



VNIVERSITAT ID VALÈNCIA

“EL IMPERIO NUEVO DE TU PALABRA”

CANON, TRADICIÓN Y RUPTURA EN POETAS CUBANAS DE LA  
REVOLUCIÓN

Bibiana Collado Cabrera

Directora: Nuria Girona Fibla

Programa de Doctorado: Estudios Hispánicos Avanzados



A Gonzalo Mirón Romero, *in memoriam*



Ven con tu nuca de infiel,  
con tu pedrada.  
Júrame que no estoy muerta.  
Te prometo, amor mío, la manzana.

Carilda Oliver Labra

Esta Tesis Doctoral ha sido posible gracias a una Beca de Formación de Profesorado Universitario otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

## AGRADECIMIENTOS

“Si alguna vez escribís una carta a un amante, acabadla con estos versos...” dijo la profesora y, entonces, lo leyó: “Te prometo, amor mío, la manzana”. Los versos de la poeta cubana Carilda Oliver Labra quedaron resonando en el aire y el reto lanzado por Sonia Mattalía consiguió su efecto: yo quería escribir una carta de amor.

Aquel día decidí que mi Trabajo Final de Máster iba a tratar sobre la promesa cubana de transgresión que nos proponía Oliver Labra y la Revolución misma. Sin embargo, el juego de máscaras y seducciones fue dejando paso al páramo y al temblor ¿cómo y desde dónde escribir?

“Ellas escriben cartas de amor”, dice un poema de Reina María Rodríguez, “escriben hasta que se apague la luz” o “escondidas de los maestros y de las ratas”. La escritura fue configurándose como acto de resistencia y la pregunta comenzaba a cernirse sobre el propio lenguaje, limitando peligrosamente con su propia imposibilidad, tal como plantean las composiciones de Damaris Calderón:

Tus cartas terminaban siempre: *A ti que estás en un país  
extraño y lejano*. Cuando todavía podías escribir,  
cuando tu mano aún era tu mano (un  
látigo) y no un manojito de nervios, un temblor.

Ese “manojito de nervios” se convirtió en un “manojito de nervios / apretados y azules”, en un libro de poemas que creció junto a esta tesis doctoral y que se cerró casi al mismo tiempo. Todo ello porque este trabajo ha pretendido ser, más allá de la investigación y la reflexión académica, un compromiso personal con la escritura poética.

Y en el origen de todo está la profesora Sonia Mattalía, que religó la escritura a la vida e hizo ineludible el compromiso. Esta tesis, que quiso ser carta de amor, no hubiera sido posible sin ella.

Tampoco hubiera sido posible sin Nuria Girona, que *se comprometió* conmigo y supo sortear mi entusiasmo y mi angustia para conducirme y acompañarme en este largo recorrido. Acabado este trabajo, puedo decir que admiro a la Maestra y a la Amiga y que le agradezco tanto sus directrices como su apoyo y su cariño.

No puedo olvidar aquí a todas las personas que intervinieron en mi aventura americana: Luisa Campuzano, Mercedes Ruiz y Cynthia Garit –entre muchas otras personas– me amadrinaron y *me hicieron entender* en esa difícil ciudad que es La Habana; así mismo, Ileana Diéguez, Odette Alonso y Minerva Salado me ayudaron a ser un poquito cubana en México D. F. A todas ellas –y más–, gracias. Por supuesto, gracias a Nel Diago, que me abrió las casas de sus amigos de allá y me hizo soñar antes de irme; y a Jaume Peris, con quien tanto hablé de Cuba preparando clases y viajes.

Gracias también a mis compañeros en esta larga travesía: a José, que compartió conmigo penas y becas (gracias por entender lo que sólo tú entiendes); a Pau, por sumergirse conmigo en la maraña antológica cubana y ayudarme a deshacerla (gracias por permanecer); a María, por estar igual de dispuesta a hacerme la cena que a revisar las erratas de la tesis (gracias por la fe).

Gracias a las Maestras, a las que ya he citado y a todas las demás, desde la señorita M<sup>a</sup> Carmen, que nunca será consciente de todo lo que provocó en una niña confusa; hasta Elena Escribano, que me enseñó lo que significaba optar por la poesía.

Gracias a Jesús Peris, por llegar en el momento exacto y apuntalar el mundo, por compartir la intensidad y el temblor cotidiano. Por todo, gracias.

Gracias a mi hermana, como ya escribí en alguna parte, por ser la primera persona a la que vi leer, por haber convocado tantas veces ese misterio de la lucecita de un flexo encendido por la noche.

A mi padre y su eterna cantinela: “viniste de España bufando coraje y te apadrinó la pampa salvaje”... porque sin sus relatos míticos de ultramar tal vez la historia hubiera sido diferente.

Y a mi madre, por resistir y persistir. Quizá ella también hubiera querido escribir una carta de amor.



## ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN: DE CÓMO ACERCARSE A LA ISLA.....	15
0.1. Un mar de fantasmas.....	15
0.2. Escrituras que atraviesan la Revolución.....	20

## PARTE I

1. HISTORIAS DE LA INTERPRETACIÓN: UN RÉGIMEN QUE SE CREA A TRAVÉS DE SUS ANTOLOGÍAS .....	29
1.1. La Revolución como institución lectora.....	29
1.2. Una isla antologable.....	36
1.3. Gestos fundacionales en la producción antológica cubana.....	41
1.4. La ambivalencia de un criterio: lo social como prioritario y excluyente.....	53
1.5. Tensiones y reafirmaciones: las diferentes búsquedas de legitimación.....	60
1.6. De la explícita voluntad de cambio.....	70
2. HISTORIAS DE LA INTERPRETACIÓN II: UN RÉGIMEN QUE SE CUESTIONA A TRAVÉS DE SUS ANTOLOGÍAS.....	79
2.1. Tras el toque de clarines.....	79
2.2. Reestructurando las categorías antológicas.....	86
2.3. Hacia lo postconversacional.....	93
2.4. Hacer balance: un momento de controversias.....	101
2.5. Desde la actualidad: la producción antológica reciente.....	109
2.6. Un criterio diferente: el género.....	117
2.6.1. Un discurso historiográfico erigido sobre una carencia.....	117
2.6.2. De la carencia a la excepción: mujeres desmarcadas / mujeres que se desmarcan.....	125

## PARTE II

### 3. “QUÉ DIRÍA DE TODOS POR MI CULPA”:

CONCEPTOS TRANSVERSALES PARA ABORDAR EL CORPUS.....	135
3.1. Una polémica heredada.....	135
3.2. Los modos del compromiso.....	142
3.3. De lo comunicable y lo conocible.....	152
3.4. Apropiaciones y reconquistas.....	157
3.5. Albis Torres: De la voluntad de restitución.....	163

### 4. GEORGINA HERRERA:

“AL PENÚLTIMO ALTAR DE LA MEMORIA”.....	173
4.1. El agudísimo filo: sujetos, grupos, textos cortados.....	173
4.2. La emergencia de nuevas especificidades.....	180
4.3. El negrismo y sus derivaciones. Una configuración problemática.....	185
4.4. El Puente: un espacio alternativo de edición.....	190
4.5. De objeto a sujeto poético: re-escribiendo a la mujer negra.....	201
4.6. La voluntad de hacerse oír.....	208

### 5. REINA MARÍA RODRÍGUEZ I:

“HOY QUISIERA ESCRIBIR LO QUE ME FALTA”.....	215
5.1. A la sombra del Quinquenio Gris.....	215
5.2. ¿A quiénes debemos la ante-vida?.....	221
5.3. ¡No lo coloquen más!.....	229
5.4. Que quitas los pecados del mundo.....	234
5.5. De la imposibilidad de reconocerse.....	242
5.6. El ajeno empeño de ser Reina y Dulce.....	249

## 6. REINA MARÍA RODRÍGUEZ II:

“TE AUTORIZO A SENTIR LA PALABRA JARRA” .....	257
6.1. Salir del cuarto de la felicidad.....	257
6.2. Hacia el mal de páramo.....	263
6.3. Hacerse la escritora.....	270
6.4. ¿La renuncia a lo real?.....	276
6.5. Tras los escombros de un lenguaje vencido.....	286
6.6. La tensión del límite como acto político.....	291

## 7. DAMARIS CALDERÓN:

“LOS QUE SIEMPRE ESTAREMOS LLEGANDO A CASA” .....	299
7.1. Un universo se desvanece.....	299
7.2. De la escritura del Hombre Nuevo a la lectura del sujeto post-soviético.....	306
7.3. La feroz belleza de lo abandonado.....	312
7.4. Permitirse ser una oquedad.....	318
7.5. La lengua de la extranjera.....	326
7.6. La despedida inconclusa: yo soy el lejano país.....	333

## 8. CONCLUSIONES.....351

## 9. APÉNDICE.....375

9.1. Secciones de las que consta este apéndice.....	375
9.2. Antologías de poesía cubana publicadas en Cuba antes de 1959.....	375
9.3. Antologías de poesía cubana publicadas en Cuba después de 1959.....	380
9.4. Antologías de poesía cubana publicadas fuera de Cuba después de 1959.....	430
9.5. Antologías que recogen, exclusivamente, poesía de autores cubanos exiliados.....	463
9.6. Antologías de poesía escrita por mujeres.....	472
9.7. Listado alfabético del total de las antologías recogidas en este apéndice.....	482

## 10. BIBLIOGRAFÍA.....493



## **INTRODUCCIÓN**



## 0. INTRODUCCIÓN: DE CÓMO ACERCARSE A LA ISLA

### 0.1. Un mar de fantasmas.

863.67 Rama, Ángel: *Más allá del boom*. México, D.F.,  
 RAM Fondo de Cultura Económica, 1974.  
 PRESTADO

John Barth: *The Literature of Replenishment*.  
 NO LO POSEE LA BIBLIOTECA

863.54 Kaplan, Ann: *Postmodernism and its*  
 KAP *Discontent*.  
 SIN CARNET NO SE PUEDE CONSULTAR EL LIBRO

Evelyne Picón Garfield e Ivan Schulman: *Las entrañas del vacío. Ensayos sobre la*  
*modernidad hispanoamericana*. México, 1984.  
 NO HAY LUZ

Gianni Vattimo: *El fin de la modernidad*. Barcelona,  
 Gedisa, 1986.  
 NO APARECE

Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*.  
 NO EXISTE

Mempo Giardinelli: «Variaciones sobre la posmodernidad (o ¿qué es el posboom latinoamericano?)» en *Puro Cuento*. No. 23, julio-agosto, 1990.  
 SE ROBARON LA REVISTA  
 (Mateo 2005: 29-30).

De este modo comienza Margarita Mateo Palmer su ensayo *Ella escribía poscrítica* (2005). Se trata de un inicio significativo y elocuente. Un inicio que señala la falta, que marca las dificultades para acceder a textos producidos fuera de la maquinaria cultural revolucionaria. En las últimas décadas, la carencia afecta también a los documentos elaborados dentro del propio sistema. La carestía de papel experimentada durante el Periodo Especial o los estragos de los fenómenos meteorológicos, entre otros factores, actúan en detrimento de la difusión y conservación de los documentos.

Las imprentas cubanas produjeron innumerables publicaciones de tiradas limitadísimas, extensos listados de obras que cuentan con tan pocos ejemplares que casi nacieron agotados. El sistema editorial de la Revolución ha generado un mar de fantasmas, de referentes sin cuerpo, de libros que no están.

Paradójicamente, el régimen establecido en Cuba a partir de 1959, guiado por la voluntad de expandir la cultura a través de la transmisión de los textos escritos y fundamentado en un densa burocracia, se ha enfrentado en las últimas décadas a la imposibilidad del archivo, a la efímera presencia de las ediciones cubanas, a las severas dificultades de acceso a la producción publicada fuera de la isla. En definitiva, Cuba se enfrenta y nos enfrenta a sus contradicciones, se constituye como un objeto de estudio complejo.

El juego también actúa a la inversa. La Revolución crea un circuito de distribución cerrado. Las políticas internas y externas de la isla dificultan el acceso desde nuestro país –evidentemente no sólo desde nuestro país– a la producción cubana. Resulta imposible conseguir determinados libros –casi todos– desde aquí. De este modo, el fantasma cubano crece. La sombra aumenta y la producción de los autores cubanos publicados por editoriales extranjeras se convierte en una sinécdoque de “lo Cubano”: tomamos la parte por el todo. Los creadores que consiguen publicar fuera del país son convertidos, por obra y gracia del mercado global, en representantes de la cultura cubana. Resulta necesario precisar esta afirmación: aquellos que consiguen publicar en Barcelona, en París o en Nueva York se convierten en representantes de su cultura. Aquellos que lo hacen en Santiago de Chile o en Buenos Aires permanecen en una media veladura, bajo la ficción de haber superado la barrera del mar por todas partes. Así, Zoé Valdés, Pedro Juan Gutiérrez o Leonardo Padura se convierten en nuestros referentes de lo cubano. Se convierten, por tanto, en “lo Cubano”. Por supuesto, la mayoría de estos referentes no se dedican a la escritura poética –el mercado masivo de productos culturales exige narraciones– y obturan nuestra recepción de lo cubano con novelas que manejan títulos de boleros, imágenes erotizadas de la pobreza o relatos policiales tropicalizados. Ante este panorama, el deseo de acercarse al campo cultural cubano se presenta acotado por profundas limitaciones. La voluntad de aproximación se ve fuertemente condicionada por las dificultades aparecidas en el camino, por un objeto de estudio cada vez más lejano, más velado, a medida que avanzamos en nuestro camino hacia él. Esta fue una de las primeras conclusiones que extrajimos de nuestro Trabajo Final de Máster: *“Una mujer escribe este poema” Escrituras y figuraciones en torno a Carilda Oliver Labra*, leído el 8 de septiembre de 2010.



En dicho trabajo de investigación nos proponíamos trazar y analizar el recorrido de apropiaciones y máscaras que había acompañado a la popular poeta cubana Carilda Oliver (1922). Para ello, empezábamos a cuestionarnos la utilización del concepto de experiencia por parte de la Revolución, la construcción de la historiografía nacional cubana, la elaboración del canon, la noción de autor en el siglo XX, la incorporación de las mujeres escritoras o la consideración de cómo el discurso crítico literario abordaba la poesía –en cuanto género– y cómo la había organizado. Los interrogantes se iban encadenando y cada descubrimiento hacía patente una nueva carencia: un largo trayecto siempre truncado por un libro que no está o por algún aspecto que se nos escapa. La reflexión particular –en torno a la obra de Oliver Labra, su recepción y su ubicación en el campo cultural– exigía un estudio más amplio que profundizara en la construcción de dicho campo. De esa necesidad emerge esta tesis doctoral. Y con este propósito, tras la lectura del Trabajo Final de Máster, nos decidimos a realizar el viaje, pensando que todo estaría más claro del otro lado.

Viajar a Cuba para descorrer la cortina, con la vana voluntad de escapar al severo filtro de las publicaciones no internacionales. Como si al pisar tierra cubana, una parte del misterio fuera desvelado automáticamente. Sin embargo, al realizar el viaje tomamos conciencia de que no es así. Allí, al contrario de lo que pensábamos, el profundo mar de fantasmas se nos aparece delante y se adensa, la ausencia se materializa. La estancia de investigación realizada para llevar a cabo esta tesis nos puso delante de nuevas faltas, trastocó nuestras preguntas y abrió otros horizontes. Si nosotros fuéramos Margarita Mateo, este sería nuestro comienzo:

Georgina Herrera: *GH*,  
El Puente, La Habana, 1962.  
LA PROPIA AUTORA NO CONSERVA NINGÚN EJEMPLAR

Reina María Rodríguez: *La gente de mi barrio*,  
La Habana, imprenta universitaria, 1975.  
NO SE ENCUENTRA EN LA BIBLIOTECA

Ejemplares de la revista *La Gaceta de Cuba* correspondientes a los años 1979 y  
1980.  
NO APARECEN

Víctor Rodríguez Núñez: *Usted es la culpable. Nueva poesía cubana*,  
La Habana, Editora Abril, 1985.  
FALTAN PÁGINAS

Libros de poesía premiados por el movimiento de “Talleres Literarios” en La Habana.

SE PERDIERON EN EL TRASLADO DE LA SEDE

Premios “Julián del Casal” de poesía de 1994 a 1997.

EL DIRECTOR DE LA UNEAC DESCONOCE LOS DATOS

Premio “David” de poesía 1996.

EL ACTA RESULTA ILEGIBLE.

La toma de conciencia de estas dificultades, es decir, el descubrimiento de la inexistencia de un terreno seguro sobre el que empezar a pensar constituyó el punto de partida de la primera parte de este ensayo. Antes de comenzar a analizar las transformaciones experimentadas por el lenguaje poético durante la Revolución y el posicionamiento de las mujeres con respecto a estos cambios, hemos considerado necesario llevar a cabo un acercamiento al circuito literario al que se enfrenta el nuevo régimen en 1959 y establecer un balance de las principales modificaciones que se llevan a cabo en las décadas sucesivas. Nuestro propósito será describir qué camino traza la nueva cultura institucional y qué tradición obvia u oculta, así como aproximarnos a la lógica que guía los procesos de canonización y marginación del estado revolucionario.

La demarcación de este trazado nos ayudará a ubicar a los diferentes sujetos de la escritura: ¿desde qué lugar escriben las mujeres durante el periodo revolucionario? ¿qué espacio ocupa su escritura? ¿qué tradición traicionan o bajo qué genealogía creadora se amparan? Los dos primeros capítulos –que constituyen la primera parte de esta tesis– tienen como finalidad observar los textos poéticos desde fuera, desde su ubicación en un sistema cultural construido por y para el nuevo sistema político. Los cinco capítulos siguientes –la segunda parte– analizarán los textos desde dentro, desde su propia constitución en tanto lenguaje poético.

En este panorama inicial de los procesos de incorporación y exclusión del campo cultural cubano hemos tomado como objeto de análisis la producción antológica, a causa de su carácter emblemático. El recorrido a través de las múltiples recopilaciones poéticas publicadas en los últimos sesenta años nos permite observar las diferentes estrategias empleadas por la cultura hegemónica para constituirse como tal, los recursos

propios de las “estatalización de la cultura” y los mecanismos de exclusión generados por esta.

La Revolución se ha producido como institución lectora, sostenida sobre la voluntad de verdad y sobre el deseo de representar lo nacional. Para ello, no sólo se ha fundamentado en la legitimación de una tradición de escritura sino en la insistencia en una determinada tradición de la recepción. Este gesto estatal ha propiciado la publicación de numerosísimas compilaciones poéticas, selecciones que actúan como monumentos, elaborados *desde arriba*, de aquello que representa lo cubano. Por tanto, nuestra decisión de examinar los textos antológicos pretende descubrir y describir cómo la Revolución ha construido su propia tradición, eligiendo y difundiendo aquellas escrituras que responden a una determinada imagen de la nación. En este repaso no sólo nos detenemos en este corpus-norma de textos producidos desde el circuito institucional, sino que hacemos un recorrido por aquellas recopilaciones que han escapado a los criterios estatales, constituyendo un corpus-desvío, difícilmente asimilable por las directrices oficiales.

De acuerdo con este planteamiento, en el primer capítulo analizaremos la relevancia de la producción antológica como herramienta fundamental del estado revolucionario y las características y objetivos de su proceso canonizador. Para ello, partimos del estado del circuito cultural inmediatamente anterior al momento del Triunfo. La atención a antologías como *La poesía cubana en 1936*, elaborada por Juan Ramón Jiménez, o *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, a cargo de Cintio Vitier, nos permiten definir el punto de partida a partir del cual el nuevo funcionamiento institucional operará sus modificaciones. A partir de este panorama previo o estado de la cuestión, comenzamos un largo recorrido a través de las recopilaciones publicadas a partir de 1959. Este trazado incluye tanto las compilaciones elaboradas desde los nuevos círculos de poder cultural –de determinante relevancia durante los primeros años del régimen– como los diferentes intentos de diversificación e inclusión –o directa oposición, en algunos casos–. Este primer capítulo extiende su recorrido hasta los inicios de la década del noventa –momento en que comienza el denominado Periodo Especial–.

El segundo capítulo retoma este trayecto y llega hasta la actualidad, abarcando las antologías publicadas en las últimas dos décadas, en las cuales detectamos relevantes

cambios en el circuito cultural cubano, tanto en las estrategias de legitimación del poder como en los modos de visibilización –o invisibilización– de las escrituras emergentes. La tarea de rastreo y reunión de materiales iniciada en el Trabajo Final de Máster para la configuración del “archivo-Oliver” ha continuado y se ha ampliado para la elaboración de esta tesis, constituyendo una de nuestras prioridades. De esta labor de búsqueda y compilación ha surgido un vasto fichero que hemos decidido incluir a modo de apéndice. En esta parte aparecen organizadas según diversos criterios todas las selecciones poéticas cotejadas a lo largo de la investigación, incorporando la referencia bibliográfica y el índice de autores incluidos en cada una de ellas. La consulta de esta base de datos, fruto de un laborioso y largo proceso de recopilación, facilita el seguimiento de la primera parte de esta tesis y constituye una herramienta de gran utilidad –e inexistente hasta el momento– para el estudio de la producción poética cubana. Aunque nuestra pretensión ha sido recoger todas las antologías de carácter nacional publicadas en Cuba durante el régimen revolucionario, en determinadas ocasiones hemos incorporado algunas obras editadas en el exterior por considerarlas de especial pertinencia –generalmente porque, a pesar de estar publicadas en el extranjero, la selección está a cargo de un autor cubano–. De entre estas inclusiones, destacamos las antologías elaboradas en España, por resultarnos de especial interés la mirada construida desde nuestro país. El segundo capítulo acaba con un repaso a las antologías que han recogido, específicamente, la escritura de mujeres poetas. Este apartado surge de la comprobación, a lo largo de todo el recorrido, de cómo el discurso hegemónico se construye sobre una ausencia: la de las mujeres, que no forman parte del entramado representacional sobre el que se construye lo revolucionario. La atención a este tipo de antologías nos hace plantearnos en qué momento y cómo son incorporadas las mujeres a la historiografía nacional cubana, esto es, en qué marco se inserta la escritura de las poetas que ocupan la segunda parte de nuestro trabajo.

## 0.2. Escrituras que atraviesan la Revolución.

Esta segunda parte, compuesta por cinco capítulos, se concentra en el análisis de tres autoras cubanas, cuya escritura y posicionamiento vienen marcados, principalmente, por tres momentos de la historia reciente cubana: el devenir de la producción poética de

Georgina Herrera (1936) está fuertemente condicionado por el Triunfo de la Revolución y el desarrollo de las primeras políticas culturales del Régimen (1959-1970); la obra de Reina María Rodríguez (1952), en cambio, emerge en el contexto de cambios resultante del Quinquenio Gris (1971-1976), en el cual cristalizan y cobran fuerza concepciones poéticas divergentes de las hegemónicas; por último, Damaris Calderón (1967) comienza a publicar durante el Periodo Especial (década de los noventa), el último gran momento de reestructuración del circuito cultural cubano. Consideramos, pues, que la producción de estas autoras atraviesa los principales procesos de cambio experimentados desde el Triunfo de la Revolución, dando cuenta de la evolución de las polémicas en torno al lenguaje poético y a la gestión cultural del país. Aunque nos concentramos en la escritura de estas tres autoras, en el primer capítulo de esta segunda parte incluimos referencias a la obra de Albis Torres (1957-2004), la cual utilizamos para presentar algunos conceptos previos que se desarrollarán en el resto. Además, todas las autoras se mantienen presentes en la actualidad: en el caso de Albis Torres, a través de su edición póstuma; en el de las otras tres, en la publicación reciente de sus últimos libros.

