras Cubanas. La Habana, 1983.

Una forma de hablar. Unión. La Habana, 1986.

Cálida forma. Letras Cubanas. La Habana, 1987.

Como la noche incierta. (En colaboración con Luis Lorente). Ediciones Matanzas. Matanzas, 1991.

Poesía y prosa selectas de Eliseo Diego. Selección, prólogo y notas. Ayacucho. Caracas, 1991. 2da. Edic. 2004.

Cuentos de sombras. Matanzas. Matanzas, 1996.

La sal estricta. Unión. La Habana, 1996.

Voz de la madera. Capiro. Santa Clara (Cuba), 1999.

Poesía lírica griega. Selección, versiones, notas y glosario. José Martí. La Habana, 1999.

Bienaventurados los que ríen. Un método de crecimiento personal a través del humor. (En colaboración con J. Pelayo). Humor Sapiens Ediciones. Montevideo, 2006.

Caza perdida. Unión. La Habana, 2006.

El humo y sus prodigios. UV de la Universidad de Valparaíso. Valparaíso, 2016.

Para niños o jóvenes

Elementos de apreciación literaria. Ministerio de Educación. La Habana, s/f.

Días de aire. Gente Nueva. La Habana, 1982.

Maíz regado. Gente Nueva. La Habana, 1983.

Fábulas y estampas. Unión. La Habana, 1987.

Letras mágicas. Gente Nueva. La Habana, 1991.

Arca. Gente Nueva. La Habana, 1992.

Los sueños. Gente Nueva. La Habana, 1994.

Imágenes. Unión. La Habana, 1997.

Oh tiempo. Gente Nueva. La Habana, 1998. 2da. Edic. Zonacuario. Quito, 2013.

Rimas de sol y sal. Alfaguara. Santiago de Chile, 2002.

Todo el cielo un juguete. Arrayán Editores S. A. Santiago de Chile, 2003.

Sombras y sombritas. Libresa. Quito, 2006.

El abuelo de Dios. (En colaboración con J. Pelayo). SM. Santiago de Chile, 2006. Madrid, 2007.

Cielo de agua. Poesía para niños. Fondo de Cultura Económica. México, D. F., 2014.

PREMIOS Y DISTINCIONES

Premio Nacional “La Edad de Oro” 1980 a *Maíz regado*.

Premio Nacional “La Edad de Oro” 1981 a *Días de aire*.

Premio Nacional “Ismaelillo” 1982 a *Fábulas y estampas*.

Premio Nacional “Ismaelillo” 1983 a *Imágenes*.

Premio Nacional “La Edad de Oro” 1985 a *Arca*.

Diploma “Centenario de la Edad de Oro”, del Ministerio de Cultura de Cuba. 1988.

Premio Nacional “La Edad de Oro” 1990 a *Los sueños*.

Diploma “20 Años de la Editorial Gente Nueva”. 1992.

Premio Nacional “La Rosa Blanca” de la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC) a *Los sueños*.

Premio Nacional de la Crítica 1997 a *La sal estricta*.

Premio Nacional de la Crítica 1998 a *Imágenes*.

Distinción “Por la Cultura Nacional”, del Ministerio de Cultura de Cuba. 1998.

Premio “Pandemonium” 1988 de Literatura Humorística al cuento “Dafnis y Poe”.

Premio Nacional “Ser Fiel” 1999 a *Voz de la madera*.

Premio Nacional “La Rosa Blanca” 2000 de la UNEAC a *Imágenes*.

Premio Nacional “La Rosa Blanca” 2000 de la UNEAC a *Oh tiempo*.

Premio “Marta Brunet” 2003 del Consejo Nacional del Libro y la Lectura de Chile.

Becas de Creación Literaria otorgadas por el Consejo Nacional del Libro y la Lectura de Chile (2006 y 2014).

Premio Hispanoamericano de Poesía para Niños 2013. (Fundación para las Letras Mexicanas y Fondo de Cultura Económica).

ODETTE ALONSO

Nació en Santiago de Cuba en 1964 y reside en México desde 1992. Poeta, narradora y promotora cultural. Licenciada en Filología, especializada en literatura cubana por la Universidad de Oriente (Cuba, 1986). Su cuaderno *Insomnios en la noche del espejo* obtuvo el Premio Internacional de Poesía “Nicolás Guillén” 1999. Su cuento “Animal nocturno” ganó el primer premio del XII Concurso “Mujeres en vida”, convocado por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Ha publicado la novela *Espejo de tres cuerpos* (México, Quimera, 2009), los libros de relatos *Con la boca abierta* (Madrid, Odisea, 2006) y *Hotel Pánico* (Xalapa, Universidad Veracruzana, 2013), y los poemarios: *Enigma de la sed* (Santiago de Cuba, Caserón, 1989), *Historias para el desayuno* (Holguín, Ediciones Holguín, 1989, premio de poesía “Adelaida del Mármol”), *Palabra del que vuelve* (La Habana, Abril, 1996; premio Pinos Nuevos), *Linternas* (Nueva York, La Candelaria, 1998), *Visiones* (México, NarrArte, 2001), *Diario del caminante* (Monterrey, Espejos de Papel, 2003), *Cuando la lluvia cesa* (Madrid, Torremozas, 2003), *El levísimo ruido de sus pasos* (Barcelona, Ellas Editorial, 2005), *Escombros del alma* (Le Havre, Hoy No He Visto el Paraíso, 2011), *Víspera del fuego* (Monterrey, Ediciones Intempestivas, 2011) y *Bailando a oscuras* (Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, Colección Ínsula, 2015). Sus dos décadas de creación poética han sido reunidas en dos antologías personales: *Bajo esa luna extraña* (Madrid, Efori Atocha, 2011) y *Manuscrito hallado en alta mar* (Xalapa, Universidad Veracruzana, 2011).

Compiladora de la *Antología de la poesía cubana del exilio* (Valencia, Aduana Vieja, 2011), proyecto que obtuviera uno de los Premios 2003 de Cuban Artists Fund de Nueva York. Ha sido incluida en antologías de poesía y narrativa. Textos suyos aparecen en revistas literarias y páginas de Internet. Es autora de los blogs *Parque del Ajedrez* (<http://parquedelajedrez.blogspot.com>) y *Sáficas* (<http://saficas.blogspot.com>). Es fundadora y organizadora del ciclo *Escritoras Latinoamericanas*, que desde 2007 se lleva a cabo cada año en el marco de la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería en la ciudad de México.