La escritura de todas ellas tiene en común la ubicación periférica con respecto a la norma imperante y la voluntad de construir un sujeto de la escritura divergente respecto a su entorno cultural. Algunos de los mecanismos y estrategias que señalamos resultan comunes a las cuatro autoras. En ciertos puntos, la concepción sobre la poesía que detectamos en sus obras parece continuarse y ampliarse sucesivamente en cada una de ellas, constituyendo diferentes estadios de un proceso paralelo a la constitución y consolidación del campo cultural oficial e inasimilable por este. No obstante, cada una de ellas nos enfrenta a problemáticas concretas diversas, de tan diferente índole como el tema de la negritud o el exilio. Nuestra intención no es profundizar en cada una de estas cuestiones –que conllevarían un estudio particular en sí mismas– sino señalar sus marcas en la escritura como posicionamientos de las autoras. Atendemos a estos temas porque forman parte de la materia poética a la que nos enfrentamos y porque condicionan la entrada oblicua en la historiografía de las autoras seleccionadas.

El tercer capítulo –primero de la segunda parte– comienza profundizando en dos cuestiones fundamentales en la literatura cubana del periodo revolucionario, planteamientos que alcanzan no sólo a los textos de creación sino también a la recepción

crítica de dichos textos y a la reflexión teórica que los acompaña. La primera cuestión tiene que ver con el enunciado, es decir, con la absolutización del principio de realidad como elemento rector de la escritura revolucionaria; la segunda se vincula al trabajo sobre la enunciación, esto es, a la concepción del lenguaje poético y su utilización en las prácticas poéticas fundamentadas en una referencialidad directa. La reflexión en torno a estos puntos se extiende a lo largo del análisis de las tres autoras que ocupan el resto de la tesis, reactualizándose a partir de las propuestas concretas de cada una de ellas.

Antes de dar paso al examen de las poetisas seleccionadas introducimos, hacia el final de este capítulo tercero, el caso de Albis Torres, que constituye un ejemplo de la heterogeneidad que el régimen revolucionario no pudo deshacer y que demuestra la pervivencia de otras concepciones del lenguaje poético incluso en los momentos de mayor tensión cultural. La producción de Torres apareció de manera dispersa en revistas y antologías, muestra de su lateralidad con respecto a los circuitos oficiales. Nosotros tomamos como objeto de estudio el libro *La habitación más tibia* (2007), con el que la Editorial Unión recopiló la mayor parte de su obra, a modo de aparente homenaje, tres años después de la muerte de la autora.

Frente al lugar único que la mujer ocupa en la configuración inicial del nuevo régimen, siempre vinculado a la sensibilidad mítico-guerrillera instituida por la Revolución, Albis Torres inicia un proceso de problematización, no sólo de lo representado sino también de los modos de representación. Su escritura trata de restituir al lenguaje su capacidad de compromiso a la vez que se restituye al sujeto/objeto poético “mujer” sus otros significados. En definitiva, se propone inscribir *lo femenino* desde otra perspectiva. La presentación de la escritura de Albis Torres nos sirve, pues, como introducción, como pie de entrada a la producción de las otras autoras abordadas en esta tesis, sobre las que recalamos con mayor detenimiento.

El cuarto capítulo toma como centro la obra de Georgina Herrera. Su condición de autora negra y la voluntad explícita de convertir dicha condición en vértebra fundamental de la escritura nos lleva a plantearnos, por una parte, los modos en que había sido representada la negritud en Cuba con respecto a la identidad nacional y la gestión concreta que de ella lleva a cabo la Revolución; y, por otra, la encrucijada formada por la combinación mujer-negra-latinoamericana, intersección que no ha sido

contemplada en su plena especificidad y en cuyo caso los mecanismos restrictivos se multiplican.

La búsqueda de una identidad fija –nacional, lingüística, literaria, sexual, etc.– que sostuviera al nuevo Régimen fomentó la inclusión de “lo negro” en el discurso revolucionario pero, a la vez, lo fosilizó como un modo de decir, modo de ser, monolítico –una admisión con condiciones–. El entramado construido en torno a la negritud enmascara la conversión del sujeto negro en un sujeto puro, sin matices, atravesado por una excluyente voluntad de verdad. Nos preguntamos qué tipo de silencio está rompiendo la obra de Georgina Herrera y nos planteamos qué tipo de voz la está rompiendo y cómo lo hace.

Los capítulos quinto y sexto se desarrollan en torno a la obra de Reina María Rodríguez. Si los dos capítulos anteriores nos habían acercado a las políticas culturales desarrolladas en las primeras décadas del régimen, estos dos nos permiten reflexionar en torno a las repercusiones del Quinquenio Gris –o Decenio Negro, según algunos críticos– y la reestructuración del campo cultural cubano que conllevaron. La coyuntura resultante del panorama inmediatamente posterior al Quinquenio marca las propuestas de un amplio grupo de escritores, conocido como “Generación de los 80”, que inciden en la necesidad de la renovación del lenguaje poético.

Si bien este grupo no supuso el primer intento articulado de modificación del paradigma o la constitución organizada de un paradigma paralelo, sí resultó ser el más visible y tuvo consecuencias de mayor calado. El grupo El Puente, que apareció en los primeros años tras el Triunfo –dentro del cual tiene lugar la primera publicación poética de Georgina Herrera–, supone un precedente. No obstante, la rápida disolución de El Puente a causa de factores externos limitó sus repercusiones.

La escritura de Rodríguez se inicia antes de la aparición del grupo de los ochenta, se incorpora –o es incorporada a él– durante un tiempo concreto y, más tarde, lo trasciende, ampliando y profundizando en sus presupuestos. En este contexto, su producción –de una extensión más que considerable– posee la virtud de constituirse en un amplio recorrido que nos muestra el progresivo devenir de los cambios en la concepción del lenguaje. La evolución dentro de la propia obra de esta autora resulta representativa, sintomática de las modificaciones que experimenta *lo poético* en las

últimas décadas; de hecho, el crítico cubano Jorge Luis Arcos llega a definirla como “ejemplo del *cambio*” (2008: 143). Por este motivo, estos dos capítulos repasan el conjunto de *conversiones* experimentadas por su obra. La clave de su evolución, el resorte que dispara los cambios, nos lo da la propia autora en su obra: el sujeto ya no se reconoce en la estética revolucionaria, que resulta insuficiente, castrante. La ausencia de reconocimiento, como veremos, constituirá uno de los fundamentos comunes a todas las autoras escogidas.

Durante estos dos capítulos llevaremos a cabo un repaso cronológico de los textos de Reina María Rodríguez para localizar y analizar los principales cambios. En el capítulo quinto nos detendremos en los tres primeros libros de poemas, correspondientes a los años 1975, 1982 y 1984, en los que la crítica ha creído ver una etapa más conservadora y cercana a la norma hegemónica, mientras que nosotros pretendemos incidir en aquellos elementos que constituyen el origen de los profundos cambios que estallan en sus siguientes obras. En el capítulo sexto recorreremos el resto de su producción hasta la actualidad, poniéndola en contexto con respecto a los logros y fracasos de la Generación de los Ochenta y mostrando los resultados de su propia propuesta poética.

El conjunto de la obra de Reina María Rodríguez se desarrolla como una espiral que traza círculos concéntricos mientras ahonda en sus reflexiones. Así, cada libro constituye una nueva profundización que amplía y matiza sus principales presupuestos —o quizá sea más adecuado hablar de no-supuestos—. No obstante, es posible señalar un trayecto cuyo punto de partida —pero también de llegada— se asienta sobre una toma de conciencia: la literatura de la Revolución como simulacro. El estancamiento de un lenguaje que pretendía reproducir una realidad *feliz*, la del triunfo revolucionario, se convierte en una zona restringida, en un cuarto cerrado. Los textos que atenderemos nos proponen salir de ese cuarto de la felicidad, abandonar la falsa protección de una poética limitada y buscar el *afuera*, enfrentándonos al páramo, al terreno desamparado de lo inexpresable. A lo largo de este proceso emergerán múltiples ángulos como la confusión entre representación y re-presentación, la identidad como artificio, el replanteamiento de una relación conflictiva con lo real o los nuevos modos de concebir lo político-poético en la literatura. Tras este recorrido, la producción de Rodríguez nos propondrá salir de las prisiones de lo posible, enfrentarnos a la intemperie y, desde allí, volver a ser dueños de la palabra poética. Reina de Ánimas, así firma la autora, resulta además una autora



fundamental porque marcó la formación de numerosísimos poetas a partir de los años noventa. Entre ellos, Damaris Calderón, con la cual cerramos este trabajo.

Si en los dos capítulos anteriores –quinto y sexto– recogemos y analizamos las principales caracterizaciones de las poéticas emergentes en la década de los ochenta, en el séptimo y último capítulo establecemos un continuum con dicha producción, prestando atención a algunos acercamientos críticos en torno a la escritura lírica de la década de los noventa. Con esta finalidad, comenzamos recalando en el determinante momento histórico que marca estos años: el Periodo Especial, circunstancia político-económica que supuso el fin de un universo referencial y obligó a una re-estructuración del imaginario nacional y, también, de la escritura. Tras realizar un repaso a los diversos posicionamientos de la crítica cubana con respecto a la producción poética de estos años, nos detenemos en la obra de Damaris Calderón, señalando sus líneas de continuidad con las propuestas de los ochenta y sus especificidades.

La producción de Damaris Calderón nos permite analizar una evolución diferente a la de Reina María Rodríguez pero también profundamente significativa: la de una autora que comienza a publicar en Cuba y decide abandonar el país. Su escritura continuará en Chile, donde ella misma fundará un sello editorial. Como en el caso de Albis Torres, el circuito cultural cubano ha manifestado un reciente interés por *recuperar* su producción, hecho que se pone de manifiesto con la publicación que Ediciones Unión lleva a cabo, en 2010, de *El infierno otra vez*, una selección de poemas que contempla su obra completa.

A pesar de su condición de exiliada o, precisamente, a causa de ello, el lugar de origen continuará siendo objeto poético, su intento de escritura se produce desde un exterior que se convierte también en ficción, en simulacro. Si el yo lírico de Rodríguez pretendía buscar el *afuera*; el de Calderón, aparentemente, escribe desde ese *afuera*. No obstante, el repaso de sus obras nos permitirá observar la imposibilidad de este lugar y sus huellas en el lenguaje poético.

La realización de este recorrido a través de la producción de las autoras escogidas nos ofrece un panorama diferente a la visión generalizada y estereotipada de la escritura poética del periodo revolucionario, haciéndonos conscientes de la existencia de un modo de decir diverso al hegemónico y otorgándonos la posibilidad de reflexionar en

torno a la reconfiguración del campo cultural cubano. Así mismo, nos permite extraer conclusiones en torno al lugar en el que se ha ubicado a las mujeres poetas en este proceso y al papel que estas han desempeñado.

En síntesis, esta tesis presenta diversas posibilidades de lectura que no agotan todos los problemas existentes ni todo el periodo. No obstante, aunque su intención no es ofrecer una visión panorámica, sí pretende exponer y explicar el trasfondo en el que se desarrolla la escritura de las poetas seleccionadas, es decir, sí pretende contextualizar las problemáticas expuestas y señalar la convergencia entre el devenir de la escritura poética cubana y el lugar ocupado por las mujeres poetas. Por este motivo, aunque utilizamos la secuenciación temporal para estructurar los diferentes capítulos, esta exposición no se limita a un acercamiento cronológico, sino que ofrece una perspectiva más profunda que abre diferentes líneas de sentido. Por ello, este trabajo puede leerse, de un modo más directo, como un estudio sobre una serie de autoras paradigmáticas y sus poéticas o, de forma transversal, como un ensayo en torno a los problemas que atraviesa no sólo el campo cultural cubano sino también el lenguaje poético contemporáneo y, más allá, sobre la propia concepción de la poesía, la cual determina la crítica y condiciona la organización del campo cultural. De ahí que en cada capítulo se aborde un problema en relación con la escritura femenina –por ejemplo, mujer y etnia– o con la gestión cultural –la oficialización de una estética– o con las polémicas poéticas –el debate en torno a la “poesía conversacional”–. Se trata, pues, de una tesis doctoral cuya mirada prismática hace posible abordar la producción poética cubana desde distintos ángulos, permitiéndonos ponerle cuerpo a algunos de los fantasmas que señalábamos al principio de esta introducción.

## **PARTE I**



## 1. HISTORIAS DE LA INTERPRETACIÓN: UN RÉGIMEN QUE SE CREA A TRAVÉS DE SUS ANTOLOGÍAS

### 1.1. La Revolución como institución lectora.

En este cuadro ha estallado una revolución.  
José Pérez Olivares

Sergio Chaple abre el Tomo III –dedicado al siglo XX– de la *Historia de la Literatura Cubana* con esta afirmación: “El primero de enero de 1959 abre una nueva época en todos los órdenes de la vida nacional y, por ende, en su historia literaria. Es indudable que a partir de la fecha señalada se crean las condiciones para la constitución del «nuevo sistema estético, del nuevo sistema de valores, relaciones y contradicciones»” (Chaple 2008: 5). Abordar la producción historiográfica cubana del siglo XX supone asumir una brecha, una zanja que separa y reestructura el modo en que es incorporada la escritura poética. El hito del triunfo revolucionario constituirá un antes y un después en la gestión y difusión de lo literario –no sólo dentro, sino también fuera del país– y se establecerá como punto de partida de un régimen que no sólo se esfuerza en elaborar un canon propio sino en crearse, a través de una selectiva mirada hacia el pasado, una tradición en la que anclarse, una genealogía que lo legitime y lo respalde, borrando el carácter de constructo que adquiere el gesto de *inventar* un linaje literario revolucionario.

El *Calibán* (1971) de Roberto Fernández Retamar constituye un emblema de este paradigmático comportamiento revolucionario. Carlos Jáuregui, en su ensayo *Canibalia* –Premio Casa de las Américas 2005– califica este texto de “*canónico y clásico*, en el sentido etimológico de los términos: repetido y releído o enseñado en las aulas de clase, citado a menudo, objeto de reediciones y reescrituras, discutido y estudiado por una comunidad interpretativa” (Jáuregui 2005: 721). Este ensayo que, como bien sintetiza Jáuregui, “propone la reescritura de la historia literaria/cultural y la definición de la identidad latinoamericana, a partir de Calibán, *personaje o concepto metáfora* que encarnaría la resistencia y la Revolución bajo el asedio del imperialismo y el colonialismo” (2005: 722) adopta el doble gesto que hemos señalado: se convierte él mismo en texto canónico de la producción revolucionaria y, a la vez, construye una genealogía que le preceda y dote de sentido al nuevo proyecto cultural. Podemos observar esta voluntad de crear una tradición en el siguiente extracto:

No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad. De Túpac Amaru, Tiradentes, Toussaint-Louverture, Simón Bolívar, el cura Hidalgo, José Artigas, Bernardo O'Higgins, Benito Juárez, Antonio Maceo y José Martí, a Emiliano Zapata, Augusto César Sandino, Julio Antonio Mella, Pedro Albizu Campos, Lázaro Cárdenas, Fidel Castro y Ernesto Che Guevara; del Inca Garcilaso de la Vega, el Alejandrinho, la música popular antillana, José Hernández, Eugenio María de Hostos, Manuel González Prada, Rubén Darío (sí: a pesar de todo), Baldomero Lillo y Horacio Quiroga, al muralismo mexicano, Héctor Villalobos, César Vallejo, José Carlos Mariátegui, Ezequiel Martínez Estrada, Carlos Gardel, Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Aimé Césaire, José María Arguedas, Violeta Parra y Frantz Fanon, ¿qué es nuestra historia, qué es nuestra cultura, sino la historia, sino la cultura de Calibán? (Fernández Retamar 1971: 31).

No es nuestra intención recalcar en la metáfora del “Calibán”, empleada en múltiples ocasiones como elemento simbolizante de lo latinoamericano<sup>1</sup>, sino prestar atención al listado que conforma, según Fernández Retamar, su historia/historiografía<sup>2</sup>. La selección coincide, en su mayor parte, con los hitos de mayor carga simbólica para la izquierda de los años sesenta<sup>3</sup>. Ante esta enumeración *épica*, el ensayista Rafael Rojas afirma: “«Nuestra historia», «nuestra cultura», frases totalizadoras que Retamar articula desde su específico lugar de enunciación, que es el poder revolucionario cubano, se proyectan e imponen, con la pretensión de un orden canónico, sobre el vasto y plural imaginario de América Latina” (Rojas 2000: 23). Dicho orden canónico “se basa en la invención ya no de tradiciones estéticas, sino de tradiciones ideológicas, o, si se quiere, en la estetización histórica de ciertas ideologías (jacobinismo, liberalismo, nacionalismo, marxismo-leninismo, trotskismo, estalinismo...)” (Rojas 2000: 23).

---

<sup>1</sup> La tradición referencial a *La tempestad* de William Shakespeare por parte de los intelectuales latinoamericanos se inicia con José Enrique Rodó (1902), aunque los modos de metaforización e identificación con los diversos personajes varían de un discurso a otro. Por su parte, el crítico cubano Iván de la Nuez se ha hecho eco de esta genealogía en su ensayo *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana* (1998). El largo listado bibliográfico que reflexiona sobre Calibán llega hasta el citado ensayo de Carlos Jáuregui: *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (2005).

<sup>2</sup> Marcela Croce atribuye la publicación de esta obra de Fernández Retamar a una necesidad de redefinir el campo cultural en medio de los sucesos que envuelven al resonado “Caso Padilla”: “La última secuela del caso Padilla es el *Calibán*, que no hace referencias directas a ese episodio pero lo utiliza como un enfrentamiento absoluto con el mundo europeo desde la definición de una cultura latinoamericana cuya homogeneidad resulta cuestionada en la organización misma del artículo” (Croce 2006: 45). Lo que sí resulta innegable es que el “Caso Padilla” repercutió en el modo de historiar y canonizar la literatura cubana, pues supuso un punto de inflexión que llevó a gran cantidad de intelectuales a plantearse cuáles constituían los criterios de admisión que ejercía el Régimen Cubano para considerar una obra literaria.

<sup>3</sup> Obsérvese el carácter excepcional que Fernández Retamar atribuye a Rubén Darío en la tradición revolucionaria, al que incluye con la apostilla de “(sí: a pesar de todo)”.

La invención de tradiciones ideológicas o estetización histórica de ciertas ideologías apuntada por Rafael Rojas se convierte en eje central del proceso canonizador. En el caso cubano, la plasmación de determinada tradición ideológica se hace corresponder con lo nacional. Los manuales de historia literaria cubana, así como las antologías, se hacen eco de aquellos autores que se consideran nacionales, es decir, aquellos que representan una tradición ideológica concreta y no, exactamente, una tradición estética<sup>4</sup>. Según esto, “el criterio que parece haber prevalecido en la construcción del canon cubano ha sido la recepción común de cómo el texto contribuye a forjar la identidad nacional” (Santí 1996: 369). Rafael Rojas hace referencia a una “jerarquía valorativa de aquellos documentos literarios donde mejor se narra la nación” (Rojas 2000: 41). La articulación de un metarrelato identificatorio, la llamada cubanía o cubanidad<sup>5</sup>, vertebra las diferentes selecciones. No obstante, la búsqueda de la construcción nacional<sup>6</sup> en los diversos textos por parte de los antologadores y ensayistas resulta difícilmente sistematizable ¿qué rasgos ha de poseer un texto para que sea considerado *nacional*?

“Aun cuando una novela o un poema no estén situados en el espacio cultural de la isla o no versen sobre temas cubanos, la cubanidad se les imprime por medio del lenguaje, el estilo o algo más misterioso, como puede ser el “aliento”, el “tono” o la “atmósfera” (Rojas 2000: 50). Obviando lo discutible de la existencia de esos “temas cubanos” a los que alude Rojas, su apreciación resulta de gran interés en cuanto nos lleva a plantearnos ¿existe un “tono”, un “aliento” específicamente cubano? Es difícil contestar a este

<sup>4</sup> Ambrosio Fornet, en su trabajo *Narrar la nación* (2009) examina este proceso aplicado a los discursos que acompañaron a la independencia cubana y al fenómeno de la diáspora.

<sup>5</sup> La aparición de ensayos en torno a la “cubanía” ha atravesado el siglo XX. Probablemente, uno de los más interesantes sobre el tema sea *Los factores humanos de la cubanidad*, elaborado por el reconocido antropólogo cubano Fernando Ortiz, incluido en la compilación de Rafael Hernández y Rafael Rojas (2002), titulada *Ensayo cubano del siglo XX*.

<sup>6</sup> A lo largo de esta tesis aludiremos en múltiples ocasiones al concepto de “nación” y a lo “nacional”. No es nuestra intención describirlo sino utilizarlo para trazar la estructura del campo cultural. No obstante, señalamos la definición propuesta por Benedict Anderson como punto de partida en el que se apoya nuestro uso del término: “Propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (1993: 23). Así las cosas, y a diferencia de otros estudios clásicos sobre el tema, Anderson le quita toda importancia al hecho de que los elementos que fundamentan la identidad nacional sean o no “reales”. Lo central de su definición es el concepto mismo de imaginario. El nacionalismo vendría a ser una de esas ficciones identitarias que, sin embargo, permiten a los sujetos instalarse en un mundo con apariencia y textura coherente.

Para realizar un recorrido a través de los diferentes planteamientos en torno al concepto de “nacional” y “nacionalismo”, véase el capítulo primero de *La modernidad de la tradición: nueve versiones literarias del gaucho en la formación de un imaginario nacional argentino (1880-1930)*, de Jesús Peris Llorca (2000).

interrogante y, más aún, intentar caracterizar dicho aliento en caso de que la respuesta fuera afirmativa. Lo que pone de relieve esta reflexión es la poderosa capacidad de inscripción que adquiere la identidad nacional y la peligrosidad de este mecanismo, puesto que “lo cubano se convierte, pues, en una racionalidad reificante que puede fijarse en el texto aun contra la voluntad del escritor” (Rojas 2000: 50). Del mismo modo, esta teleología del sujeto nacional puede, también, excluir lo nacional de un texto aun contra la voluntad de su autor, por no corresponderse con los supuestos baremos de cubanía establecidos por el canonizador. La constitución de la cubanidad como autoridad estética se instaura como un proceso cuando menos problemático, que ha desembocado en la publicación de innumerables antologías a modo de cánones y contra-cánones de la poesía cubana a lo largo de todo el siglo XX.

“La forma más depurada de ese nuevo metarrelato de la identidad se halla en las historias de la literatura que comienzan a surgir en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo” (Rojas 2000: 49). Por este motivo, pretendemos realizar un recorrido por las principales manifestaciones historiográficas de la segunda mitad del siglo XX, los manuales y compendios producidos, en su mayoría, durante el régimen revolucionario ¿Cómo se estructuran? ¿a qué criterios atienden? ¿cómo han modificado la recepción de la producción poética cubana? Son algunas de las guías que nos empujan a desarrollar este trayecto por la historiografía cubana.

El recorrido a través de estos materiales bibliográficos pone de manifiesto uno de los desplazamientos fundamentales acaecidos en la literatura cubana –y no sólo–: “Los sujetos de la lectura han cedido el paso, en el nuevo circuito, a los que podríamos llamar «los sujetos de la Institución lectora», quienes deciden esa lectura y sus modos, estrategias y principios selectivos” (2000: 21), tal y como señalan Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez con respecto a la producción española. En *Teoría del canon y literatura española* nos señalan que “la obra literaria se ve de ese modo como un intercambio y una dialéctica no sólo entre quienes la leen y los sentidos de esa lectura, sino entre los que la trabajan y la administran, guiando y operando en los procesos de selección tanto del corpus de textos como de sus interpretaciones plausibles” (Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez 2000: 20). En el caso de la literatura cubana, en el que el cuerpo de gestión se corresponde directamente con la Institución Revolucionaria, se hace todavía más evidente este proceso. De este modo, cualquier pregunta, no sólo sobre las prácticas



de escritura, sino también sobre las prácticas de lectura, nos redirige al espacio estatal y a los modos empleados para narrar lo nacional. El crítico cubano Víctor Fowler, en su artículo “Terminan los 90” –publicado en SIC Revista Literaria y Cultural–, incide en este aspecto:

Cualquier análisis sobre problemas de la literatura no puede sino partir de su organización institucional como el espacio socio-estatal que propicia su estructuración y desarrollo; es decir, de la forma en la que los diversos actores del proceso se articulan en la práctica: sus modos jerárquicos de organización, sus circuitos de producción y distribución, los estratos de la crítica, etc. (Fowler 1999: 11).

El seguimiento de las antologías de poesía cubana publicadas durante el régimen revolucionario nos ayuda a visibilizar los cambios experimentados “en el mapa de la administración del poder y en el control institucional de esa interpretación” (2000: 24), así como nos permite intuir su contracara: la “pugna fronteriza desde la periferia al centro del sistema de administración de lo literario” (2000: 22). La creciente relevancia del proceso de administración de los textos y sus posibles interpretaciones deriva, tal y como señalan Pozuelo Yvancos y Aradra, en la reactualización del debate en torno al canon:

De este cambio es un signo muy sintomático la centralidad y recuperación actual de una cuestión como la del canon. Diríamos que la emergencia de esa cuestión tiene que ver con esta modificación del estatuto de la teoría que hace prevalecer, previa a la interpretación de las obras, qué obras han de ser objeto de la interpretación y por qué éstas y no otras (2000: 20-21).

En el circuito cultural cubano hallamos múltiples ensayos sobre esta cuestión a lo largo de la última década. Entre ellos, *Inventario de saldos*, de Ernesto Hernández Busto, donde se retoma un término demonizado por la Revolución, “mercado”, y se aplica –como término penalizador– a la Institución lectora:

Durante muchos años la literatura cubana presumió de una industria editorial al margen del mercado. La nueva política cultural se tradujo en alfabetización, tirajes masivos, creación de nuevos sellos editoriales... y un control absoluto del Estado sobre cualquier papel impreso. Sin embargo, a la larga resulta imposible aislar cualquier tradición literaria de un mercado crítico que marca las pautas de interpretación, libera pasiones y establece jerarquías canónicas, cualesquiera que sean las circunstancias (2005: 84).

En este ensayo se elabora “la lista” de los textos cubanos fundamentales, según el criterio de Hernández Busto, publicados durante las décadas del sesenta, setenta y

ochenta, dejando a un lado la producción antológica, la teatral y la escritura de memorias<sup>7</sup>. Esta lista, formada por ochenta y cuatro títulos –entre los cuales aparecen como autores, repetidas veces, nombres como Cintio Vitier, José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, etc.–, incluye *Para un cordero blanco* (1984), de Reina María Rodríguez, libro sobre el cual nos detendremos en la segunda parte de esta tesis y cuya inclusión no resulta baladí.

También Jorge Luis Arcos, en “Notas sobre el canon (Introducción a un texto infinito sobre el canon poético cubano)”, considera a Reina María Rodríguez como canónica o, más bien, canonizable:

La vuelta de tuerca canónica contra el conversacionalismo venido a menos, agotado retórica y cosmovisivamente, se cumplió en la poesía (antes que en la crítica) que comienza a publicarse en la década del 80. La historia es conocida. Es esta la primera generación libre de la Revolución, si es que ello es alguna vez posible. Quiero decir, libre hasta cierto punto en sus obras de las dependencias contextuales que tanto dañaron a las dos generaciones anteriores. No libres de la angustia que transmiten los poetas fuertes de nuestra tradición y de toda la poesía universal con los que tendrán que lidiar para aspirar a la canonicidad futura. Hay dos, ya muertos, sobre los que ya se puede hacer un juicio: Raúl Hernández Novás y Ángel Escobar, pues constituyen dos poetas difíciles de eludir. Hay dos más, vivos, que parecen aspirar a ese mismo destino: José Kozer y Reina María Rodríguez (Arcos 2007: 45).

En el ensayo de Arcos, el debate en torno al canon se desarrolla como debate en torno al conversacionalismo, estética hegemónica<sup>8</sup> de la Revolución. La pregunta sobre la representatividad y la continuidad de esta corriente subyace a lo largo de todo el texto,

---

<sup>7</sup> Hernández Busto puntualiza: “En esta selección se excluyen, de entrada, las antologías (incluso las recopilaciones hechas por el propio autor, con mínimas adendas de textos nuevos), el teatro (porque simplemente carezco de lecturas teatrales que rebasen un puñado de clásicos) y las memorias (género tan escaso que entre nosotros se comunica en secreto con el ensayo y la novela)” (2005: 87). La ausencia de estos materiales resulta significativa y nos lanza hacia el debate sobre los distintos géneros y su nivel de adecuación para *narrar* la nación. A lo largo de esta tesis, volveremos en diversas ocasiones sobre la configuración de la poesía como género escogido por la Revolución para su representación. A su vez, este criterio de exclusión pone de relieve el tratamiento marginal que han recibido las compilaciones antológicas, índices directos de las tensiones críticas del momento pero amputadas de valor como textos literarios en sí mismos, de ahí que no sean consideradas susceptibles de entrar en el canon.

<sup>8</sup> El término “hegemonía”, que vamos a utilizar a lo largo de esta tesis, remite al concepto planteado por Antonio Gramsci en *Cultura y literatura* (1966: 43). Puede encontrarse una útil elaboración de este concepto en *Marxismo y literatura*, de Raymond Williams: “La hegemonía no es solamente el nivel superior articulado de la ‘ideología’ ni tampoco sus formas de control consideradas habitualmente como ‘manipulación’ o ‘adoctrinamiento’. La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: [...]. Por lo tanto, es un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad” (1980: 131).

el cual plantea una posible apertura a través de la inclusión –canonización– de obras no pertenecientes a esta práctica poética.

Este no supone el único trabajo de Jorge Luis Arcos sobre dicha cuestión, en “Sobre el canon cubano (da capo)” apunta la creciente propensión a reactivar la polémica: “En los últimos años se ha producido en la crítica cubana un notable interés en torno al canon. Tenía que ocurrir así en un país donde desde 1959 se ha supeditado el valor literario a intereses políticos, que han mediado, deformado e incluso interrumpido el natural proceso literario” (2007:47). Los supuestos de este estudio resultan más cuestionadores y desafiantes en su planteamiento. La asociación directa entre espacio estatal y espacio cultural conlleva, a tenor de las palabras de Arcos, una deformación, una interrupción. Sin embargo, la contrapropuesta del crítico –con respecto al supuesto falseamiento de un canon cubano por parte de la institución revolucionaria– va a ser la revisión de este a través de una “valoración más objetiva”: “por eso es necesario aproximarse a una valoración más objetiva de una realidad literaria tan alterada” (2007: 47). Es decir, Arcos no cuestiona la noción de canon, cuestiona su elaboración por parte del Régimen, del mismo modo en que lo había hecho Hernández Busto al sustituir la lista oficial del Estado por otra lista propia.

De nuevo en este texto, Arcos señala la importancia de la producción emergente en la década de los ochenta. Este ensayo llega un punto más allá y señala su relevancia, no sólo como ruptura del canon conversacional –contemporáneo a su escritura–, sino como reestructuradora del canon precedente:

En busca de un nuevo principio, la llamada generación de los 80 –con frutos más sólidos ya en la de los 90–, se ha volcado, por un lado, a la reincorporación de autores y textos preteridos por la normatividad, a la postre empobrecedora, de la crítica pseudomarxista cubana. Es el caso, sin duda el más significativo, el de la recuperación de Orígenes (2007: 49).

Las nuevas prácticas de escritura muestran una voluntad de autoconstituir su genealogía, del mismo modo en que lo había hecho el régimen revolucionario. Para ello escogen, precisamente, aquello que había sido desechado –borrado– por la Institución. Observaremos el desarrollo de este fenómeno a través de algunas de las antologías que vamos a comentar. De acuerdo con esto, Arcos califica a lo que denomina “generación de los ochenta” como “decisiva para el cambio literario y cosmovisivo acaecido en el proceso literario cubano” (2007: 56).

En resumen, pretendemos apuntar diferentes aspectos. Por una parte, señalar la relevancia de la elaboración del canon en cualquier literatura y su importancia específica en el caso cubano; por otra, destacar el papel de las antologías como clave de construcción de cualquier literatura y, especialmente, de la revolucionaria –motivo por el cual hemos decidido reunir la práctica totalidad de las selecciones publicadas a partir de 1959–; y, por último, incidir en el papel desempeñado por la denominada generación de los ochenta en la producción historiográfica y, consecuentemente, su influencia en la recepción.

## 1.2. Una isla antologable.

Yo no sé escribir y soy un inocente.  
Nunca he sabido para qué sirve la escritura y soy un inocente.  
Gastón Baquero

Este fenómeno de reestructuración del canon cubano emprendido a partir de los ochenta conlleva una oleada de publicaciones antológicas, tal y como señala López Lemus en *El siglo entero*:

En la segunda mitad de los años ochenta, surgieron algunas obras de autores correspondientes a la promoción nacida en la década de 1960. Si bien todos ellos tendrían su momento de despliegue creativo en los años del 1990 al 2000, su presencia juvenil motivó un afán de “antologización” o más bien de selecciones de poemas de los autores jóvenes, para mostrarse en conjunto, para “hacerse espacio” o comenzar a fijar sus nombres, de real interés en el panorama de la lírica cubana coetánea. La mayor parte de las colectáneas de versos de los años ochenta se debió a ese afán de presentación de nuevos poetas y también a la activa promoción nacida entre 1951 y 1958, ligada naturalmente a la eclosión de los entonces novísimos. Ello motivó el mayor número de reflexiones (sobre todo de prólogos) sobre el devenir, siquiera sea promocional, de la poesía de esos años (López Lemus 2008: 263).

También Idalia Morejón Arnaiz, en su artículo “el boom de las antologías”, reflexiona con respecto a la proliferación de compilaciones poéticas: “Hemos asistido al desarrollo de un fenómeno de rápido crecimiento, el cual ha convertido lo que en otra época sería visto como el resultado final de un proceso en una abrumadora explosión” (Morejón 1995: 78). Aunque este texto hace hincapié en la profusión de antologías de poesía

cubana aparecidas a partir de 1989 –coincidiendo con López Lemus–, este fenómeno editorial se inicia mucho antes, atravesando y estructurando la segunda mitad del siglo XX. Desde *Cincuenta Años de Poesía Cubana 1902-1952* de Cintio Vitier (1952) hasta *Las palabras son islas* de Jorge Luis Arcos (1999) –por apuntar dos ejemplos de gran repercusión en la producción crítica cubana– el periodo revolucionario aparece plagado de antologías poéticas en lucha por constituir un paradigma oficial o deshacerlo y sustituirlo por otro<sup>9</sup>.

La producción antológica actúa como manifiesto, no sólo de las prácticas de escritura de un determinado momento, sino también –incluso principalmente– de las prácticas de lectura, de ahí deriva su profundo vínculo con la historia literaria y su capacidad de oficialización<sup>10</sup>. Tal y como señala Claudio Guillén, el autor de una antología modifica el horizonte de expectativas del lector:

La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroja a la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. Escritor de segundo rango, el antólogo es un superlector de primerísimo grado (Guillén 1985: 413)<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Este afán compilador no se restringe al caso cubano, tal y como demuestran artículos como: “Cruces y caminos de las antologías poéticas uruguayas”, de Pablo Rocca (2004); “Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura”, de Ana María Agudelo Ochoa (2005), que reflexiona sobre la producción antológica colombiana; o el libro *Ensayos unidos. Poesía y realidad en la otra América*, donde Eduardo Milán (2011) incide en la relevancia de este fenómeno en todo el territorio hispanoamericano y lo considera sintomático: “La abundancia antológica que recorre América Latina no perdona ni a los púberes. Todo debe ser antologado, registrado, archivado. Todo debe indicar que la poesía y el arte latinoamericanos gozan de excelente salud, esa especie de fiebre que le viene a las sociedades cuando realmente están en peligro: la necesidad de certidumbre de la fortaleza de espíritu. Claro que es mejor escribir poesía que matar iraquíes” (Milán 2011: 202).

<sup>10</sup> No encontramos demasiados estudios que hayan profundizado en la producción antológica como discurso específico –ninguno que explore en profundidad el caso cubano–, sin embargo, apuntamos aquí algunos trabajos que se han acercado a este objeto de estudio, como “Sobre la forma antológica y el canon literario”, de Juan Domingo Vera Méndez (2005); “Antologías poéticas españolas: las paradojas de un objeto”, cuya autora es Marta Beatriz Ferrari (2008); y los artículos que componen el monográfico que la revista *Ínsula* dedica este tema, recogidos en el n° 721-722, bajo el título “Antologías poéticas españolas. Siglos XX-XXI” (2007).

<sup>11</sup> La de Claudio Guillén constituye una de las definiciones más precisas del término antología. Desde el propio Diccionario de la Real Academia Española, que resuelve la entrada con “colección de piezas escogidas de literatura, música, etc.”, pasando por numerosas descripciones aportadas por la crítica literaria, el concepto de antología ha sido delimitado por un fuerte esquematismo que disuelve su relevancia para la historia de la literatura. Hallamos algunos ejemplos de ello en textos de Estuardo Núñez: “colección seleccionada de breves composiciones o de fragmentos literarios” (1959: 257); Demetrio Estébanez Calderón: “colección de textos o fragmentos vinculados por alguna característica

Por ello la revisión y análisis de los criterios organizativos y de selección que sustentan una antología resulta de gran interés para conocer el calado de las diferentes propuestas que pugnan por un lugar hegemónico en el campo<sup>12</sup> cultural cubano.

Una de las principales problemáticas a las que se han enfrentado aquellos críticos que han tomado las compilaciones poéticas como objeto de estudio ha sido su catalogación. Los intentos de establecer una taxonomía con respecto a este tipo de producción han sido múltiples y, en ocasiones, han generado debates que han obturado una mayor profundización en sus efectos o en su valor como reflejo de los movimientos del circuito cultural. De entre la gran cantidad de clasificaciones posibles<sup>13</sup>, nos detenemos en la desarrollada por José Ruiz Casanova, en “Canon y política estética de las antologías” –y ampliada en su ensayo *Anthologos: Poética de la antología poética* (2007)–, la cual vamos a utilizar como punto de partida para orientar nuestro recorrido. Este autor diferencia “entre *antologías panorámicas* y *antologías programáticas*” (2003: 25). Sobre las primeras, afirma:

---

común (pertenecer al mismo autor, género, tema, estilo, movimiento literario, etc.) y que han sido escogidos de acuerdo con determinados criterios” (1996: 44); o Ana María Agudelo Ochoa: “conjunto de textos que se agrupan a partir de ciertas características determinadas por un seleccionador, aunque no siempre argumentadas por el mismo, y una de cuyas finalidades principales es divulgar las obras más representativas de un autor, género, tema, tendencia, movimiento o región” (2005: 141).

<sup>12</sup> La noción de “campo” que vamos a utilizar a lo largo de nuestro ensayo, toma como punto de partida el planteamiento que Pierre Bourdieu propuso en “Campo intelectual y proyecto creador” (1967) –y que desarrolló y amplió posteriormente, tal y como podemos observar en la obra *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (2002), que recoge este recorrido–. No obstante, somos conscientes de las dificultades que conlleva la aplicación de dicha noción a las sociedades hispanoamericanas. En torno a la reflexión sobre la diferente configuración de los campos intelectuales en Hispanoamericana remitimos a “Del campo intelectual y las instituciones literarias”, incluido *Literatura/Sociedad* (1983), ensayo de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo.

<sup>13</sup> Entre los múltiples intentos de sistematizar la producción antológica, podemos destacar el de José Luís Falcó –el cual dedicó su tesis doctoral, *La mirada caleidoscópica: Historia de la poesía de posguerra a través de sus antologías* (Univ. de Valencia, 1986), a este tema–: “Por de pronto, existía una tan amplia gama de antologías que resultaba a todas luces necesario intentar una suerte de tipología, por muy provisional que esta resultase, con el fin de ordenar el campo de estudio: las había *fundacionales o generacionales, históricas, temáticas, geopoéticas, gremiales*, por no mencionar aquí sino los tipos más frecuentes o dominantes, sin olvidar, sobre todo entre las históricas y las temáticas, las que tenían un marcado carácter político” (1994: 29-30). O el de Emili Bayo, en su libro *La poesía española en sus antologías (1939-1980)* (1994), donde “ofrece cuatro clasificaciones, tres propias y una tomada de Pedro Salinas, quien, con un esencialismo lógico y muy pragmático, sólo distinguió entre antologías *absolutas* y *relativas* (...) La primera de las clasificaciones de Bayo distingue entre antologías *de iniciativa editorial, de autopromoción y de iniciativa institucional* (...) La segunda clasificación de Bayo opone las antologías concebidas como *florilegios críticos* a aquellas que entiende como *florilegios divulgativos* (...) Por último, la tercera clasificación se presenta bajo este esquema: TEMÁTICAS / ANTOLOGÍAS DE GRUPO, DE POEMAS / DE POETAS, HISTÓRICA / TEMPORALES, TEMPORALES / GLOBAL, DE GRUPO” (Ruiz Casanova 2003:24- 25).

Entre las primeras cabrían tanto las *generales* o *diacrónicas* (por naciones, por lenguas o antologías universales), las que podríamos llamar *de época* (que acotan un periodo literario con el criterio de la historia de la literatura), las antologías *de un solo autor* y *las autoantologías*, el modelo de las mejores poesías (...), las antologías *sectoriales* (de mujeres, regionales o gremiales) o las antologías consultadas (2003: 25).

De entre esta primera categoría, conformada por las antologías panorámicas, y siguiendo las subdivisiones de Ruiz Casanova, nosotros vamos a recalar en compendios “de época”, como *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo XX (1900-1998)*, a cargo de Jorge Luis Arcos (1999), o *Poesía cubana del siglo XX*, elaborada por Jesús J. Barquet y Norberto Codina (2002); y “sectoriales”, concretamente, “de mujeres”: *Breaking the silences. 20th Century Poetry by Cuban Women*, compilada por Margaret Randall (1982); *Poetisas cubanas*, confeccionada por Alberto Rocasolano (1985); *Poesía infiel*, compilada por Soleida Ríos (1989); o *Álbum de poetisas cubanas*, a cargo de Mirta Yáñez (2002)<sup>14</sup>.

La segunda gran modalidad de este tipo de producción, las antologías programáticas, aparece descrita del siguiente modo:

Las programáticas se corresponden con las antologías de época (o sincrónicas), de generación o de grupo, también denominadas de jóvenes poetas, poesía última, etc. y que, aun cuando puedan ser más o menos panorámicas o llegar a serlo con el paso del tiempo y el sucederse de las generaciones (...), irrumpen como hijas de un criterio estético o de una posición crítica (2003: 25).

De acuerdo con estas palabras, la gran mayoría de las antologías cubanas publicadas durante el periodo revolucionario –y la gran mayoría de las que vamos a atender en este capítulo– entrarían en esta categoría. Entre ellas, podemos mencionar *Poesía joven de Cuba*, elaborada por Roberto Fernández Retamar y Fajad Jamís (1960); *Novísima poesía cubana*, a cargo de Reinaldo Felipe y Ana María Simo (1962); *Cuba, en su lugar la poesía* (1982), *Usted es la culpable. Nueva poesía cubana* (1985) y *El pasado del cielo. La nueva y novísima poesía cubana* (1994), todas ellas preparadas por Víctor Rodríguez Núñez; *Un grupo avanza silencioso* (1990), compilada por Gaspar Aguilera Díaz; y un largo etcétera.

<sup>14</sup> No obstante, la distribución de Ruiz Casanova configura una falsa catalogación puesto que las panorámicas pueden ser, a la vez, programáticas. Un criterio no excluye necesariamente a otro, de modo que las subcategorizaciones pueden solaparse y la inclusión de una selección en uno u otro apartado puede borrar parte de la amplia significación del discurso antológico.

El autor del artículo establece tres modelos dentro de las selecciones programáticas. El primero de ellos viene constituido por “el modelo de la antología que incluye prólogo o introducción explicativos del antólogo (que se inviste, pues, de la función de editor), poéticas escritas a propósito de tal selección –o tomadas de otros lugares– por los poetas seleccionados y, finalmente, la selección de textos de cada uno de los poetas” (2003: 35). Este es el modelo que hallaremos con mayor frecuencia a lo largo de nuestro recorrido<sup>15</sup> y el que nos resultará más útil para analizar cómo una tradición es construida seleccionando determinados textos frente a otros, pero también operando sobre el modo en que hay que interrogar a esos textos, es decir, orientando e inscribiendo su interpretación.

En segundo lugar, se hace referencia al “modelo de la antología consultada, según el cual la selección de nombres (casi nunca la de nombres y de poemas) es el resultado de una encuesta que se realiza entre críticos, poetas, escritores y profesores de literatura” (2003: 36)<sup>16</sup>. Este tipo de compilación resulta poco corriente en la producción antológica cubana, de ahí que esté ausente en nuestro trayecto. Y el último de estos paradigmas lo conforma “el modelo de antología supranacional y monolingüe, cosa no demasiado frecuente entre las panorámicas editadas en España y casi diríamos inédita en el caso de las antologías programáticas” (2003: 37)<sup>17</sup>. Tampoco entre las cubanas resulta frecuente. La poesía cubana ha sido recogida en numerosas compilaciones

---

<sup>15</sup> La preponderancia de este modelo en el caso cubano no resulta exclusiva, Ruiz Casanova lo destaca también en el panorama español: “Este modelo es el que, en España y para las antologías programáticas, más se ha repetido, hasta el punto de que parezcan insuficientes los nombres y textos de los poetas seleccionados si no se acompañan de las poéticas que supuestamente les corresponden y el prólogo del antólogo. De algún modo lo que de tal modelo puede entenderse es que se asume que la autoría del antólogo o de los poetas no se deriva –como pudiera ser– sólo de la firma de unos y otro o de la selección de aquél” (2003: 35).

<sup>16</sup> Con respecto a este tipo de antologías, poco habituales en su realización y poco comunes como objeto de estudio, aludimos al artículo “De cánones literarios y antologías poéticas. Reflexiones sobre la última antología consultada”, de José Manuel López de Abiada (2000).

<sup>17</sup> Ruiz Casanova añade: “Este modelo supranacional, al romper el marco del estudio de las literaturas nacionales, o bien puede tomarse en su recepción crítica como reunión de microantologías (por países), o bien el propio dispositivo textual neutraliza en gran medida determinadas vertientes del discurso sobre las ausencias y presencias a la par que, en correspondiente simetría, reactiva otros márgenes de este mismo discurso, cuales son la representatividad por países o qué se entiende en la antología como centro y qué como periferia, tanto de la selección como del proceso antológico mismo” (2003: 37). En nuestro recorrido no hemos incluido antologías que recogen diversos países latinoamericanos. Repasar la manera en que otros países absorben y gestionan la producción cubana a través de estas compilaciones supranacionales constituiría otro trabajo en sí mismo. En España, en concreto, se ha producido una explosión de publicaciones fundamentadas en selecciones de poesía hispanoamericana: *Casa de luciérnagas* (2007), elaborada por Mario Campaña; *Juegos de manos* (2008), compilada por Ángel Estaban y Ana Gallego Cuiñas; *Cuerpo plural* (2010), a cargo de Gustavo Guerrero; etc.



dedicadas a la poesía hispanoamericana o, en general, a la poesía en castellano. No obstante, son escasas las publicaciones editadas en Cuba que llevan a cabo esta empresa.

En el caso cubano, se convierte en necesario establecer una subdivisión a este modelo de antología supranacional. Se trata de las recopilaciones que incluyen autores nacionalizados en diferentes países pero de procedencia cubana, es decir, las antologías de *las dos orillas*, las cuales incorporan la producción de la diáspora. En nuestro recorrido sí incluimos este tipo de selecciones<sup>18</sup>.

Tras estas puntualizaciones, damos comienzo al trayecto a través de las diferentes obras antológicas.

### 1.3. Gestos fundacionales en la producción antológica cubana.

Queríamos vivir ocultos,  
ser harapientos héroes,  
usar el idioma como un trapo tenebroso  
que esconde la joya más ardiente.  
Cintio Vitier

En enero de 1937, La Institución Hispanocubana de Cultura convoca un concurso poético difundido a través de los periódicos de La Habana. El presidente de la Junta establecida como jurado del galardón es Juan Ramón Jiménez, el cual apenas había llegado a Cuba un mes antes. La amplia selección procedente del concurso participó en un recital, que tuvo lugar el catorce de febrero de ese mismo año. Este mismo corpus constituyó el grupo de poetas incluidos en *La poesía cubana en 1936*.

---

<sup>18</sup> Las que hemos decidido excluir, por motivos de extensión y porque no colaboran al análisis del campo cultural cubano de la Revolución, son las antologías de poetas exiliados, como *La Fiesta Innombrable* (1992), *Anthologie de la poésie cubaine censurée* (2002) o la más actual *Antología de la poesía cubana del exilio* (2011); también hemos prescindido de aquellas compilaciones que, a pesar de incluir a algún autor residente en la isla –generalmente José Lezama Lima–, presentan una clara preponderancia de autores de la diáspora y manifiestan una clara actitud antirrevolucionaria, tal es el caso de *Poesía Cubana Contemporánea* (1967) –donde podemos leer afirmaciones del tipo: “El ejercicio poético en Cuba –como todo– ha dejado de existir bajo la opresión comunista” (López Morales 1967: 17)–; *Cinco poetas disidentes* (1978) –“hay menos libertades en Cuba que en Europa durante la Edad Media. Menos que en España bajo la Inquisición” (Sender 1978: 5)–; o *Poetas Cubanos Marginados* (1998). No obstante, incluimos una muestra representativa de estas antologías en el apéndice.

Esta antología, publicada veintidós años antes del Triunfo de la Revolución, marca un hito fundacional en la producción antológica cubana del siglo XX. A ella se remitirán múltiples compiladores, entre ellos, Cintio Vitier, el cual señala la profunda influencia de Juan Ramón Jiménez y su selección en otra de las compilaciones más citadas a lo largo del siglo: *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*.

En el prólogo, el propio Jiménez afirma: “Sé bien las limitaciones de un extranjero, tengo que contentarme con ver y elegir la poesía cubana como español de hoy” (Jiménez 2008: XV). Resulta paradójico que esta antología, piedra de toque sobre la que se edifica parte de la producción antológica posterior –al menos, nominalmente, puesto que su influencia se constituye más como referente genealógico que como modelo de selección para imitar–, esté realizada por un “extranjero”, concretamente, por un español. El gesto colonial permanece en la llamada literatura de la República –el período comprendido entre la Independencia y el Triunfo– y determina la escritura crítica de estas décadas. El paradigmático ensayo *Lo cubano en la poesía*, también obra de Vitier, recoge este ademán: “La realidad y el sueño, la lejanía y lo inmediato, celebran sus primeras nupcias para nosotros cuando brillan nuestras costas en los ojos del Almirante. Cuba se vuelve entonces, por primera vez, geografía, naturaleza, futuro; entra en la mirada europea, en la esperanza occidental, en la catolicidad del mundo; suena en lengua española” (1970: 21). De ese modo, este ensayo que afirma pretender “indicar la presencia, la evolución y las vicisitudes de lo específicamente cubano en nuestra poesía” (1970: 17) se construye a partir de la mirada del Otro.

El “testimonio mayor” de “la poesía de mi país” que Vitier explicita como objetivo en la “Nota a la primera edición”, datada en 1958, se nos muestra directamente vinculado al “conocimiento espiritual de la patria” (1970: 13). En el prólogo a la reedición de 1970, insiste en que su obra constituye “un estudio lírico acerca de las relaciones de la poesía y la patria” (1970: 9), haciendo pasar la patria por una imagen espiritual erigida entre la barbarie: “Se trataba, en principio, no de hacer su historia ni su crítica, sino de asumirla como una experiencia personal y ofrecerla en medio de la barbarie y las tinieblas como una imagen espiritual de nuestro ser” (1970: 9)<sup>19</sup>. Esta demanda por la esencias, por lo

---

<sup>19</sup> De esta cita podemos extraer dos observaciones: por una parte, la reactualización que lleva a cabo Vitier del tópico civilización-barbarie; y, por otra, la representación de la historia de la literatura no como resultado de una actitud crítica o historiográfica, sino como resultado de la experiencia personal, de la

específicamente cubano, aparece relacionada con la búsqueda de los “Orígenes”<sup>20</sup> y la instauración de una teleología insular; ambas establecen una ligazón con el imaginario previo a la Independencia y forman parte de un entramado que incorpora la mirada española como vehículo de legitimación. De ahí que Cintio Vitier establezca su propia genealogía con respecto a Juan Ramón Jiménez y no a José Martí<sup>21</sup>, siendo este último tomado como gran referente canónico por la poética/política revolucionaria.

Si en 1958, año de la primera publicación de *Lo cubano en la poesía*, Vitier insiste en establecer esta génesis colonial de lo específicamente cubano y su ensayo se convierte en clásico moderno de la crítica literaria, no debe resultar extraña la actitud de Juan Ramón Jiménez, dieciséis años antes, de condescendencia y paternalismo, la cual fue señalada por algunos contemporáneos, tal y como apunta el propio autor en la “Nota”, que forma parte del apéndice: “He recibido también cartas y llamadas telefónicas, en las que se me decía que yo, tan severo en la crítica de tales poetas españoles e hispanoamericanos, era «demasiado jeneroso» con los de Cuba” (Jiménez 2008: XXIV). Y añade “creo que hemos recojido el ejemplo mejor, en lo que ha llegado a nosotros, de todas las tendencias «vivas» de la poesía cubana actual, estemos o no de acuerdo con ellas, o no en todo de acuerdo. En los graneros se recoge el fruto óptimo y también el fruto suficiente. Y todo se reúne” (Jiménez 2008: XXV). De hecho, la antología reúne sesenta y tres poetas, prácticamente “todos” los que escribían en La Habana en aquellos momentos y que consideran su elección por parte del poeta español como una vía directa de legitimación.

---

propia vivencia. También en *Cincuenta años de poesía cubana* se incidía en este aspecto: “Este libro es, por eso, no sólo un intento de exposición objetiva, sino también un haz de vivencias” (Vitier 1952: 6). En cuanto a la dicotomía original planteada por Domingo Faustino Sarmiento en torno a civilización y barbarie y su revisión en el siglo XX, véase *La construcción de un imaginario nacional*, de Jesús Peris Llorca (1997).

<sup>20</sup> De nuevo en *Cincuenta años de poesía cubana* podíamos descubrir este gesto, puesto que en el prólogo a esta antología se alude a una generación –la de Vitier– “desinteresada ya de la comedia política postmachadista, y empeñada no tanto en «avanzar» como en sumergirse en busca de los «orígenes» (oscuros e inalcanzables, como son siempre los fundamentos vitales últimos) de nuestra sensibilidad creadora” (Vitier 1952: 4). Evidentemente, la alusión al grupo Orígenes –conformado por el propio Vitier, Fina García Marruz, José Lezama Lima, etc.– se hace patente en afirmaciones como esta.

<sup>21</sup> Cintio Vitier explícita no sentirse heredero de Martí y profundiza en su posicionamiento en textos como “Algunas reflexiones en torno a José Martí”, donde afirma: “Es decir que todo un pueblo, a través de sus gestas y sufrimientos, ha sido culpable de buscarle sentido a una historia que no lo tiene, que viene a ser, como en el famoso parlamento de *Macbeth*, »el cuento narrado por un idiota... significando nada»; y Martí, en cuanto vocero fiel de ese pueblo, acrecienta su culpa; y la Revolución, en cuanto se empeña en cumplir el mandato del pueblo de Martí, es desde luego la máxima culpable” (Vitier 1993: 21).

Otra de las características más destacables de la compilación de Jiménez resulta ser su alusión directa, ya en 1937, a una poesía revolucionaria, la cual aparece revestida de apelativos muy semejantes a los que recibirá buena parte de la poesía de la Revolución cuatro y cinco décadas después:

Llegaba aquí cuando oí decir que no habíamos recojido ningún poema “revolucionario”. La respuesta la da el libro mismo. Es cierto que se dijo que cierta escritura rimada, retórica social de mitin, altisonante, esterna y vacía, no era propia de este libro, y “eso” ha quedado fuera; pero no en muchas de las páginas vibra una poesía dolorosa, directa, honda de verdadero sentimiento social. A esta poesía le damos el mismo trato que a otra, la de amor, por ejemplo. Es poesía cuando es profunda; cuando no, no (Jiménez 2008: XXVII).

Juan Ramón Jiménez estipula una diferenciación entre poesía revolucionaria y poesía social, excluyendo la primera por impropia y admitiendo la segunda, a condición de convertirla en una categoría temática, equiparada, por ejemplo, con la poesía de amor. La aparición de este gesto “revolucionario” antes de la Revolución, su caracterización negativa y el consecuente posicionamiento por parte del antologador marcan una parte de la producción nacional. También en esta línea, hallamos la herencia sembrada en *Lo cubano en la poesía* de Vitier, donde reaparece este movimiento de exclusión: “Y en este sentido podemos decir de entrada que «lo cubano» a que va a referirse este Curso no es, centralmente, la emoción patriótica ni el reflejo en nuestra poesía de las vicisitudes políticas y sociales del país” (1970: 18). La apreciación de Vitier resulta más abarcadora todavía y califica toda escritura de “las vicisitudes políticas y sociales del país” como no específicamente cubana, la sustrae de su teoría de las esencias. Atendiendo a este ensayo, lo político y social no forma parte de las relaciones de la poesía y la patria, en definitiva, lo originariamente nacional no pasa por la inmediatez política.

El enfoque crítico inaugurado por Juan Ramón Jiménez y Cintio Vitier<sup>22</sup> se verá, al menos de manera superficial, truncado por el Triunfo de la Revolución. No obstante, la

---

<sup>22</sup> Obviamos aquí la *Antología de la poesía cubana* elaborada por José Lezama Lema en 1965. Debido a que su selección abarca desde el siglo XVII hasta finales del XIX, descartando voluntariamente la producción del siglo XX. El último autor recogido, significativamente, será José Martí. Lezama Lima, en una carta enviada a su hermana Eloisa, especifica los motivos por los cuales excluye la producción de las últimas décadas: “Al acusar recibo de la *Antología*, me dices que por qué me detengo en José Martí (...) Si continúo en este siglo, tengo que llegar a nuestros días y esa es una materia muy polémica, sobre la cual es difícil hacer un juicio. Toda razón de prudencia me aconsejaba detenerme en Martí, eso fue lo que hice. Si no, cuánto poetilla me hubiera zaherido al ver que no lo incluía. Me hubiera costado muchos

política cultural del Régimen será incapaz de hacer desaparecer por completo la presencia de estos textos que serán retomados, a partir de la década de los ochenta, por una parte del engranaje literario y utilizados como anclaje a una tradición nacional previa a lo revolucionario. Las escrituras emergentes y el circuito de crítica literaria que crece junto a ellas, tras las tensiones y polémicas acaecidas durante los años setenta, volverá la vista hacia Orígenes y reescribirá el discurso de estas antologías, apropiándose de ese gesto en el nuevo contexto y rearmándolo de acuerdo a las nuevas realidades<sup>23</sup>. Si en los años cincuenta, desde la perspectiva de Cintio Vitier, lo nacional no pasa por lo contingente político; durante los sesenta y setenta se detecta una amplia tendencia a considerar como nacional sólo lo contingente político. Desde esta situación, las poéticas periféricas que toman fuerza emplean como resorte y fundamento legitimador esta tradición anterior para reubicarse en el campo cultural cubano, aunque posteriormente la trasformen y trasciendan. Este es el motivo por el que hemos decidido comenzar en este punto –pre-Revolucionario– nuestro recorrido por la producción antológica, antes de atender a la primera antología publicada tras el 1 de enero de 1959: *Poesía joven de Cuba* (1960).

---

disgustos. Por eso lo dejé donde lo tenía que dejar. Después de Martí, sólo pueden interesar Boti, Poveda, Nicolás Guillén, E. Florit, Emilio Ballagas y los poetas de Orígenes. Después Retamar, Fayad, Oraá, Clea Solís. Tal vez también, Armando Álvarez Bravo, que comienza ahora su camino” (1998: 324). No obstante, incluimos su selección en el apéndice final.

<sup>23</sup> Tiempo después, el circuito oficial absorberá esta exigencia emprendida por las poéticas emergentes e iniciará una etapa de despenalización de Orígenes y asimilación para con el proyecto nacional revolucionario. El texto “*Lo cubano en la poesía*: relectura en los 90”, escrito por el entonces Ministro de Cultura del Gobierno de Cuba, Abel Prieto, supone una muestra de este fenómeno: “Durante muchos años sostuve una relación ambivalente con *Lo cubano en la poesía*. Lo leí ávidamente cuando estudiaba en la universidad, y marqué sus páginas con interés y pasión, y hasta con cierto afán polémico. Algunas categorías propuestas por Cintio Vitier sirvieron de blanco a la ingenua ironía que mi generación ensayaba por aquellos tiempos, e hice chistes sobre «lo frío» y «lo otro», mientras trataba, en la intimidad, de ajustar las proposiciones de aquel libro extraño, ambicioso, desbordante, a la imagen de lo cubano que había ido haciéndome para uso personal. Luego vinieron, inevitablemente, otras objeciones: *Lo cubano en la poesía* no era solo una mirada desde Orígenes a nuestro patrimonio poético; también era una mirada hacia Orígenes. Se trataba de un enfoque francamente tendencioso, impudicamente tendencioso, y eso resultaba irritante, casi escandaloso, en el eufemístico mundo literario al que debía integrarme. En el libro, además, era fácil topa con la sombra de varias polémicas, solo aproximadamente literarias: la discusión con la crítica de orientación marxista” (Prieto 2005: 16). Y añade “en esta mi relectura de hoy, han perdido interés las viejas objeciones. Ya no tendría sentido discutir si es o no un libro tendencioso; porque un manifiesto o un programa son *tendenciosos* por definición” (2005: 17). Sin embargo, desde el momento de escritura, el ensayo de Vitier es calificado como manifiesto de *lo cubano*, marcado por “una innegable coherencia en sus empeños por captar nuestro ser nacional” (2005: 15). *Lo cubano en la poesía* es salvado mediante la búsqueda de un objetivo común con la Revolución: “El valiosísimo aporte de este libro en defensa de la cultura cubana, y de la nación, sale a flote con una relectura –al margen de las polémicas más o menos pequeñas– que centre su atención en la polémica decisiva: la que enfrenta a Cuba con su enemigo histórico y con el status neocolonial” (2005: 18). Este no supondrá el único acercamiento del Ministro de Cultura a la absorción-legitimación de Orígenes: “Confluencias de Lezama”, incluido en *Ensayo cubano del siglo XX* (2002), se desarrolla sobre la misma premisa.

Roberto Fernández Retamar y Fayad Jamís actúan como compiladores de esta obra que inaugura la historiografía revolucionaria. El prólogo, escrito en primera persona del plural, no aparece firmado e incide en su carácter de novedad: “al hablar de nuevos poetas, ceñimos el término a los que integran la última hornada de poetas cubanos: los que con una voz diferente empiezan a darse a conocer en los años cincuenta” (1960: 8). A pesar de contar con una amplia *captatio benevolentiae* que ubica a los autores del prólogo en el modesto lugar de no poder caracterizar todavía esta nueva poesía, el propio discurso se desmiente y establece un denominador común de todos los escritores seleccionados:

El lector observará que se reúnen en esta colección poetas de tono conversacional, poetas que todavía sienten chisporrotear con violencia los ismos, poetas que no se han desprendido enteramente de los módulos herméticos. En todos, sin embargo, es dable percibir el intento de una nueva poesía. Y de esa nueva poesía, ¿podría establecerse un denominador común? Desde luego que no: estamos en los albores de ella. Apenas podemos esbozar algunas notas no necesariamente comunes, y en permanente (y afortunado) riesgo de rectificación por lo único que interesa: las obras mismas. De esas notas, debemos dar lugar principal a una: un manifiesto deseo de humanizar la poesía (sin olvidar las conquistas expresivas que son ya ganancia irrenunciable), 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 (1960: 9).

Este alejamiento de “las aventuras formales de la exquisitez o herméticas de la trascendencia” se convierte en precepto estructurador de la selección. La poesía nueva, pues, parte de un criterio de oposición, se configura por contraste a las poéticas anteriores –representadas, entre otros, por Jiménez y Vitier–. Este presupuesto deriva en una descripción de lo que debe ser la poesía de la Revolución:

Puede afirmarse, con el usual margen de error, que la poesía, de vuelta de esas aventuras, penetra en la vida cotidiana, a alimentarse de ella –y a alimentarla. No se eluden 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 (1960: 10).

El nuevo régimen demanda una poesía nueva y el tono conversacional se convierte en bandera estética. El lenguaje revolucionario se trasluce en la escritura poética e impregna la propia retórica crítica:

La poesía debe dar ella sola su batalla. Esta de ahora, presa hasta hoy en ediciones minúsculas, en revistas casi familiares, en hojas volanderas, e incluso en papeles manuscritos, es la poesía

de unos cuantos poetas jóvenes cubanos, poesía a la que el fervor de un editor pone en las manos de muchos lectores. Hasta hoy apenas los tuvo, confinada a un círculo asfixiante. Sea esa abertura un símbolo y una esperanza –y una advertencia (1960: 10).

El campo estético se constituye también en campo de batalla. La Revolución se presenta como liberadora de la verdadera poesía. Este gesto, “símbolo” y “esperanza”, se constituye también como advertencia, delatando la beligerancia del posicionamiento que adquirirá rápidamente carácter hegemónico.

No obstante, las voces críticas con esta poesía conversacional –proclamada a los cuatro vientos pero escasamente definida<sup>24</sup>– emergen rápidamente y dejan su impronta en la producción antológica de los primeros años de la Revolución. Tal es el caso de *Novísima poesía cubana* (1962), publicada por una editorial de escasa duración pero significativa presencia, denominada El Puente<sup>25</sup>. El prólogo, a cargo de Reinaldo Felipe y Ana María Simo, sin negar la supuesta apropiación de la realidad y la representación

---

<sup>24</sup> La catalogación de conversacional fue rápidamente propagada y asimilada, sin embargo, apenas hallamos definiciones o caracterizaciones de este tipo de poesía. En Cuba, no se publica un estudio sobre este aspecto hasta 1988, fecha de aparición de *Palabras del trasfondo. Estudio sobre el coloquialismo cubano*, elaborado por Virgilio López Lemus: “Si el lenguaje coloquial es el de todos los días, el lenguaje de la conversación normal, hay cierta metaforización en la nominación de *coloquialismo* a la corriente poética cubana que en medida casi mayoritaria desarrolló la llamada generación del cincuenta. La retórica propia de esta poesía parte de la conversación, utiliza los recursos más propiamente poéticos del *diálogo*, pero en su mayor porción monologa; su interlocutor puede ser un lector o auditor a quien el *yo* del poeta se dirige, lo cual se manifiesta incluso utilizando otras personas gramaticales (nosotros, él, ellos...). Lo cierto es que el coloquialismo de la lírica cubana *se basa* en el lenguaje de todos los días, pero no es él, en tanto conversación corriente. Su «anormalidad» es la de la imprescindible elaboración estética, sintagmático-lexical, su apropiación, por medio de recursos cercanos al diálogo, de *entes* que resultan poéticos, y la consumación de una poesía que lo es en tanto se acerca a las más inmediatas vibraciones de las circunstancias vivenciales” (López Lemus 1988: 11). No obstante, este ensayo, que promete desgranar las especificidades de dicha tendencia, acaba conformando un compendio de autores de la llamada generación del cincuenta o Primera Generación de la Revolución, asimilando lo conversacional al signo epocal.

<sup>25</sup> En el capítulo dedicado a Georgina Herrera, autora incluida en esta compilación, volveremos sobre el caso de El Puente, editorial que recibió fuertes críticas por parte del poder institucional y se vio obligada a disolverse rápidamente. Virgilio López Lemus, en “Panorama de su desarrollo”, ensayo incluido en la *Historia de la Literatura Cubana*, afirma: “En la propia década del sesenta aparece una nueva promoción de poetas, cuya primera manifestación fue el grupo intergeneracional de las Ediciones El Puente, cuyo núcleo puede delimitarse en las páginas de la antología sincrónica *Novísima poesía cubana* (1962). Fue un conjunto circunstancial, pues no puede hablarse de integrantes de un «grupo» literario. Las desuniones políticas los disgregaron rápidamente; muchos poetas se acercaron a los «puentistas» por las facilidades editoriales que se les ofrecían, y otros se fueron del país casi enseguida. La orientación formal y de contenido de la poesía que resultó de esta empresa, puede asociarse con el coloquialismo, aunque no con su mejor saldo cualitativo. El Puente tuvo un fugaz reacondicionamiento a las circunstancias con un nuevo «grupo ejecutivo» en 1965, que dejaba sin efecto el anterior, entre cuyos integrantes ya varios habían abandonado el país o se mantenían en posturas hostiles a la Revolución. Pero tras la intervención estatal de las pequeñas imprentas, el grupo desaparece definitivamente” (2008: 50). Declaraciones como ésta ponen de manifiesto las reticencias y prejuicios con que el discurso institucional acogió a El Puente.

del sentimiento colectivo como valores de la escritura, reclama una poesía que no esté sometida a la contingencia de lo inmediato:

Es requisito de toda poesía auténtica que su autor exprese un sentimiento colectivo, es decir, que capte la realidad objetiva, la recree, la interprete y la convierta en objeto estético. Sin embargo, a veces la realidad poética ya no corresponde a la realidad objetiva inmediata. Y es que no se puede acelerar el mecanismo de cada artista para transformar en literatura sus experiencias vitales (1962: 10).

Esta compilación señala ya, muy tempranamente, los principales defectos de los que se acusará a la literatura oficialista cubana y, ante la falta de otra vía de identificación, se acoge a un “neo-origenismo formal” aunque señalando su carácter transitorio puesto que no es “el más adecuado” para el proceso actual:

Invalidadas casi todas las experiencias, modificada su escala de valores por los cambios sociales ocurridos en este país, y renuentes a caer en el mero panfleto de ocasión, estos poetas se han visto obligados, en medio de un vacío temático que ya dura dos años, a suscribirse a un neo-origenismo formal que no es el más adecuado para expresar los estados emotivos temporales de los cuales es producto esta poesía temerosa y divagatoria (1962: 12-13).

Este ademán de vuelta hacia atrás, hacia el estado previo a la proclamación del conversacionalismo, constituye una rareza en la producción editorial de estos primeros años de la Revolución. No obstante, constituye una muestra de cómo el nuevo Régimen –deseoso de configurar una tradición propia, un propio canon– no pudo obturar completamente la transmisión y el seguimiento de esta tradición anterior. Asimismo, la publicación de esta antología se configura como adelanto de ese movimiento de recuperación que predominará a partir de los ochenta, tal y como hemos señalado anteriormente.

Jorge Cabezas, en su ensayo *Proyectos poéticos en Cuba (1959-2000)*, en alusión a esta antología señala: “Por lo general, la crítica ha atribuido su actitud «desplazada» más a la ingenuidad e inmadurez que a otra cosa, caracterizándolos como poco conscientes ante el alcance de los cambios que estaban teniendo lugar en el país” (2012: 122). El propio Cabezas inserta el posicionamiento de esta antología fuera del choque frontal con la Revolución: “En realidad no se trataba tanto de un rechazo al proyecto revolucionario como de una apuesta por la libertad artística y la pluralidad estética; por el sometimiento a unas reglas precisas” (2012: 123). Y ubica la divergencia de esta obra a partir de su



relectura a posteriori, a la luz de las transformaciones que experimentará el panorama cultural después del Quinquenio Gris:

A día de hoy, algunos de aquellos poemas nos parecen el primer precedente, ya dentro del periodo revolucionario, de una poesía «desviada» del canon que se estaba conformando. Tampoco debió de sumar a su favor que en la selección se incluyera a dos poetas que habían optado por dejar el país, Isel Rivero y Mercedes Cortázar. En ese sentido, *Novísima poesía cubana* también estaba posicionándose, e inaugurando para la etapa revolucionaria el mensaje de que tan cubana era la poesía de los autores cubanos residentes dentro como fuera de la isla (2012: 124).

Este hecho, la inclusión de dos autoras exiliadas, constituye un gesto deliberado, una voluntad explícita de no asumir la rasgadura impuesta que divide la producción de autores cubanos después de 1959. En este aspecto, se establece como precedente y precursora de las antologías de *las dos orillas* y su caracterización fundamentada en la “ingenuidad e inmadurez”, por parte de la crítica cubana contemporánea, supone una estrategia para desactivar la radicalidad de esta postura y, por tanto, negar la existencia de una oposición real a la política cultural de la Revolución.

Jorge Cabezas, en el ensayo citado, señala la importancia de esta selección en cuanto testigo de la heterogeneidad del campo cultural cubano de los primeros años tras el Triunfo. Su existencia demuestra la no desaparición de *otras* formas de escritura, a la vez que demuestra las alteraciones que está ya experimentando el paradigma estético hegemónico:

Ayuda a medir el ritmo o la intensidad de algunos cambios e influjos: por ejemplo, que tan corto tiempo (el prólogo de la antología está fechado en La Habana el 24 de octubre de 1962) fuera suficiente (cierto es que ya se venía abonando el terreno antes de 1959) para que, como se intuía, buena parte de la poesía conversacional que apuntaba hacia lo «social-humanístico» evolucionase hacia lo «revolucionario-propagandístico» (Cabezas 2012: 126).

Esta toma de temperatura de la transición de un tipo determinado de poesía –la publicitada por el Régimen– hacia lo que posteriormente fue calificado ampliamente como panfletario –aunque, como hemos visto, las antologías de Juan Ramón Jiménez y Cintio Vitier ya se ubicaban en esta línea crítica– se hace patente en la parte final del texto introductorio, donde los editores señalan los dos polos que ya aparecen configurados en el circuito cultural de estos primeros años:

El prolongar esta situación nos está llevando a dos extremos igualmente estériles:

1. –una vuelta hacia sí misma que renuncia a toda comunicación, a la más leve objetividad, produciendo como reacción.
2. –una poesía propagandística, de ocasión.

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.

De todo lo que antecede deben tener conciencia los jóvenes poetas si aspiran a 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 (Felipe y Simo 1962: 13).

Lejos están de imaginar lo que durará esta situación. Su prólogo plantea abiertamente una polémica que recorrerá toda la segunda mitad del siglo y que no volverá a emerger de manera directa hasta después del periodo conocido como Quinquenio Gris (1971-1976)<sup>26</sup>.

La repercusión internacional de la Revolución resultó innegable y conllevó la producción de textos antológicos, aparentemente impregnados de un carácter informativo, fuera de las fronteras de la isla. Uno de los casos más tempranos lo constituye *Nueva poesía cubana* (1970), publicado en Barcelona<sup>27</sup>, cuya selección y prólogo están a cargo de José Agustín Goytisolo. Este texto viene marcado, de nuevo,

---

<sup>26</sup> En la segunda parte de esta tesis realizaremos una caracterización de este período y sus repercusiones en el panorama literario, sin embargo, apuntamos aquí la descripción que de él realiza Sergio Chaple en la *Historia de la Literatura Cubana*, publicada por el Instituto de Literatura y Lingüística y el Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente: “Este conflicto –conocido en nuestros medios intelectuales como «Quinquenio Gris»–, denominación controvertida pero de uso generalmente aceptado, provocó la marginación de muchos intelectuales cubanos, el empobrecimiento editorial y el establecimiento de dogmatismo. Las graves deformaciones del espíritu animador que en torno a la cultura creó la Revolución provocaron heridas atentatorias no sólo contra el clima de unidad existente hasta entonces entre nuestros escritores y artistas, sino, en definitiva, contra la calidad estética de las obras producidas en dicho lapso, estimas más por su pretendida eficacia ideológica y política que por sus valores artísticas” (Chaple 2008: 8).

<sup>27</sup> La cantidad de antologías publicadas fuera de Cuba que recogen parte de la producción poética publicada durante la Revolución resulta inabarcable en este recorrido. Vamos a recalcar en aquellas que contribuyen con una especial aportación a vislumbrar el desarrollo del proceso historiográfico o que inciden, de un modo más o menos directo, en el desarrollo del circuito cultural cubano. Sin embargo, en el apéndice que incorporamos al final de estas tesis se encuentran recogidas otras muchas compilaciones publicadas en el exterior de la isla, entre ellas *Antología de la poesía cubana* (1968), aparecida en Perú; *Poems from Cuba* (1977), surgida en Jamaica; *Poemas transitorios* (1992), publicada en Venezuela –incluye a Reina María Rodríguez–; *Poetas cubanos actuales* (1995), también en Venezuela –recoge a Reina María Rodríguez–; *Vinte poetas cubanos do século XX* (1995), Brasil; *Poesía cubana hoy* (1995), España –en la que también encontramos a Reina María Rodríguez–; *Poemas cubanos del siglo XX* (2002), España –de nuevo, Reina María Rodríguez, además de Damaris Calderón; etc.

por el gesto postcolonialista a través del reclamo de atención que Goytisolo lanza sobre la literatura cubana del siglo XIX como parte integrante de la literatura española:

Entre nosotros, debe llenarse la laguna que supone el no haber estudiado la literatura cubana en los textos del siglo pasado como parte integrante que era de la literatura española, hasta la guerra hispano-norteamericana de 1898; salvo contadas excepciones (los casos aislados de Heredia, la Avellaneda, Martí y, levemente, Julián del Casal) confirman esa extraña situación, salvada únicamente por eruditos como Menéndez y Pelayo, sobre cuyos gustos en materia de poesía guardamos amplias reservas (1970: 5).

Este punto de partida –en parte, generador de actitudes como la de Cintio Vitier– da inicio a un breve repaso dividido en las siguientes secciones: “de la conquista hasta 1800”, “siglo XIX”, “de la Independencia a la Revolución” y “situación a partir de 1959”. Sin embargo, esta introducción sirve exclusivamente para marcar el lugar desde el que escribe el antologador puesto que “la Primera y la Segunda Promoción de la Revolución, son los que constituyen el objeto de esta recopilación antológica” (1970: 13), entendiendo que la Primera Promoción está conformada por aquellos nacidos entre 1925 y 1940 y la Segunda por los nacidos a partir de 1940, según el criterio de Goytisolo (1970: 13).

Sobre la Primera Promoción, el antologador afirma: “La crítica directa, el coloquialismo –peligroso cuando se desmanda– y el enfrentamiento con una realidad cambiante, revolucionaria, con todos los riesgos que esto implica, es la constante que más les caracteriza en conjunto”. De estas palabras destaca la visión homogénea de esta primera promoción, marcada por el coloquialismo como tendencia exclusiva. Aunque Goytisolo describe como arriesgada a esta corriente, la acepta como necesaria vía de expresión vinculada por necesidad al hecho revolucionario, convertido en hito –y mito– a través de las expectativas fomentadas desde afuera de la isla: “El mundo tiene puestos sus ojos en Cuba, los intelectuales más conscientes de América y de Europa siguen con ansiedad el esfuerzo de unos intelectuales hermanos por sacar adelante tantas esperanzas en medio de las dificultades que se levantan en el camino” (1970: 19).

Dentro de la Segunda Promoción, Goytisolo distingue la existencia de dos grupos. Por una parte, los autores vinculados a Ediciones El Puente, a los que llama “los independientes” (1970: 20). Por otra, los poetas que conforman El Caimán Barbudo.

Sobre los primeros, reunidos en torno a la antología que acabamos de comentar – *Novísima poesía cubana* (1962)– afirma: “todos ellos cultivan una poesía intimista, no empeñada políticamente de un modo expreso” (1970: 20) y los aúna en “una línea de sencillez en la expresión” y en que “intentan ahondar en temas de tradición más europeos, digamos para entendernos” (1970: 20). Esta desvinculación explícita con la cuestión política y su supuesta mirada hacia la tradición europea –cuestionable– desactiva su valor, no sólo dentro del circuito cultural cubano, sino también dentro del español –el extranjero, en general– puesto que se aleja –incluso, opone– al proyecto revolucionario en que esos supuestos “intelectuales más conscientes” tienen puestos sus ojos.

Sobre los segundos, afirma: “aparecen como más cohesionados, más combativos y airados y con algo de *enfants terribles* de la Revolución” (...) “insisten en un acercamiento de la visión crítica de la realidad nacional sustentada en la ideología revolucionaria” (1970: 21). Los conocidos como *caimanes*, férreos defensores de la política cultural cubana, aparecen descritos con rasgos positivos –en contraposición con el otro grupo–. Ellos constituyen el canon revolucionario, mientras que los *novísimos* de El Puente aparecen articulados como contracanon. Esta estructuración en corpus-norma y corpus-desvío, producida dentro de la propia isla –El caimán barbudo permanecerá y se fortificará mientras que El Puente sufrirá la persecución hasta su disolución–, se reproduce y amplifica a través de compilaciones e historiografías no cubanas, como esta de José Agustín Goytisolo.

Para sintetizar, *Poesía joven de Cuba* (1960), la primera antología publicada después del triunfo de la Revolución, caracteriza la poética que se convertirá en hegemónica por oposición a la tradición previa, representada por compilaciones como *La poesía cubana en 1936* –a cargo de Juan Ramón Jiménez (1937)–, o *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)* –elaborada por Cintio Vitier (1952)–. No obstante, la estética difundida por la institución revolucionaria no logra homogeneizar el total de la escritura poética, tal y como muestra la compilación *Novísima poesía cubana* (1962), que se convertirá en precedente de un contra-canon, cuyo momento de auge se corresponderá con la década de los ochenta.

De este modo, *Poesía joven de Cuba* (1960) y *Novísima poesía cubana* (1962) se convierten, respectivamente, en iniciadoras de un corpus-norma y un corpus-desvío dentro de la producción cubana. A pesar de que esta organización es generada dentro de la isla, se reproduce y fortalece a través de compilaciones e historiografías no cubanas, como *Nueva poesía cubana* (1970), publicada en España bajo la autoría de José Agustín Goytisolo.

#### 1.4. La ambivalencia de un criterio: lo social como prioritario y excluyente.

Soy uno de los últimos que dicen,  
trágicamente, “yo”,  
convencido a la vez de que el santo  
y seña de mañana tiene que ser “nosotros”.  
José Zacarías Tallet

En 1975, desde Cuba, Excilia Saldaña publica *10 poetas de la Revolución*. Se trata de una compilación publicada en la capital del estado, por la Imprenta Universitaria, en pleno Quinequio Gris (1971-1976). Esto la convierte, a pesar de su brevedad, en relevante para nuestro recorrido. Las duras condiciones impuestas por lo que se conoció como *Pavonato* dotan a esta selección de una particular importancia: la de mostrarnos aquello que el Estado considera representativo, esto es, aquello que fue permitido y promocionado durante la etapa de política cultural más severa. Podemos considerar esta antología como una de las más ortodoxas, precisamente porque logra emerger en la etapa álgida de supervisión estatal de los contenidos publicables. Su prólogo se convierte, pues, en una muestra de la visión historiográfica hegemónica. En él se establecen las siguientes “tendencias distintivas” operantes en la poesía cubana contemporánea: en primer lugar, “Poesía social «culto o popular»”<sup>28</sup> (1975: 8); en

<sup>28</sup> Esta preponderancia de lo “social” como criterio estructurador y descriptivo fundamental de la producción poética cubana no tiene lugar solamente dentro de la isla sino que se extiende a través de numerosas publicaciones extranjeras, tal y como señalaremos a lo largo de nuestro recorrido. Una muestra de ello viene constituida por la compilación *Estos cantos habitados / These living songs* (1978), publicada por Margaret Randall en Estados Unidos, donde se hace hincapié en este aspecto: “The poets included in this sampling –and sampling is really the best description, in this case– exemplify 1) that poetry, in any society, is a social activity, and 2) in a society where a socialist revolution has radically changed the economic and political base, the poetic process begins to change as well. These poets represent this change” (Randall 1978: I). En este texto se incide en la labor del poeta como representante de la Revolución, desplazando la relevancia de la escritura al sujeto que escribe, estrategia común en los textos

segundo lugar, la “poesía negra (como una forma de poesía social)” (1975: 8); en tercer lugar, “la poesía íntima (muy alejada de un subjetivismo encasillado)”, la cual se divide en “(a) El amor: (inmerso dentro de la textura político-social)” y “(b) La familia: (con iguales o parecidas connotaciones al tema amoroso)” (1975: 9); y, por último, “la poesía infantil”, en la que destaca “la ausencia de sensiblería respecto al lector infantil, intencionalidad docente-informativa, precisión formativa –y este punto es importantísimo ya que es la literatura que va a consumir el «hombre nuevo»; las futuras generaciones de constructores de la sociedad comunista” (1975: 9). La taxonomía establecida en este prólogo supedita todas las categorías poéticas a lo social, de este modo, la “poesía negra” se define como una forma específica de la primera<sup>29</sup> y la “poesía íntima” aparece impregnada por la “textura político-social”. Lo social como principal eje de sentido de la escritura alcanza, incluso, a la poesía infantil<sup>30</sup>. Sin embargo, si Excilia Saldaña contempla otras tendencias, aunque las define siempre en relación a lo social; Ernesto Cardenal, en *Poesía cubana de la Revolución* (1976), a pesar de admitir la existencia de otras corrientes, ni siquiera las nombra: “La principal corriente de la poesía cubana (aunque no la única) es la poesía que en Nicaragua llamamos «exteriorista»” (1976: 12). Paradójicamente, esta antología publicada sólo un año después, escrita desde *afuera*, ofrece una versión todavía más estrecha del

---

institucionales: “These are very much poets of the Revolution –born in it in most cases, developing with it and out of it, shaped by it. They are not simply poets who are “with the Revolution” as if it were some outside event one might or might not adhere to. In a workshop one day a young poet jolted me by saying: “We don’t write about the Revolution; we are the Revolution –and so we write about everything from a new perspective.” Only after living and working and sharing with these poets for almost eight years have I come to truly understand the difference. It’s that, more than anything else, which I would like to be able to transmit here” (1978: II).

<sup>29</sup> En la segunda parte de este trabajo, en concreto, en el capítulo dedicado a Georgina Herrera, realizamos un breve repaso a las diversas catalogaciones aplicadas sobre la llamada “poesía negra” y reflexionamos sobre su conexión y su paralelo con respecto a lo social.

<sup>30</sup> Virgilio López Lemus, en su antología *Doscientos años de poesía cubana*, afirma: “Por los años setenta y ochenta, junto al frecuentado tono conversacional creció una zona muy interesante de la poesía cubana: la dedicada a la infancia, que traía una valiosa trayectoria desde el siglo XIX llegó a una cima con José Martí, encontró notables representantes en la década de 1930, como libros de Enma Pérez Téllez, y no fue descuidada en los años posteriores por poetas pinaculares como Nicolás Guillén, pero que se manifestó con verdadera fuerza creativa en los años que indico, con un notable movimiento autoral capaz de imponer obras magníficas en poemas y libros de Mirta Aguirre, Dora Alonso, Nersys Felipe, David Chericán, Excilia Saldaña, Aramis Quintero... y muchos autores más. Ello le dio un relieve nuevo a la «poesía infantil», por otra parte escrita a partir de los principales aspectos evolutivos de toda la poesía cubana, de la que forma parte, con la sola diferencia de su especialización hacia el lector a quien se destina” (López Lemus 1999: 28). A pesar de la creciente producción de textos para niños, estos no suelen aparecer recogidos en compilaciones. No obstante, resultan destacables algunos títulos como *Un elefante en la cuerda floja, antología de poesía cubana para niños* (1998), preparada por Enid Vian y Miriam González Giménez; o *Isla de versos, poesía cubana para niños* (1999), a cargo de Sergio Andricáin.

panorama cubano que la compilación anteriormente comentada, publicada y supervisada por el propio Régimen.

El antologador proyecta el circuito cultural nicaragüense sobre el cubano –marcando el lugar desde el que emite su discurso– al establecer la asociación directa entre exteriorismo y coloquialismo<sup>31</sup> –de hecho, Cardenal apunta a la poesía nicaragüense como influencia directa de la cubana–, a la vez que opone esta distribución al resto de Hispanoamérica: “Pero exteriorismo no es lo que más abunda en América Latina (sí en Nicaragua y Cuba). En otras partes la poesía en boga trata sólo de realidades impalpables como: ausencia, sueño, nieblas, deseo, soledad, latido, olvido, polvo desvelado, la raíz de la sangre, piel de la noche, etc.” (1976: 13). Esta descalificación de toda *otra* poesía nos remite a los ataques contra el hermetismo de *Poesía joven de Cuba* (1960) de Retamar y Jamís, es decir, ubica este texto en la línea institucional cubana. La homogeneización con la que Cardenal presenta la escritura poética cubana de estos años se reviste de un gesto político de adhesión que se hace patente en sentencias como la siguiente: “En Cuba todos los poetas están con la Revolución, y cantan la Revolución. No hay poetas perseguidos o exiliados o presos” (1976: 17). Observado esto, podemos afirmar que, hasta este momento y sorprendentemente, la antología más estrecha en cuanto a su representación del campo cultural cubano proviene, precisamente, de fuera del país.

Cuatro años después, encontramos *Poesía social cubana* (1980). La cual incluye a dos de las cuatro autoras sobre las que recalaremos en este trabajo: Georgina Herrera y Reina María Rodríguez. En este caso, el propio título nos remite directamente a lo social como ítem primordial. En su introducción, Mirta Aguirre explicita la postergación del

---

<sup>31</sup> Ernesto Cardenal amplía y reflexiona en torno a este vínculo: “Cabría preguntarse cómo puede haber algo en común entre la poesía de un país liberado y otro tan oprimido. La verdad es que en todos los países de América Latina hay una misma Revolución con diferentes etapas. En todas partes las condiciones han sido dadas. Y si en todos nuestros pueblos no ha triunfado ya la Revolución es porque un poder extranjero lo está impidiendo artificialmente desde afuera. Igualmente en muchas partes de América Latina se mantiene en cierto sentido artificialmente una poesía vinculada del pueblo y de la realidad latinoamericana: es ésta que sólo habla de ausencia, deseo, polvo, nieblas, olvido, sombras...” (1976: 16). También Virgilio López destacará esta conexión: “El coloquialismo cubano se corresponde asimismo con movimientos de la poesía latinoamericana llamados «exteriorismo», «antipoesía», «poesía participacional», que también tienen su impulso inicial en la década de 1950 y desarrollo en los años subsiguientes” (2008: 49).

tradicional criterio de calidad literaria a favor de una demostración del peso de la poesía social en la tradición cubana:

Este libro dedicado a la poesía social en Cuba, carece de pretensiones cualitativamente antológicas. Si bien es cierto que, por su escaso valor artístico, se han desechado de él algunos poemas, no es menos cierto que esos casos constituyen una exigua minoría y que, casi siempre, los autores afectados por la decisión aparecen representados por otras creaciones. Como lo que se quería demostrar –y se demuestra– era que la llamada poesía social tiene en la cubana largas raíces y un amplio cultivo, en vez de seguir un criterio de severo rigor literario se asumió otro, comprobador de las inquietudes sociales que desde el primer cuarto del pasado siglo han asaltado, con este o aquel matiz, a la mayor parte de nuestros poetas (Aguirre 1980: 7)<sup>32</sup>.

El empeño en construir un pasado que legitime la estética hegemónica de la Revolución aparece como prioridad de esta antología. Su fecha de publicación no resulta anecdótica, sale a la luz tras una etapa de profundos cuestionamientos y veladuras –el ya nombrado Quinquenio Gris, alargado por algunos críticos hasta constituir el Decenio Negro (equivalente a la década de los años setenta)– y en un momento en que están comenzando a emerger las nuevas escrituras gestadas durante todo ese tiempo. Por ello, su aparición pretende contrarrestar estas líneas divergentes y recordar la relevancia histórica –no sólo revolucionaria– de las prácticas de escritura empleadas como emblema del Régimen. Su prólogo se constituye, por tanto, en una defensa frente a las crecientes críticas:

No siempre se ha escogido, quizás, lo mejor logrado por una firma dada, sino aquello referido a algo no tocado o poco tratado por otras. Si la conducta seguida ha sido afortunada o no, lo dirá la crítica que este tomo suscite. Como tocará a la crítica decidir hasta dónde ha sido –está

---

<sup>32</sup> Salvador Bueno, Director de la Academia Cubana de la Lengua, en la introducción a *Con un mismo fuego* –especial de la revista Litoral, dedicado a Cuba y conformado a modo de antología– insiste en señalar este anclaje de la poesía social con la producción previa a la Revolución: “La poesía social dispara sus dardos en una situación histórica de miseria y represión, a fines de los 20. Con el poema «Salutación fraternal al taller mecánico» (1927) gana renombre Regino Pedroso (1896-1983). Es el poeta obrero que tras darse a conocer con suntuosos sonetos parnasianos toma conciencia de su condición social” (Bueno 1997: 8-9). Curiosamente, el repaso que Bueno lleva a cabo de la producción poética de la isla desde los inicios de siglo, finaliza con un texto publicado en 1981 –*Imitación de vida*, de Luis Rogelio Noguerras–, obviando los profundos cambios que tendrán lugar después de esa fecha, disolviendo el efecto de la denominada generación de los ochenta. También López Lemus, en la *Historia de la Literatura Cubana*, incide en esta existencia de lo conversacional-social antes de la Revolución: “El coloquialismo tuvo, en Cuba, antecedentes inmediatos en poemas significativos de Virgilio Piñera («Vida de Flora»), Eugenio Florit («Conversación a mi padre», «Asonante final»), Nicolás Guillén (en segmentos de la *Elegía a Jesús Menéndez*), Samuel Feijóo (segunda parte de *Faz*), todos escritos en el lapso 1945-1955, pero de prolongado influjo” (2008: 49).



siendo— o no afortunada en lo estético, mayoritariamente considerada, la producción cubana de poesía social (Aguirre 1980: 8).

Esta actitud no resulta novedosa, en *Poesía de combate* (1975), Margarita Mateo apuntaba:

El criterio que ha determinado la selección de los poemas que mostramos a continuación no ha sido, en única instancia, el de la calidad formal. Si bien ésta no puede ser en lo absoluto relegada, muy por arriba de ella está el tremendo contenido humano y el valor ideológico que estos poemas encierran y que, pese a las limitaciones que en el plano estético se encuentren en muchos de ellos, esta poesía trasciende y desempeña un papel importante dentro de nuestro acervo cultural, entendido éste en su sentido amplio (Mateo 1975: 3).

Sin embargo, existen diferencias entre ambas compilaciones. Por una parte, Mateo publica en 1975, dentro del Quinquenio Gris y a la sombra de los fuertes parametrages a los que era sometida la producción del país; mientras que Aguirre lo hará años después, fuera de este marcado periodo. Por otra, Mateo señala que el criterio de calidad formal no ha sido “en única instancia” el criterio estructurador de la obra; Aguirre va un paso más allá y margina dicho criterio de calidad frente a la supremacía de “lo social”. De ahí que podamos entender el trabajo de Mirta Aguirre como un gesto más radical y determinante, proveniente de la voluntad de protección y relegitimación frente a las nuevas circunstancias del campo cultural cubano.

El mismo año en que se publica la antología de Aguirre aparece *La poesía cubana entre 1928 y 1958* (1980), a cargo de Enrique Saíenz y revestida de una explícita voluntad didáctica: “Con esta selección nos proponemos iniciar a los jóvenes en el conocimiento de nuestra poesía” (1980: 5). ¿Por qué se escribe, en 1980, una antología sobre poesía previa a la Revolución? Esta década y las poéticas emergentes que podemos detectar en ella se caracterizarán por el creciente interés por la tradición anterior, acompañado por el comienzo de la despenalización de los autores vinculados a Orígenes, entre otros, Lezama Lima, Cintio Vitier y Eliseo Diego, los cuales serán incluidos en esta selección. Sin embargo, en el prólogo señala poetas que destacarán como revolucionarios: “En algunos casos nos vimos obligados a realizar muchas lecturas para seleccionar solamente un texto, pues se trataba de poetas que antes de 1958 no tenían una obra de significación y que sólo después de 1959 lograron la nombradía que merecían, como son los casos de Roberto Fernández Retamar y Fayad Jamís” (1980: 6) o “No podían

faltar en esta selección, dedicada a los jóvenes, los poetas que consagraron y dieron su vida, en plena juventud, por la libertad de la patria. Junto a las preocupaciones literarias, la más decidida acción revolucionaria bajo la tiranía batistiana; junto a las preocupaciones ideológicas, la afanosa búsqueda de la poesía” (1980: 6). De este modo, la antología aparece marcada por un doble gesto: por una parte, la voluntad de dar a conocer poetas que han sido mantenidos en la periferia durante las primeras décadas de la Revolución; y, por otra parte, la búsqueda de una genealogía para la poesía hegemónica, legitimándola al señalar la existencia previa de una poesía revolucionaria antes de la revolución<sup>33</sup> –nadar y guardar la ropa–: “Esperamos que los jóvenes que lean esta selección reciban no sólo información acerca de nuestros autores entre 1928 y 1958, sino además un estímulo para que se interesen por la obra de estos creadores y por las circunstancias difíciles en que tuvieron que alcanzar la madurez de su expresión o iniciar sus primeros pasos en la poesía” (1980: 7).

Esta pretensión de encontrar anclajes en la poesía anterior al Triunfo se reitera en *Poesía por la victoria* (1981), antología que se lleva a cabo con motivo del XX Aniversario de la Victoria de Playa Girón<sup>34</sup>. En la “Nota de presentación”, a cargo de Nelson Herrera Ysla, se afirma:

Desde mucho antes, desde la creación de las gloriosas Milicias Nacionales Revolucionarias, desde la proclamación de Patria o Muerte, se escribía ese incesante combate que, como temática, logró insertarse definitivamente en nuestras letras, lo cual significaba, en mucho, la continuidad de nuestra mejor literatura de campaña, sólo que ahora los escritores eran más numerosos que la pléyade inicial del siglo XIX (1981: 6).

Las palabras de Herrera Ysla circunscriben lo específico de la poesía revolucionaria a lo “temático” y lo entroncan con la producción anterior, la cual justifica su vigencia actual. En este caso, la búsqueda de orígenes se traslada al siglo anterior, al XIX, de manera que su legitimación queda todavía más asentada. Sin embargo, la Revolución se erige

---

<sup>33</sup> Como ya hemos señalado, podemos observar este gesto en otras antologías anteriores, como *Poesía social cubana* (1980) –de Mirta Aguirre– y posteriores, como *Con un mismo fuego* (1997) –concretamente, en la introducción de Salvador Bueno–.

<sup>34</sup> Son numerosos los ejemplos de antologías confeccionadas con motivo de una celebración. Muestra de ello: *Dice la palma* (1979), que conmemora los veinte años del Triunfo de la Revolución; *Como jamás tan vivo* (1987) con motivo del XX aniversario de la muerte de Ernesto Guevara; o *Rebelde en mar y sueño* (1988), en el XXXV aniversario del asalto al cuartel Moncada. También encontramos compilaciones que recogen poemas dedicados a una personalidad concreta, sin resultar necesaria una fecha determinante, tal es el caso de *Ecós para su memoria* (1989), conformada por poemas dedicados a Lezama Lima.

como condición de posibilidad para continuar esta supuesta línea poética previa: el proceso revolucionario no funda una nueva tradición sino que permite la continuidad de la anterior: “Fuimos todos más libres para trabajar, para amar, para seguir escribiendo poesía. Nuestra pluma y oficio deben mucho a aquellas horas de peligro, serenidad, decisión y valentía” (1981: 6).

Esta perspectiva abarcadora, marcada por la aparente voluntad inclusiva presenta, sin embargo, sus limitaciones:

Surgida como un homenaje a los que lucharon como héroes, a los que cayeron defendiendo el suelo patrio, los textos que la componen provienen de poemarios y antologías publicados en el país. Asombra, en primer término, la diversidad de acontecimientos, relacionados de una manera u otra con la defensa de la Revolución, registrados por los autores. Divide en tres secciones y precedida de un poema a modo de preámbulo, advertimos en cada una de ellas la amplia sonoridad de la poesía para expresar, desde incontables ángulos un mismo sentir, un mismo clamor (1981: 7).

La introducción explicita la voluntad de no incluir producción publicada fuera y el criterio seleccionador se restringe a la intención de vincular escritura poética con testimonio, en concreto, con hechos revolucionarios – El poema preámbulo es “La sangre numerosa” de Nicolás Guillén y las tres partes se denominan “Patria o Muerte”, “Venceremos” y “Todo el pueblo canta”–. La voluntad de inclusión –“desde incontables ángulos”– de voces divergentes que expresan lo mismo, cuya única diferencia está en la sonoridad, esconde un mecanismo, precisamente, de exclusión, de homogeneización.

Recapitulando, el gesto de refuerzo y amplificación de la estética hegemónica por parte de antologías publicadas en el extranjero continua a través de compilaciones como *Poesía cubana de la Revolución* (1976), en la que Ernesto Cardenal desactiva cualquier otra tendencia poética de un modo más evidente que otras compilaciones publicadas en Cuba, incluso durante el Quinquenio Gris, como la elaborada por Excilia Saldaña, *10 poetas de la Revolución* (1975).

Por otra parte, dentro del país, aparecen antologías que priorizan, deliberadamente, el peso de lo social –construyendo una correlación directa y ficticia entre lo social y lo coloquial/conversacional– en la tradición cubana por encima de la calidad literaria, tal es el caso de *Poesía de combate* (1975) –Margarita Mateo– y *Poesía social cubana*

(1980) –Mirta Aguirre–. En este mismo periodo, coincidiendo con el momento en que toman fuerza las escrituras emergentes y con el inicio de la despenalización de Orígenes, comienza a manifestarse un interés por la producción previa a 1959, tal y como demuestra la publicación de *La poesía cubana entre 1928 y 1958* (1980), a cargo de Enrique Saíenz. Sin embargo, esta propuesta aparentemente contra-canónica busca la legitimación dentro del paradigma imperante al señalar e incluir la existencia de una poesía revolucionaria antes de la Revolución. Esta pretensión de encontrar anclajes en la poesía anterior al Triunfo actúa en otras antologías plenamente oficialistas, como *Poesía por la victoria* (1981), de Nelson Herrera Ysla. No obstante, a partir de este momento encontramos una sucesión de antologías que se despegan paulatinamente de la estética institucional, las cuales vamos a comentar a continuación.

#### 1.5. Tensiones y reafirmaciones: las diferentes búsquedas de legitimación.

Algunas noches en este cuarto  
 escucho el engranaje furioso  
 de una máquina desconocida.  
 Antón Arrufat

En 1982 se publica *Cuba: en su lugar la poesía* –compilación que incluye a Reina María Rodríguez– cuyo prólogo está escrito por Víctor Rodríguez Núñez y recibe el título de “teque”<sup>35</sup>, nombre que marca la coordenada desde donde leer la antología, el punto de partida irónico que determina su lectura.

Este texto introductorio se divide en diferentes partes, la primera de las cuales aparece encabezada con “(No se deje engañar)” e instaura la provocación como gesto determinante: “He aquí, para felicidad de los amigos de cierto fantasma, especialista en echar a andar para siempre a las «locomotoras de la historia», una antología de poetas, entre otras cosas, disidentes” (1982: 5). Y añade: “Lo explico claramente: si de algo disienten estos jóvenes poetas es de la explotación del hombre por el hombre, de las

---

<sup>35</sup> Juan Nicolás Padrón Barquín, en el prefacio a *Con súbita vehemencia* (1996), nos explica las connotaciones del término “teque”: “La poética de compromiso político en muchas ocasiones se hizo ineficaz y comenzó a rechazarse a mediados de los 70, identificándose con lo que popularmente se conocía como «teque», una retórica con vocablos vacíos que ocasionaba hastío y cansancio” (1996: 10).

guerras innecesarias, del arte por el arte, de aquello que atente contra la libertad y la belleza. En fin, del capitalismo” (1982: 5). Este juego con el término “disidente” no fue recibido gratamente en Cuba y le conllevó a la compilación el sobrenombre de *antología negra*.

En la segunda parte, “(Sólo para eruditos o aprendices. Los normales a otra parte)”, Rodríguez Núñez apunta la carencia de una sistematización y la vaguedad del término “conversacionalismo” a pesar de su frecuentísima utilización: “Desde finales de la década del 40 y los primeros años de la del 50, la lírica más innovadora en la escena literaria de la Isla, ha sido la llamada «conversacionista» –pondré entre comillas aquellos términos que considero poco fundamentados, pero hasta el momento imprescindibles” (1982: 5). Con todo, cuando él mismo intenta definirlo vuelve a caer en la indeterminación:

El también denominado «coloquialismo» (...) es el resultado de una búsqueda estética que rechaza especialmente todo hermetismo, la retórica modernista y postmodernista, y que asimila lo menos estridente de las conquistas de las vanguardias. Sin intentar definirlo en una frase: es un tipo de poesía que se vale del recurso supremo de dar trascendencia estética a la conversación (1982: 6).

Una vez más, el conversacionalismo o coloquialismo se define por oposición, sin presentar rasgos propios constitutivos. Así que, a pesar de las cortapisas señaladas, el antologador se sirve de esta terminología así como de la ya tradicional clasificatoria sostenida sobre las denominaciones de Primera Generación de la Revolución y Segunda Generación de la Revolución y que, a estas alturas, ya ha incorporado una Tercera Generación de la Revolución. Esta última constituye el corpus de la compilación y conforma, en palabras de Rodríguez Núñez, la “nueva poesía cubana”. Los autores recogidos en esta obra viven el Triunfo como adolescentes o niños, no como partícipes directos –el mayor de los poetas seleccionados nace en 1947; el menor, en 1958–; e insertan su experiencia literaria en un transcurso de profundos cambios caracterizado, en palabras Víctor Rodríguez, porque “el «conversacionalismo» entra, a mediados de la década del 70, en un complicado y a la larga fecundo proceso de crisis” (1982: 6). Esta antología constituye la primera en señalar la “crisis” del conversacionalismo.

Esta entrada en dificultades de la corriente poética más representativa de la literatura revolucionaria propicia, según se señala en la tercera parte de la introducción –“(Donde

la cosa se pone buena)”—, la emergencia de nuevas escrituras: “Hacia mediados de la década del 70, surgen las primeras obras que manifiestan que la poesía cubana va entrando en una nueva etapa de su devenir. Esta corriente, que se fortalece y ramifica con el paso del tiempo, puede conceptuarse como la negación de la negación del «conversacionalismo»” (1982: 7). Este juego de palabras, “la negación de la negación”, constituye una estrategia para señalar el cambio y propiciar, a la vez, su admisión. Se trata de un mecanismo para hacer entrar lo periférico en el centro del campo cultural cubano, para lograr su legitimación a través de un gesto de no quebrantamiento de la política cultural promovida por lo institucional: “con respecto a la lírica «coloquial», sostiene vínculos más de continuidad que de ruptura” (1982: 7).

Esta “nueva poesía cubana” aparece descrita a través de una serie de puntos, el primero de los cuales se fundamenta en “su plena identificación, su apoyo decidido al proceso revolucionario. Y este servicio no es causado por coerción estatal alguna, por presiones políticas de ningún tipo, sino por convencimiento íntimo, soberano de los aquí reunidos” (1982: 8) y añade “escriben —como se ha comentado— de los asuntos del corazón, pero el corazón pertenece a la Revolución. Y desde ella cantan, y no frente a ella” (1982: 8). Esta caracterización supone el despliegue de la estrategia mostrada en el comienzo de la introducción: enfatizar la adhesión al Régimen, a la vez que señala las diferencias con la estética hegemónica, tal y como observamos en el segundo punto, el cual destaca “su relativa audacia temática, su falta de prejuicios, su carácter más abierto a cualquier aspecto de la realidad” (1982: 8). Esta *apertura* pasa por “su evidente obsesión por el autoconocimiento” (1982: 8), de la cual se deriva que “el yo poético (...) es mucho más frecuente y peculiar”<sup>36</sup> —tercer punto—. Sin embargo, frente a esta “novedad”, el antólogo presenta el cuarto punto, fundamentado en el “afán de comunicación —como se sabe, condición indispensable para la existencia de la literatura misma, y sobre todo, si ésta pretende estar comprometida de verdad con la Revolución” (1982: 8), de este modo, la apertura queda insertada dentro de los límites de la política cultural del Estado. Sin embargo, esa capacidad de comunicación viene condicionada

---

<sup>36</sup> La utilización del término “autoconocimiento” nos remite al debate entre compromiso y conocimiento en la escritura poética, en el cual profundizaremos en el primer capítulo de la segunda parte. Por otra parte, esta alusión al “yo poético” funciona por contraposición al conocido “nosotros revolucionario”. No obstante, Rodríguez Núñez utiliza constantemente el doble juego y añade, inmediatamente después de esta apreciación: “un yo, advierto, típico de un ciudadano socialista, y que servirá a lectores del futuro para saber cómo somos —éramos— los cubanos de finales del siglo XX” (1982: 8).

por el siguiente punto, el quinto, en el que se destaca “la intensificación, la preferencia por brindar, de manera implícita, no explicativa, el contenido humano de la obra”, es decir, la concepción del lector “como ente activo, participante” (1982: 9). Los dos siguientes puntos amplían esta apertura: el sexto hace referencia a “la frecuente utilización de formas tropológicas. La metáfora es preferida por todos al símil, como eficaz instrumento para el conocimiento y la aprehensión estética del mundo” (1982: 9) y el séptimo incide en el “tono íntimo, extraño a todo énfasis declamatorio. Una forma de decir que se aparta, en bloque, de la retórica hueca y panfletaria, de lo superfluo y decorativo, que por su ineficiencia resulta contraproducente”, señala esta característica como “una de las que más enorgullece a los poetas de esta antología” (1982: 9).

En 1994, el mismo Rodríguez Núñez publicará *El pasado del cielo*, como una continuación y actualización de *Cuba: en su lugar la poesía*. En este caso, la antología se publica en Colombia –la anterior había aparecido en México–. De nuevo incluye a Reina María Rodríguez y añade, en esta ocasión, a Damaris Calderón. En esta obra, el proceso de transformación que aparecía apuntado en la anterior se considera ya consolidado: “La poesía cubana muestra, hoy, un nuevo y más atractivo rostro. En un proceso que se inició a finales de los años 70, que se consolidó en los 80 y que alcanza su climax en los 90, cambió radicalmente su fisonomía” (1994: 9). Este devenir de modificaciones en la concepción poética, según Rodríguez Núñez, se ha fundamentado en: “Reconquistar para la poesía y para la literatura en general, la autonomía que le había sido escamoteada por la excesiva politización. Poner nuevamente las cosas en su sitio, reafirmar la vasta y firme tradición: he aquí la médula de su proyecto poético” (1994: 9). El planteamiento del antologador incide en la reestructuración del campo cultural cubano, más que en una concepción diversa de la escritura. Este *poner las cosas en su sitio* pasa por recuperar la “tradición”, esto es, la producción poética previa a la instauración de la Revolución. Esta táctica, consistente en reactivar las escrituras que habían sido ladeadas por el Régimen, supuso, en sus inicios, una estrategia de choque para enfrentar la estricta política cultural del Estado y, consecuentemente, experimentó dificultades para abrirse espacio en el circuito cultural cubano, tal y como Víctor Rodríguez señala: “Este cambio profundo de la poesía cubana se ha dado no sin ciertos forcejeos, sobre todo en los albores del proceso, entre finales de los años 70 e inicios de los 80” (1994: 10).

Rodríguez Núñez diferencia entre la promoción de los *nuevos*, “la de los nacidos entre fines de los años 40 y durante los 50, y que publican desde mediados de los 70” (1994: 10), es decir, lo que otros autores han denominado “generación de los ochenta”; y la de los *novísimos*, “los nacidos entre finales de los años 50 y a lo largo de los 60, y que comienzan a publicar en la pasada década” (1994: 10), esto es, lo que podría haberse llamado generación de los noventa. Aplicando esta taxonomía a nuestro corpus, Reina María Rodríguez pertenecería a los *nuevos* y Damaris Calderón a los *novísimos*. No obstante, el compilador, a pesar de establecer la diferenciación, insiste en que ambos grupos constituyen una línea de continuidad: “durante los 80 y los 90, no se produjeron enfrentamientos generacionales y, por ello, el proceso continuó su marcha sin estrépito, sin traumas –en una palabra, gradualmente” (1994: 10). Es más, llega a afirmar que “la nueva y novísima poesía cubana resulta un fenómeno suprageneracional: toda la poesía de la Isla ha cambiado en estos años” (1994: 11). Esta perspectiva resta valor a los protagonistas del supuesto cambio y sus escrituras, puesto que son presentados como fruto de una transformación global. Para describir esta *nueva* poesía, Rodríguez Núñez remite al prólogo –“Teque”– de su anterior antología:

Creo que la médula de la nueva y novísima poesía cubana está definida, con bastante fortuna, en el “Teque” con que presenté la antología *Cuba: en su lugar la poesía*. A estas alturas, lo único que me incomoda allí es su ingenuidad política –no porque me haya cambiado de bando– y su a ratos farragoso estilo. El texto originó una sorda polémica donde, como suele ocurrir en estos casos, se sobrestiman los detalles y se obviaron los planteamientos principales (1994: 12).

En este texto introductorio, que no casualmente se llama “Teque II”, Rodríguez acomete una rectificación de errores en la que repasa los puntos expuestos en su anterior antología, intentando deshacer los entuertos ocasionados por el uso de terminología evidentemente provocadora, como el cuño de “disidentes”: “Sin lugar a dudas, estos siguen siendo poetas disidentes (...) No obstante, ninguno de ellos propone el retorno del capitalismo a nuestro país, ni elogia la propiedad privada, la economía de mercado o la libre empresa. Estamos, eso sí, ante una obra que sólo en la superficie se opone, confronta el Poder revolucionario” (1994: 15). La necesidad de explicitar su adhesión al régimen revolucionario da cuenta de la polémica producida por su anterior antología, a pesar de las estrategias de legitimación procuradas en ella. Del mismo modo ocurre con la valoración del conversacionalismo, Víctor Rodríguez se reafirma en el “afán de comunicación” como característica de la *nueva* y *novísima* poesía cubana “pero sin



renunciar por ello a los modos y técnicas expresivas –complejas o no– más avanzados que nos ofrece el desarrollo del género poético a escala universal” (1994: 14). Así como con la supuesta función social que debe acometer la poesía:

De manera consciente o no, los nuevos y novísimos poetas cubanos cuestionan lo que de no-revolucionario tiene nuestra sociedad; incluso, las políticas erróneas adoptadas por el Estado revolucionario. Rechaza, entre otras lacras sociopolíticas, el dogmatismo, la intolerancia, el burocratismo, el oportunismo, el paternalismo, el unanimismo, la instrumentación, la mediocridad y el teque político... Poesía de la eticidad y, por consiguiente, poesía social.

Aunque traten de convencernos de lo contrario, nuevos y novísimos continúan ejerciendo su importante función social. La marginalidad que hoy asumen es aquella que les ha sido asignada por las imperfecciones de nuestro sistema político (1994: 15).

El argumento de la función social de la escritura es empleado en este texto como arma de doble filo para acusar a quienes acusan, es decir, para señalar las propias incoherencias del sistema que impone su estética hegemónica. De este modo, los *nuevos* y *novísimos*, marginados del canon estatal, son presentados como quienes cumplen, de manera más estricta, con los presupuestos establecidos por la política cultural predominante: ellos son los que ejercen, realmente, una función social al apuntar los errores del desarrollo estatal. Sin embargo, esta acusación conlleva la voluntad de ser incorporados al circuito institucional, de ocupar lugares en el centro del sistema. Por tanto, la crítica estatal se disuelve en la reafirmación de sus principales ítems, no se muestran contrarios a las políticas impuestas sino que denuncian los incumplimientos que lleva a cabo el propio aparato institucional, con la voluntad de que este hecho los legitime.

A medida que el prólogo avanza, abandona el tono de rectificación de errores y adquiere una inflexión de auto-defensa: “en fin, el cuadro que presenta la nueva y novísima poesía cubana es desesperanzador sólo para el que lo quiera ver así” (1994: 16). El último ataque contra el que carga Rodríguez Núñez lo constituye la acusación de hermetismo, de falta de emoción: “No nos encontramos precisamente ante el reino de la angustia y la fragmentación, del silencio y la disolvencia. No hay tal tránsito del compromiso a la disolución, de la emoción a la frialdad. Y la obsesión y la agonía no son el único sendero para la libertad expresiva” (1994: 16). Uno de los criterios de exclusión más utilizados por los órganos oficiales está fundamentado en esa inculpación de la escritura estéticamente cerrada sobre sí misma, ambigua o vacía –esa que Cardenal

definía “de realidades impalpables como: ausencia, sueño, nieblas, deseo, soledad, latido, olvido, polvo desvelado, la raíz de la sangre, piel de la noche, etc.” (1976: 13)–; frente a estas cortapisas, el antologador incide en la evolución del término compromiso<sup>37</sup> y en la necesidad de abrir sus posibilidades estéticas: la poesía de los *nuevos* y *novísimos* también es compromiso, es “poesía que es cada vez mejor poesía, y por ende una poesía más revolucionaria” (1994: 16).

De vuelta a nuestro recorrido cronológico<sup>38</sup>, dos años después de la publicación de la primera antología de Rodríguez Nuñez –*Cuba: en su lugar la poesía* (1982)–, aparece *La generación de los años 50* (1984), a cargo de Luis Suardíaz y David Chericíán, la cual se centra en la que se ha llamado la Primera Generación Poética de la Revolución. El punto de partida de este agrupamiento como generación viene marcado, historiográficamente, por la lucha revolucionaria:

El nexo interno y esencial que define a estos hombres en el plano político, ciudadano, patriótico, condiciona que aquellos que integran su frente artístico-literario no tengan, aunque en los primeros años haya sido más bien una interiorización intuitiva, una concepción estrecha, ahistórica, de su personalidad generacional (incluso aun pudiera hablarse de una especie de timidez en el autorreconocimiento, condicionada, posiblemente, por la gigantesca acción de la vanguardia política de su generación) (1984: 6).

Eduardo López Morales, autor del prólogo a esta selección, alude todavía en 1984 a la “timidez en el autorreconocimiento”, a la supeditación al plano político, por parte de los autores de esa Primera Generación. La antología se propone como reivindicación del valor estético de este grupo de autores, la cual ha aparecido tradicionalmente ensombrecida por su actuación política. Esta voluntad parece pretender justificar la

---

<sup>37</sup> En el tercer capítulo de esta tesis –primero de la segunda parte–, ahondaremos en la noción de compromiso en la escritura poética y sus diversas manifestaciones, así como en el debate que este ha conllevado a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XX y, también, en la actualidad.

<sup>38</sup> Hemos decidido romper este orden con la introducción de *El pasado del cielo* (1994) porque consideramos de profundo interés la evolución de los presupuestos planteados por un mismo autor y la voluntad de continuidad que aparece manifiesta en las dos selecciones de Rodríguez Nuñez. Estas no serán las únicas obras antológicas de este poeta y crítico, también lo encontramos como responsable de *Usted es la culpable* (1985), la cual abarcaremos como iniciadora de toda una serie de obras que consolidan, historiográficamente, la aparición de un grupo de escritores con voluntad de llevar a cabo un cambio de paradigma. Todavía más reciente, descubrimos otra compilación a cargo del mismo –*Antología. La poesía del siglo XX en Cuba* (2011)–, no obstante, la gran cantidad de años que las separan y la ausencia de una interrelación entre ellas nos han conminado a tratarla más adelante, en el lugar que le corresponde cronológicamente.

publicación de una antología que, en el momento de su publicación, resulta ya fuera de lugar porque están emergiendo las nuevas poéticas.

En esta obra, la concepción de estos escritores que protagonizaron los primeros años de la Revolución se ha transformado: su valor ya no se halla en su papel como actores y representantes del nuevo régimen, sino que se les exige una legitimación estética, un valor más allá de lo revolucionario: “Es obvio que estos poetas en modo alguno tenían una concepción subordinada de la poesía, pese a que en su vida diaria la tuvieron que «sacrificar» (y se trataba de un sacrificio enmarcado en el lema martiano de: primero la justicia) en aras de otra acción, que para ellos era la misma poesía en otro plano de la materialización humana” (López Morales 1984: 7). Y añade: “La Revolución no exige en absoluto esta renuncia, salvo en aquellos que desempeñan un papel imprescindible protagónico en la conducción política” (1984: 7). Este procedimiento resulta sintomático de los cambios que está experimentando el campo cultural cubano: empieza a ser necesario legitimar determinadas escrituras canónicas que han comenzado a ser vistas como imposiciones del régimen, cuya exclusiva valía reside en su adhesión ideológica. Una antología de este tipo, constituida como autojustificación del paradigma poético predominante, hubiera sido impensable tan sólo una década antes, durante el Quinquenio Gris.

No obstante, la reafirmación de una terminología oficialista como “la generación poética de los cincuenta o, aún mejor, la primera generación poética de la Revolución” (1984: 9), así como el propio hecho de servirse todavía del “método de las generaciones” –del cual señala algunos límites pero continua considerándolo operativo y, aún más, lo reivindica<sup>39</sup>– demuestran que las transformaciones se están produciendo, todavía, en un plano superficial.

El autor del prólogo establece su propia genealogía antológica, la cual pasa por la compilación fundacional de Vitier, *Cincuenta años de poesía cubana* (1952), pero se detiene en *Poesía joven de Cuba* (1960), elaborada por Roberto Fernández Retamar y

---

<sup>39</sup> Entre las obras que destaca como fuentes fundamentales de este método de las generaciones se hallan: *La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana* (1973), Raimundo Lazo; *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método* (1977), José Juan Arrom; y *La historia y las generaciones* (1981), José Antonio Portuondo. El autor del prólogo defiende este sistema, el de las generaciones, frente a la “asepsia cronológica” (1984: 37). El paso de hablar de “generación” a hablar de “grupo” constituye una de las principales diferencias entre paradigma oficial y poéticas emergentes.

Fayad Jamís, en la que –según el prologuista– se presenta la primera muestra de la poesía de la nueva generación –la cual va a ser recogida y cerrada en la antología presente, veinticuatro años después–. A pesar del esfuerzo por destacar un ultra-valor más allá de su papel socio-político, no se niega la necesidad de enmarcar estas escrituras en su marco revolucionario: “justo en la medida que la propia Revolución es el punto nodal de sus convergencias y de su nacimiento político y estético, elementos inseparables para su vida y su conocimiento” (1984: 23).

Esta antología funciona como reactivadora de los metarrelatos identitarios. La asimilación entre la escritura poética y la representaciones de lo nacional vuelve a un primer plano: “Es una generación auténticamente nacional, que anuncia lo que la Revolución entraña para la dinamización de la cultura patria” (1984: 24). Ellos conforman lo “auténticamente nacional”, fundan una Literatura-Nación a través de su inserción en una tradición construida *ex profeso*: “Contrariamente a lo que predicen ciertas prácticas generacionistas de exigir «el degüello» de «los padres», se busca una interrelación con las precedentes” (1984: 24). La pregunta pertinente podría ser: ¿con qué padres se establece esa interrelación? En el texto se selecciona la propia genealogía y esto conlleva, en sí mismo, “el degüello” de los otros posibles padres que son rechazados como tales. La cita, de hecho, continúa: “se reconoce el magisterio innegable de nuestros máximos valores (Guillén en primerísimo término)” (1984: 25). Ante lo cual, el lector puede detectar que Guillén es considerado padre; mientras que Lezama Lima, por ejemplo, no. Esta exclusión continúa fundamentada en los mismos criterios de veinticinco años atrás: “por muy «hermético» que se desee ser, la poesía es un acto de comunicación” (1984: 28), se exige el abandono de “las búsquedas crípticas de una nacionalidad remisible a camafeos geográficos, telúricos o supuestamente ubicados más allá de las contingencias «políticas»” (1984: 35). En definitiva, a pesar de realizar un amago de crítica al apuntar levemente las limitaciones del conversacionalismo, este sigue considerándose la tendencia propicia para la construcción de la literatura nacional:

En última instancia, y bien miradas las cosas desde esta perspectiva histórica, las supuestas batallas a favor del «conversacionalismo», pese a algunas consecuencias erróneas en el campo del rigor verbal, de la investigación poética y de la búsqueda de los nexos esenciales con la realidad, intentaron ser una toma de partido en la conducta político-literaria en contra de una posición «esteticista» de magros valores culturales y de raigambre reaccionaria (1984: 37).

La estrechísima vinculación entre conversacionalismo y postura política se fomenta con la inclusión de poemas de seis autores que murieron por la causa revolucionaria, incluidos al comienzo de la selección, a los cuales dedica estas palabras:

Ellos formaban en la primera línea de la vanguardia de nuestra generación y alcanzaron, aún prematuramente, el escalón más alto de la especie humana.

A ellos, que escribieron su mejor poesía en el ámbito de la Historia, de la Revolución, y a todos los que como ellos dieron su sangre generosa para vivir al morir por la patria, queremos dedicar los versos de este coro del que ellos serían, sin duda, las voces más altas (1984: 45)<sup>40</sup>.

Esta antología, que comenzaba pretendiendo encajar el canon nacional en los nuevos valores emergentes, acaba convirtiéndose en una reafirmación de los supuestos estéticos fundados durante el Triunfo de la Revolución.

En suma, las escrituras emergentes, que divergen del paradigma oficial, comienzan a ser contempladas y categorizadas a través de etiquetas como “nueva poesía cubana” –empleada por Víctor Rodríguez Núñez en *Cuba: en su lugar la poesía* (1983)– o poetas “nuevos” y “novísimos” –en *El pasado del cielo* (1994)–. Sin embargo, resulta necesario destacar los vínculos de continuidad, frente a los de ruptura, con respecto al conversacionalismo para lograr su aceptación en el circuito cultural. En paralelo, encontramos antologías como *La generación de los años 50* (1984), donde se reivindica el valor estético de los autores de la llamada Primera Generación de la Revolución –los primeros en ser canonizados por el régimen– por encima de su valor político. Esta novedad nace de la necesidad de re-legitimizar la tradición revolucionaria en un contexto en el que la estética hegemónica aparece debilitada frente a las crecientes críticas.

---

<sup>40</sup> Los seis autores son Raúl Gómez García, Frank País, Agustín Gómez-Lubián, Juan Oscar Alvarado, Luís Saíz y Sergio Saíz.

## 1.6. De la explícita voluntad de cambio.

Vienen rodeando la casa  
y parecen estar alegres,  
parecen ejercer la plenitud de la sala vacía,  
parecen estar vivos,  
que es lo peor de todo.  
Miguel Barnet

En 1985 aparece *Usted es la culpable*. A diferencia de las otras antologías organizadas por Víctor Rodríguez Núñez, esta sí se publica en Cuba, tras el respaldo de la dirección de El Caimán Barbudo y la Editora Abril e incluye, entre otros, a Raúl Hernández Novás, Ángel Escobar y Sigfredo Ariel –poetas que resonarán, a partir de este momento, en múltiples compilaciones– así como a Albis Torres o Reina María Rodríguez –la escritura de las cuales será objeto de nuestra reflexión en la segunda parte de esta tesis–.

El gesto provocador de Rodríguez se manifiesta, en este caso, a través de un contundente comienzo: “toda antología es un error” (1985: 7). Lejos de ser el eje constructor o el reflejo de un canon nacional, el autor concibe la producción antológica como una probatura o muestrario, un lugar desde donde exponer, precisamente, la diferencia: la antología como espacio desde el que desestabilizar, en lugar de corroborar, la estética hegemónica.

En esta obra ya no se alude a poetas “disidentes” sino que trabaja directamente con la idea de nueva poesía: “lo que no vacilamos en llamar nueva poesía cubana, ya que constituye otro momento, una etapa cualitativamente diferenciable en el desarrollo de nuestra lírica. Proceso que se abre en la segunda mitad de la pasada década, y que vive en estos años ochenta un esplendor que le ha valido incluso el reconocimiento internacional” (1985: 7). Rodríguez Núñez alude ya a un cambio manifiesto, consolidado, a pesar de evitar el término generación o promoción aunque sin descartarlo:

Si del conjunto se desprende un planteamiento promocional, es en contra de nuestra voluntad y porque resulta inherente, insoslayable. Creemos que este último hecho no debe alarmar a nadie, pues si de veras se trata de una nueva promoción de poetas, estamos convencidos de que sabrán

ser dignos herederos de nuestras mejores tradiciones en el terreno de la lírica, y consecuentes continuadores de la obra revolucionaria que les dio sentido (1985: 7)<sup>41</sup>.

La anunciación de estos cambios queda tan sólo en su proclamación puesto que no llega a realizar una descripción de esta supuesta nueva etapa, no establece un programa de esta nueva poesía. Sin embargo, esta obra resulta fundacional, será la primera –junto a su anterior publicación, *Cuba: en su lugar la poesía* (1982)– de una larga serie de antologías que pretenden mostrar los cambios experimentados por la poesía cubana y, en definitiva, por el circuito cultural cubano.

Entre estas selecciones del cambio, destaca *Retrato de grupo* (1989), cuya selección está a cargo de Carlos Augusto Alfonso Barroso, Emilio García Montiel, Víctor Fowler y Antonio José Ponte –aunque el prólogo aparece firmado sólo por los dos últimos– e incluye a Damaris Calderón, otra de las poetisas en cuyos textos entraremos en la segunda parte de esta tesis doctoral. El criterio que homogeneiza a los poetas incluidos se fundamenta en su edad –no sobrepasan los treinta años– y en su pertenencia a la Asociación «Hermanos Saíz»<sup>42</sup>.

Esta antología, como la anterior, se aleja de la rigidez de términos como “generación” o “promoción” para adoptar la noción de “grupo”, más flexible y abierta<sup>43</sup>: “Esta selección de poemas que presentamos a la consideración del lector, no es la Antología de una generación poética, a la que también pertenecen los seleccionadores. Es un

---

<sup>41</sup> Jorge Cabezas Miranda afirma que esta “antología nos da también una idea de cómo se busca circunscribir cualquier discurso de cambio dentro del marco revolucionario” (2012: 276) y la acusa de “indefinición ideológica” (2012: 276) debida, entre otros elementos, al “estado «transitorio» de las creaciones recogidas” (2012: 277).

<sup>42</sup> Sergio Chaple, en la “Introducción” a la *Historia de la Literatura Cubana*, alude así a esta asociación: “Una vasta incidencia en la vida literaria del país ha tenido la Sección de Literatura de la «Brigada Hermanos Saíz» –hoy «Asociación Hermanos Saíz»–, auspiciada en sus inicios por la UNEAC, que sufrió diversas transformaciones hasta constituirse en una organización de alcance nacional. Con filiales en todas las provincias, es la cantera natural de ingreso a la de la UNEAC, y con los años un elevado número de sus miembros ha pasado a formar parte de esta última institución” (Chaple 2008: 26).

<sup>43</sup> Ángel Esteban, en *Literatura cubana, entre el viejo y el mar*, afirma: “Uno de los rasgos más sobresalientes de la poesía cubana de las últimas décadas es la individualidad. Los poetas raramente se consideran miembros de grupos, escuelas, etc., y no siguen pautas de poéticas colectivas (...) las generaciones posteriores a los setenta, menos afectadas por un triunfalismo que ya ha padecido las primeras crisis, se aplican a contar la historia personal, íntima, conflictiva con el entorno, desprovista de homogeneidades generacionales y sentido gremial (...) La mayoría de las muchas antologías de poesía más o menos reciente corroboran la tendencia, ya que apenas se ponen de acuerdo en el canon, aunque siempre hay algunos «imprescindibles», y en las inquietudes que unen a los poetas antologados” (2006: 187). ¿Realmente no hay sentido de grupo? Algunas antologías, como esta *Retrato de grupo* (1989), *Un grupo avanza silencioso* (1990) o *Los ríos de la mañana. Poesía cubana de los años 80* (1995), parecen demostrar lo contrario.

*Retrato de grupo*” (1989: 5). El gesto de Rodríguez Núñez –“toda antología es un error” (1985: 7)– se reproduce en esta antología: “antologar, como traducir, es traicionar” (1989: 5), pero “los antologadores asumen la responsabilidad de sus traiciones” (1989: 5). También esta compilación colabora a despojar a la producción antológica de su carácter generador de paradigmas cerrados, en definitiva, de su carácter canónico. La voluntad explícita de sustraer a los autores de un linaje institucional constituye muestra de ello:

En cuanto al por qué de lo escuetas que son las notas biográficas acerca de los autores, decidimos eliminar datos superfluos (la pertenencia a la Asociación «Hermanos Saiz» –todos son miembros de ella–), las publicaciones en periódicos y revistas nacionales o internacionales –lo cual nada significa si se habla de calidad de la poesía que un poeta escribe–, o la cantidad de premios y menciones en múltiples concursos –por iguales razones (1989: 5).

La repercusión en el circuito cultural cubano ha dejado de ser un criterio de selección o un respaldo para la obra de los poetas escogidos. Esta antología se coloca, voluntariamente, en el *afuera* de dicho circuito, para cuestionar su funcionamiento e intentar elaborar una red paralela. Esta voluntaria ubicación en el margen cuestiona el paradigma oficial y sus mecanismos de difusión, al considerarlos irrelevantes.

La idea de “grupo” permanece en otra antología publicada en México sólo un año después, *Un grupo avanza silencioso* (1990) –la cual incluye también, como la anterior, a Damaris Calderón–. Esta obra recoge escritores que empiezan a publicar a finales de la década del setenta –tras el Quinquenio Gris–, los nacidos a partir de 1958. De nuevo, aquellos que, por edad, no participaron del triunfo revolucionario. Gaspar Aguilera Díaz, en el prólogo, alude al proceso de mitificación elaborado sobre el pasado previo a 1959 y sobre el propio proceso revolucionario:

El pasado prerrevolucionario se percibe envuelto en la leyenda, a través de las historias familiares o en las referencias de los mayores. Sin embargo, los problemas, preocupaciones y contradicciones características de esta última parte del siglo XX marcan profundamente las diversas temáticas, la búsqueda de distintos códigos expresivos, las múltiples formas de encarnar la realidad (Aguilera Díaz 1990: 9).

La conciencia del pasado como construcción ficcional y la necesidad de cambiar sus códigos de representación se convierten en ejes fundamentales de este grupo que avanza silencioso –ese silencio alude, de nuevo, a un lugar periférico–. Una de las claves de



estas transformaciones se halla en el espectro de influencias que sobrevuelan las escrituras emergentes, entre el que “sobresale la asimilación colectiva, con una óptica distinta, de un poeta solar inagotable: José Lezama Lima” (1990: 11)<sup>44</sup>. Como ya hemos señalado a lo largo de este capítulo, la recuperación de autores previos al triunfo, concretamente, de los miembros de Orígenes, supondrá un elemento nucleador del cambio de paradigma experimentado por la crítica cubana.

Los autores compilados no aparecen marcados por la victoria revolucionaria sino por “los sucesos de la Embajada del Perú y la salida del país por el Mariel, en mayo de 1980, de cubanos inconformes” (1990: 11). A lo largo de nuestro recorrido, esta es la primera antología que se hace eco del éxodo del Mariel. Aunque el prologuista alude a este momento como fenómeno de reafirmación revolucionaria, resulta profundamente significativo que aparezca mencionado. La historiografía comienza a incorporar elementos que habían sido descartados de la confección de la Historia Nacional, inicia una labor de desmitificación del proceso histórico y de la política estética que lo acompaña: “La poesía de esta generación pulsa la realidad de su país a casi treinta años de triunfo de la Revolución, inmersa en el afán transformador colectivo; sin embargo, aun la que surge con una inmediatez referencial, no desconoce la especificidad del discurso estético-literario” (1990: 11). Aguilera Díaz ya no va a aludir al coloquialismo o al conversacionalismo, sino a la pulsión de la realidad y a la referencialidad y propone una apropiación diferente de esta. El cambio de terminología para describir la escritura también resulta relevante: la voluntad de cambio comienza a manifestarse, no sólo en la escritura poética, sino también en la crítica.

Sin embargo, este amago de nueva crítica convive con la tendencia más ortodoxa, tal y como demuestra la publicación, sólo un año más tarde, de *No me dan pena los burgueses vencidos* (1991), a cargo de Luís Suardíaz –coautor de *La generación de los 50* (1984)–. Se trata de una antología aparecida con motivo del IV Congreso del Partido

---

<sup>44</sup> Virgilio López Lemus, en la *Historia de la Literatura Cubana*, señala que: “Precisamente es Lezama el poeta de huella mayor en nuestra poesía tanto dentro de su propio grupo, como por su influjo más o menos intenso sobre las generaciones posteriores. Esa impronta se halla sobre todo en la poesía inicial de algunos integrantes de la llamada generación de los años cincuenta, pero en la década de 1980 afloran algunos poetas de generaciones posteriores (sobre todo entre los nacidos tras 1959), en los que es evidente la asimilación de elementos circunstanciales propios del sistema expresivo lezamiano” (2008: 48). Y, más adelante, con respecto a aquellos poetas nacidos alrededor de o tras 1959 –aquellos que empiezan a publicar en los ochenta– afirma: “Para ellos, casi en su mayoría abrumadora, Lezama resulta un maestro, sobre todo en sus hallazgos sensoriales, en el fabuloso empleo del idioma y un poco en el lenguaje hermético a que algunos poetas jóvenes se adscriben en las primeras etapas de sus obras” (2008: 51).

Comunista Cubano, en cuyo preámbulo se insiste en la configuración de la poesía como género más representativo de la Revolución:

A treinta y dos años del triunfo revolucionario se puede afirmar que entre todas las manifestaciones del arte y la literatura, fue la poesía la primera en expresar el Fausto acontecimiento. Y ahora, cuando otros géneros y expresiones han alcanzado un notable desarrollo, no ha de ser difícil reconocer que asumiendo dificultades y carencias, tensiones y logros jamás imaginados, la poesía no cede su sitio (Suardíaz 1991: VIII).

Esta defensa de la lírica como género abanderado del proceso revolucionario esconde la defensa de un paradigma concreto de escritura, el de la renombrada poesía conversacional –la cual sigue sin ser definida con exactitud–. El prologuista se hace eco de los comentarios que aluden a un fin del coloquialismo:

Numerosos críticos y comentaristas dan por sentado que la década del sesenta (y en buena medida la del setenta) estuvo bajo el dominio de la llamada poesía conversacional o coloquial en la que participaron poetas de varias promociones, y que en lo sucesivo el coloquio se transformó sensiblemente y sobre todo, surgieron nuevas corrientes (1991: X).

Y se manifiesta, directamente, en contra:

Y sin embargo, los hechos siguen siendo testarudos, pues al adentrarnos en las páginas de no menos de cuatrocientos libros y cuadernos publicados en estos últimos quince años, comprobamos como esa íntima necesidad, esa pasión por contar la experiencia múltiple de esta época no solo se mantiene sino que se afianza. No hay misterio alguno en esto, nadie, ni el más recóndito lírico, quiere dejar a un lado sus vivencias, afanes, luchas, reveses, insuficiencias, júbilos, penas, sueños, contradicciones, esperanzas que han desbordado estos años intensos (1991: XI).

Las palabras de Suardíaz ponen de manifiesto la perpetuación de una concepción de la poesía que aúna escritura con experiencia personal y nacional. Como si toda apropiación de la realidad pasara por un exclusivo lenguaje, el conversacional<sup>45</sup>.

En la misma línea que *Usted es la culpable* (1985), *Retrato de grupo* (1989) y *Un grupo avanza silencioso* (1990), hallamos *Jugando a juegos prohibidos* (1992). Agustín Labrada, responsable de esta selección, escoge también a autores cuya producción

---

<sup>45</sup> La inclusión de Georgina Herrera y Reina María Rodríguez –autoras sobre las que volveremos a lo largo de esta tesis–, frente a la exclusión de Damaris Calderón –incluida en las antologías anteriores– da cuenta de cómo se construye el canon revolucionario.

emerge en los años ochenta y destaca, del mismo modo en que sucedía en *Retrato de grupo*, su vinculación a la Asociación Hermanos Saíz:

A mediados de los años ochenta, un disperso y heterogéneo grupo de muchachos comenzó a llamar la atención en el ámbito de la poesía cubana; sus nombres y sus obras aparecieron en importantes premios y publicaciones nacionales. Eran los que más tarde encontraríamos nucleados en la Asociación “Hermanos Saíz”, de jóvenes escritores y artistas” (1992: 5)

A pesar de señalar una supuesta dispersión y heterogeneidad –de nuevo, el gesto de desvincularlos de la idea de generación o promoción– sí descubrimos la voluntad de asociarlos a una agrupación revolucionaria, de incluirnos en un circuito, a pesar de todo. En la breve descripción que se lleva a cabo en el prefacio, se destaca que “caracteriza el quehacer de estos jóvenes un obstinado antropocentrismo” (1992: 5) y que “las situaciones colectivas se expresan a través de conflictos individuales: el sujeto lírico se autoconoce, reflexiona y conceptualiza, y con el mismo aliento va a juzgar su medio” (1992: 5). Emerge, otra vez, la idea de conocimiento frente a la hegemonía de la comunicación, no obstante, se hace pasar la diferente apropiación de la realidad por un intimismo que no alcanzará a describir los profundos cambios que está experimentado el lenguaje poético<sup>46</sup>.

La publicación de *De transparencia en transparencia* (1993)<sup>47</sup>, elaborada por Nidia Fajardo Ledea, reúne a nueve poetas muy jóvenes que contaban, en el momento de su

---

<sup>46</sup> Cinco años después, *Jugando a juegos prohibidos* (1992) encontrará otra compilación continuadora de su labor, se trata de *Nuevos juegos prohibidos* (1997), a cargo de Mayra Hernández Menéndez, la cual recoge la producción de un grupo de jóvenes creadores –todos ellos nacidos después de 1960–, cuyas obras fueron publicadas por la Editorial Letras Cubanas, entre 1994 y 1996, a través de su Colección Pinos Nuevos: “A finales de la década de los 80 y principios de los 90, irrumpen –en el ámbito poético de nuestro país– nuevas voces que signan, con su impronta, un modo de decir y hacer, en el que, sin negar la tradición anterior, establecerían una ruptura (desde el punto de vista estético y estilístico) en el abordaje de su realidad” (1997: 5). Y añade: “En estos jóvenes se descubre un objetivo común en el aspecto formal: una marcada preocupación por encontrar nuevos medios expresivos que los diferencien del conversacionalismo o coloquialismo todavía imperante en algunos poetas precedentes, quienes estuvieron bajo la influencia de la Generación del 50. Para lograrlo, evitan el sentido directo, obvio, de la palabra y van al rescate del lenguaje metafórico, sin que ello implique oscurecimiento o hermetismo en sus versos, aunque a veces utilicen tonos agresivos, transgresores, para transmitir sus vivencias, sensaciones, pensamientos y emociones” (1997: 5). Además, esta obra se inscribe en una determinada genealogía historiográfica a través de la mención explícita de otras antologías: “tal línea poética es asumida por los veinticuatro autores reunidos en torno a estos *Nuevos juegos prohibidos*, título que se une a los más recientes editados en la Isla: *Retrato de grupo* (1989), *Jugando a juegos prohibidos* (1992), *De transparencia en transparencia* (1993) y *Nuevos poetas cubanos* (1994)” (1997: 5).

<sup>47</sup> El título de esta antología remite a los versos finales del poema “Pequeña historia de Cuba”, del escritor Eliseo Diego: “en amistad la tierra con el mar, tierra naciente / de transparencia en transparencia, iluminada” (Diego cit. por Barquet y Codina 2002: 258).

aparición, entre veinte y treinta años. La antologadora escapa del tópico de la falsa modestia y del tradicional comienzo plagado de excusas:

Y de pronto yo, que no tengo deseos de disculparme por nada, que no siento que haya traicionado a nadie, que sí quiero hacer una antología, me pregunto: ¿será que resulta inadecuado un prólogo en el que no pida perdón a los lectores por cada uno de mis criterios?; ¿será que esos puntos de vista son siempre desacertados?; ¿tendré que adelantar una explicación para los cientos de objeciones posibles? (1993: 7).

Esta actitud resulta, en sí misma, transgresora: la voluntad de escapar a un gesto programático y, a su vez, escapar a la necesidad de intentar legitimar la propia selección. No obstante y a pesar de estas palabras iniciales, esta voluntad se transforma en espejismo y su discurso busca anclajes que lo justifiquen:

Se me ocurre en esta tarde de cuartillas desechadas y muchísimo café, entablar un diálogo ¿fructífero? entre aquellos dos poetas que en 1959 se decidieron a recoger la «Poesía joven de Cuba» y yo –que no soy poeta y que entonces apenas gorjeaba–, pero que intento realizar la misma «proeza» treinta y tres años después. Roberto Fernández Retamar y Fayad Jamís, a propósito del 2º Festival del Libro Cubano, reunían nueve creadores jóvenes, apenas entrevistados, para dar la primera muestra de lo que más tarde conoceríamos como la Primera Generación Poética de la Revolución (1993: 8).

Nidia Fajardo establece un diálogo directo entre su compilación y *Poesía Joven de Cuba* (1960), la antología fundacional de la Revolución cubana: “Sé que, como yo, quienes lean estas páginas acabarán disfrutando también de cada verso, de cada palabra, en la obra de estos nueve jóvenes poetas cubanos, hijos legítimos de aquellos otros nueve” (1993: 9). Esta conexión pone de manifiesto el afán de legitimación con respecto a la tradición revolucionaria. Sin embargo, se establece una doble vinculación o genealogía. Los poetas escogidos son puestos en relación con aquellos incluidos en *Usted es la culpable* (1985) o *Retrato de grupo* (1989), es decir, con las nuevas poéticas. De ahí que se haga hincapié, por ejemplo, en “la apertura a zonas temáticas antes no exploradas (el marginalismo, la homosexualidad, la enajenación, el fracaso) –no exploradas por la poesía de la Revolución, claro–” (1993: 13).

La antologadora coincide con Víctor Rodríguez Núñez en señalar la labor crítica de los poetas más jóvenes para con los errores del régimen y pone de nuevo sobre la mesa la noción de conocimiento –frente a comunicación–: “buscando que la poesía sea un

medio de conocimiento de la realidad, un instrumento para develar sus más profundos entresijos” (1993: 15). Aunque circunscribe éste al ámbito íntimo<sup>48</sup>, individual:

El sujeto lírico aparece generalmente en primera persona del singular, y partiendo del autoexamen, del autorreconocimiento introspectivo, llegan hasta una poesía crítica para con los errores sociales y humanos: la indolencia, el oportunismo, la doble moral, la indiferencia, la dejadez, son seriamente condenados por esta «poesía de la nueva épica» (1993: 13).

La etiqueta propuesta por la antologadora, “poesía de la nueva épica”, pretende establecer, de nuevo, un anclaje con la producción hegemónica a través del uso de una terminología propia de las principales instancias revolucionarias. No obstante, esta denominación no prosperará.

Probablemente, una de las mayores aportaciones de esta antología recalca en su propuesta, no sólo de una práctica de escritura diferente, sino de una práctica de lectura diferente, derivada de esta: “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” (1993: 14). Este rasgo, señalado ya en algunas de las antologías que hemos comentado, se convertirá en definitorio: los compendios vinculados a la política cultural revolucionaria insisten en la escritura –o reescritura– de lo social, mientras que las compilaciones que recogen la producción emergente defienden una práctica de lectura distinta.

En conclusión, la década de los ochenta y la primera mitad de los noventa aparecen marcadas por la publicación de antologías que se desvinculan de la estética hegemónica. A pesar de que las compilaciones fuertemente oficialistas siguen produciéndose, como

---

<sup>48</sup> La oposición entre lo íntimo y social constituye un criterio clásico en la organización historiográfica de la literatura cubana. Virgilio López Lemus, en el capítulo introductorio de la parte dedicada a la lírica de la *Historia de la Literatura Cubana*, alude a este tipo de clasificación: “En la crítica literaria cubana es común delimitar dos *tendencias* básicas en la creación lírica, a las que se bautizó con términos cómodos, aunque discutibles en cuanto a sus variadas connotaciones: *poesía social* y *poesía intimista*. Se trata de significar así cuestiones esencialmente temáticas, en que se delimita para intereses analíticos o de otra naturaleza, aquellos poemas o conjuntos de ellos en los que las cuestiones cívicas, políticas, y de cariz patriótico se hallan en primeros planos del discurso poético, o, en cambio, el lugar primado lo ocupan variados intereses emotivos, sensoriales o intelectivos que competen a la individualidad, al individuo: el campo de la poesía de tendencia intimista es muy amplio, pues va de la introspección hasta asuntos de interés filosóficos, metafísico, ético y estético” (López Lemus 2008: 43). Podemos reconocer una cierta tendencia a calificar de intimista a la producción publicada a partir de los ochenta: “Sin duda, la etapa de los años ochenta va acentuando el intimismo, sin que los poetas den la espalda a la realidad, pues se ve reflejada en sus propios versos, en los contextos que manifiestan sus poemas” (2008: 52).

es el caso de *No me dan pena los burgueses vencidos* (1991) –de Luís Suardíaz–, hallamos un amplio listado de selecciones que indican, no sólo la existencia de otros modos de decir sino el comienzo de su conquista de los espacios de representación. En esta serie podemos ubicar *Usted es la culpable* (1985), de Víctor Rodríguez Núñez; *Retrato de grupo* (1989), cuya selección está a cargo de Carlos Augusto Alfonso Barroso, Emilio García Montiel, Víctor Fowler y Antonio José Ponte; *Un grupo avanza silencioso* (1990), a cargo de Gaspar Aguilera Díaz; *Jugando a juegos prohibidos* (1992), de Agustín Labrada; y *De transparencia en transparencia* (1993), elaborada por Nidia Fajardo Ledea. En ellas, toma fuerza la idea de grupo frente a la de promoción o generación –términos institucionales–, se pone de relieve la construcción ficcional del pasado revolucionario, se proponen otros modos de apropiación de la realidad e, incluso, se contraponen el concepto de conocimiento al de comunicación. En definitiva, se aboga por un cambio en el lenguaje poético que nazca de una práctica de lectura diferente.

En el siguiente capítulo continuaremos con nuestro recorrido a través de la producción antológica, incorporando las selecciones de *las dos orillas* y llegando hasta algunas de las compilaciones de más reciente aparición. Finalmente, nos detendremos en las antologías que recogen, exclusivamente, poesía escrita por mujeres y reflexionaremos en torno a sus motivaciones y su modo de inserción en la historiografía oficial.

## 2. HISTORIAS DE LA INTERPRETACIÓN II: UN RÉGIMEN QUE SE CUESTIONA A TRAVÉS DE SUS ANTOLOGÍAS

### 2.1. Tras el toque de clarines.

Ayer, unas paredes misteriosas  
conteniendo el espacio,  
el azar sucesivo de los nombres,  
la desmesura íntima y paciente,  
la cruz perfecta en círculo perfecto  
y desbordante.  
El sol en alto.  
Amando Fernández

En este capítulo continuamos con nuestro repaso por la producción antológica cubana, prestando atención a las selecciones publicadas desde mediados de la década del noventa hasta hoy. Este periodo vendrá marcado, por una parte, por la aparición de compilaciones que reúnen a poetas cubanos residentes tanto dentro como fuera de la isla; y, por otra parte, por una inclinación a realizar balance del total de la poesía publicada desde 1959, tendiendo a acuñar nuevas categorizaciones –más allá de las ya conocidas “Primera Generación de la Revolución”, “Segunda Generación...”– y a repensar tanto las fuertes críticas como las alabanzas recibidas por la política cultural de la Revolución. Así mismo, estas antologías aparecidas en los noventa y en el actual siglo dan cuenta de cómo han sido asimiladas las modificaciones planteadas por los autores que comenzaron a publicar en los ochenta: cuáles de sus prerrogativas han sido absorbidas por el discurso oficial, cuál ha sido el calado real de sus propuestas, qué continuidad han hallado en la escritura reciente, etc.

En el capítulo anterior, nos deteníamos en la antología *De transparencia en transparencia* (1993), la cual constituía la última de un listado de obras guiadas por la voluntad de dar a conocer los cambios experimentados en la concepción poética y proponer un canon alternativo o complementario –dependiendo de la radicalidad de sus presupuestos– al establecido por la institución revolucionaria. Este listado, como ya hemos visto, está conformado por *Usted es la culpable* (1985), *Retrato de grupo* (1989), *Un grupo avanza silencioso* (1990), *Jugando a juegos prohibidos* (1992), etc. Y se define, como también hemos visto, por oposición –o en paralelo– a otro listado de compilaciones que actualizan y reafirman la estética hegemónica, tales como *Poesía social cubana* (1980), *Poesía por la victoria* (1981), *La generación de los años 50* (1984), *No me dan pena los burgueses vencidos* (1991), etc.

En el periodo de tiempo que vamos a abarcar a continuación, observaremos que ambas líneas permanecen e, incluso, extreman su posicionamiento. De acuerdo con esto, podríamos añadir al primer listado –el del corpus-desvío o contra-canónico– obras como *26 nuevos poetas cubanos. Mapa imaginario* (1995) o *Memorias de la clase muerta* (2002). Asimismo, la tendencia canónica u oficialista se verá engrosada con títulos como *La estrella de Cuba* (2004) o *A la bandera cubana* (2007). Por otra parte, detectaremos una tercera línea, caracterizada por una voluntad conciliadora, que pretende acoger ambas tendencias e insertarlas en un mismo proceso evolutivo. Las antologías *La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993)* (1994), *Las palabras son islas* (1999) o *Poesía cubana del siglo XX* (2002) constituyen una muestra de ello. Sin embargo, la supuesta imparcialidad de la que pretenden hacer gala estas obras resulta, en algunos puntos, cuestionable y responde a diferentes intereses, los cuales pretendemos examinar en este capítulo.

Retomamos nuestro recorrido con *La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993)*, publicada en 1994, a cargo de León de la Hoz. Esta antología resultará fundacional en cuanto a la labor de compilación abarcadora de la poesía producida dentro y fuera de la isla. Supone uno de los primeros esfuerzos de recopilación y sistematización de la historiografía cubana atendiendo a ambos sectores<sup>49</sup>. De la Hoz plantea directamente el problema de la politización en el trazado de la estructura de una historia literaria nacional, tal y como observamos en el primer apartado de la introducción, denominado “generaciones, degeneraciones, regeneraciones”:

En el origen de esta cultura bifurcada y en cualesquiera de sus vertientes, está el entretenimiento excesivo y desafortunado de la ideologización de los intereses políticos en la creación, la evaluación, la difusión y el consumo de diferentes expresiones culturales. No se puede soslayar este problema de un análisis del desarrollo de la poesía a lo largo de estas tres décadas (1994: 11).

La conciencia de las propias dificultades historiográficas constituye toda una novedad en este tipo de obras antológicas. No obstante, aludir al popular término “las dos orillas” supone partir de una división establecida, precisamente, desde esa perspectiva politizada

---

<sup>49</sup> Como hemos visto en el capítulo anterior, el primer precedente, aunque aislado y sin una voluntad explicitada en el prólogo, lo constituye la antología organizada por El Puente: *Novísima poesía cubana* (1962).



que se propone contrarrestar. Del mismo modo ocurre con la organización en periodos de las décadas abarcadas:

He segmentado el período de la Revolución en tres etapas: en la primera (1959-1968) tiene lugar el movimiento de los 60 que devela “lo conversacional”, en la segunda (1969-1980) otro movimiento, el de los 70, que agota lo conversacional; y la tercera etapa (1981-hasta la fecha) con un movimiento de los 80 caracterizado por la síntesis que aún no parece haber llegado a su coda definitiva (1994: 14).

El eje central que estructura la producción literaria continúa siendo lo conversacional. A partir de este paradigma, que sigue sin ser definido con exhaustividad, se establecen las diferentes divisiones, constituyéndose las diversas décadas de la etapa revolucionaria como idas y venidas sobre esta convención historiográfica, empleada y consolidada por la política cultural del régimen:

Una pregunta que es necesario hacerse es por qué concentro el trabajo en la llamada poesía conversacional (...) La respuesta es que en mi criterio esas poéticas y poetas, sin los cuales es imposible escribir una historia literaria, sirvieron como elemento referencial al rechazo y la asimilación para decantar el movimiento de los 60, relacionado con una nueva generación, a la cual el proceso social revolucionario le significó una visión del mundo y una postura vital y literaria, que modificó el destino de sus integrantes además del panorama poético caracterizado por una corriente predominante que atraviesa todos estos años, a la cual en su diversidad se le puede llamar “conversacional”, continente del desarrollo del género y que permeó no sólo a poetas de los 60 distanciados de la misma en un principio, sino también a voces establecidas antes del 59 (1994: 14-15).

El antologador se interroga a sí mismo. No obstante, la respuesta resulta insuficiente. Postura vital y postura literaria se confunden, de nuevo, en esta argumentación. A pesar del amago de cuestionamiento, la categorización hegemónica no es puesta en jaque, sino legitimada como herramienta imprescindible para organizar la producción del país. El fenómeno revolucionario continúa estructurando cualquier vía de organización literaria:

Hay un punto en el cual todos estamos de acuerdo: la poesía cubana hay que contarla antes y después del 59, ese es el ángulo de giro de valores de todo tipo y de las perspectivas de la creación; aunque se continúan publicando libros ajenos ideoestéticamente al movimiento que empieza a conformarse, junto a otros que son portadores de los gérmenes que irían modificándose y hacia la segunda mitad de la etapa ofrecerían un núcleo consolidado (1994: 17).

De la Hoz señala que durante el “Movimiento poético de los 60” “surge una ética, un discurso social y un lenguaje inédito” (1994: 17). Este lenguaje inédito, el conversacional, aparece descrito como “lenguaje de la modernidad” (1994: 21): “Es el lenguaje de una época, de un movimiento internacional de la postguerra que decanta todos los post, o más bien es el resultado de la crisis de los últimos lenguajes sobrevivientes postmodernistas, postneorrománticos y postvanguardistas de este siglo” (1994: 20). Sin embargo, sus detractores emergen con rapidez, el propio antologador señala ya en los sesenta la oposición a esta poética desempañada por El Puente y plasmada en la antología *Novísima poesía cubana* (1962), anunciadores de ese agotamiento de lo conversacional que vendrá con el “movimiento poético de los 70”: “En mi opinión se trata de que el movimiento de los 70 descontó en un principio determinados aportes que enriquecieron el modelo conversacional e hiperbolizó otros sin mesura, equilibrio y talento necesarios en una prueba aparentemente fácil, y tal vez por ello, tan permisible de la poetización de cualquier circunstancia” (1994: 32-33).

De la Hoz apunta, en un doble gesto, la labor del Estado como gestor de la cultura que propugna una estética concreta, por una parte: “No hay que pasar por alto, que el auge de esta poesía tuvo como caldo de cultivo el desarrollo arbitrario de concursos y publicaciones auspiciados por instituciones sociales, políticas y militares que condicionaron los temas y asuntos” (1994: 33). Y, por la otra, la naturalización de dicha estética por parte de los creadores que protagonizaron los primeros años de la Revolución, así como su *lógica* reacción: “Sin embargo, en el recuento crítico no debemos olvidar que gran parte de los poetas, sobre todo los jóvenes, se identificaron con esta línea con la naturalidad con que ahora participamos de otro proceso de reacción” (1994: 33-34).

Este proceso de reacción viene concretado con el “movimiento poético de los 80”<sup>50</sup>, caracterizado por el “proceso de críticas y rectificaciones que protagonizó la alta

---

<sup>50</sup> Resulta destacable que, incluso una obra de clara oposición al régimen revolucionario como *Noche insular. Antología de la poesía cubana* (1993) –elaborada por Mihály Dés– incluye una breve caracterización de los años ochenta: “Está formándose también una nueva promoción, la más desperdiciada entre las muchas generaciones perdidas de la literatura cubana, que parece encarnarse en la poesía de Ángel Escobar, Efraim Rodríguez Santana y algunos más jóvenes, como Alberto Rodríguez Tosca, Ramón Fernández Larrea, Reina María Rodríguez, Frank Abel Dopico... De todas maneras, debido al progresivo aislamiento cultural del régimen y a las dificultades para publicar de los poetas que inician su carrera en los setenta o mediados de los ochenta, no se sabe bien quiénes son y qué valen realmente, ni tampoco si quieren restaurar ídolos o derribarlos” (1993: 30). A pesar de las reticencias con

dirección del país” (1994: 36) –en alusión al proceso de rectificación de errores emprendido por el gobierno tras el Quiquenio Gris–. Según el antologador, esta circunstancia provoca la aparición de “una generación vuelta sobre sí misma” (1994: 37) y “con plena conciencia diferenciadora de la mentalidad y la poesía anteriores” (1994: 38).

Entre los rasgos constitutivos que De la Hoz atribuye a este movimiento encontramos el cuestionamiento del lenguaje hegemónico, “no existe un lenguaje dominante, más bien una creciente experimentación con un marcado afán de autenticidad, que hace evidente una urdimbre de hallazgos, epigonías y eclécticismos (*sic*)”<sup>51</sup> (1994: 41); la voluntad de modificar las prácticas de lectura mediante el “replanteo de la relación obra-lector”, para lo cual “el discurso se vuelve polisémico, sugestivo, fragmentado y connotativo; así el lector es emplazado a participar activa y creadoramente y la relación se torna biunívoca” (1994: 42)<sup>52</sup>; o la “dispersión y ausencia de liderazgo” (1994: 42). Esta aludida dispersión da pie a una serie de críticas hacia las colecciones vinculadas a este movimiento como, por ejemplo, el reproche que De la Hoz lleva a cabo con respecto a *Retrato de grupo*:

En 1991 aparece la antología *Retrato de grupo*, de Víctor Fowler, Carlos Augusto Alfonso, Emilio García Montiel y Antonio José Ponte, que agrupa a representantes de los recientes poetas. En esta las palabras introductorias son presuntuosas y un lector no avisado puede creer que los poetas seleccionados traen el huevo de colón de vuelta. Ya se sabe que es parte del infantilismo de las generaciones, en realidad esta oleada es mucho más de lo que proclaman, y mucho menos (1994: 43).

---

respecto a esta nueva generación, aparece señalada como momento de voluntad de cambio. Y, aunque el corpus de poetas recogidos en esta colección no incluye a ninguno de los autores ubicados en este último segmento –finaliza con autores vinculados a Orígenes–, sí se les menciona en el prólogo, como acabamos de indicar. Entre los citados, aparece Reina María Rodríguez, la cual sí será incluida en la compilación de De la Hoz.

<sup>51</sup> Existe toda una retórica del eclecticismo en torno a la producción poética de los años ochenta. Por ejemplo, Raúl Rivero y José Prats Sariol, en el prólogo a la antología *Tertulia poética* (1988) destacan que “la heterogeneidad de textos agrupados enseña las diversas vías de expresión que caracterizan la situación literaria cubana en 1985. Se trata de lo que pudiéramos llamar «cosmopolitismo estilístico», donde entran modos, artificios, vinculados a poéticas tan disímiles como la barroca y la renacentista, la romántica y la vanguardista, la manierista y la simbolista... (...) curioso fenómeno cosmopolita, de cierto ecumenismo de ópticas, de estructuras (...) la diversidad es el significado y el significante de la mejor poesía de los años ochenta” (1988: 5).

<sup>52</sup> Recordamos que el capítulo anterior finalizaba señalando, precisamente, la relevancia de este rasgo en la elaboración de determinadas antologías, como *De transparencia en transparencia* (1993).

Comentarios como este ratifican cómo determinadas antologías trazaron una red alternativa en torno a la producción emergente y, a su vez, denuncian la creación de falsas expectativas en torno a un programa de cambios que, según algunos críticos, se manifiesta con mayor fuerza en los manifiestos antológicos que en la producción escrita que los acompaña.

Un año después, *Los ríos de la mañana. Poesía cubana de los 80* (1995)<sup>53</sup>, cuya selección está realizada por Norberto Codina, retomará este balance en torno a la sobrevaloración de las escrituras emergentes en los ochenta. El prólogo, titulado “en otro lugar la poesía”, a cargo de Arturo Arango, especifica que: “esta muestra no es el reflejo de una generación, ni de un grupo asociado a movimiento o revista de renovación o fundación” (Arango 1995: 9), sino que:

Es una reunión de poetas aparecidos después del hiato que abrió en la cultura cubana el Quinquenio Gris (1971-1976). En tal caso, esta no sería la primera muestra que insiste en ese período: antes estuvieron, al menos, *Cuba: en su lugar la poesía* y *Usted es la culpable*, pero ambas se presentaron tocando clarines con que una generación abre sus puertas. Y ese fue, quizás, el primer equívoco (Arango 1995: 9).

Arango dedica duras palabras a las dos antologías de Rodríguez Núñez, en el mismo tono en que De la Hoz criticaba *Retrato de Grupo*. Tras la euforia de creer que el paradigma poético ha cambiado, el compilador se plantea el fracaso de esta visión victoriosa:

Muchos de los que más tarde fueron llamados nuevos poetas (José Pérez Olivares, Reina María, Soleida Ríos, Alez Fleites, Marilyn Bobes) son más deudores del coloquialismo de lo que reveló una crítica empeñada en encontrar novedad, y no continuidad, y que, en buena

---

<sup>53</sup> La primera compilación que alude directamente a la década de los ochenta en su título se publica en España, un año antes: *Poesía cubana de los años 80 –Antología–* (1994). La compiladora, Alicia Llarena, destaca con respecto a los autores de los ochenta: “Su carencia constante en el universo privilegiado de la edición: sólo dos antologías hasta el momento, y una tercera en vías de edición, han permitido conocer, en su heterogéneo y desigual conjunto, las voces de la nueva lírica en la isla americana (...) La primera de las antologías fue publicada en México por Gaspar Aguilera. Se trata, a juicio de algunos de los poetas antologados, de una recopilación muy poco rigurosa en sus criterios de selección, y centrada prácticamente en los primeros escauceos poéticos de sus autores. La segunda, *Retrato de grupo* (...) La última, *Isla imaginaria. Diez poetas cubanos* (en vías de edición) corre a cargo de Armando Suárez Cobián y Omar Pérez López, y recoge a los poetas nacidos a partir de 1959, incluyendo muestras de su producción hasta los años 90. Además de estas tres antologías, el testimonio directo de los poetas jóvenes hace pensar en la existencia de otros intentos que nunca concluyeron en la edición, y aún de algunos que pugnan ahora mismo por encontrar la luz” (1994: 16). La primera antología, cuyo nombre no especifica y a la que critica, resulta ser *Un grupo avanza silencioso*. El listado elaborado por Llarena y, por tanto, su acusada carencia resultan cuestionables, puesto que no tiene presente otras colecciones como *Usted es la culpable* (1985), *Jugando a juegos prohibidos* (1992) o *De transparencia en transparencia* (1993).

medida, seguía padeciendo los esquemas sociologizantes del discurso crítico que acompañó a los precedentes (Arango 1995: 12).

Arango desmiente ese carácter innovador de las poéticas emergentes y reivindica la deuda de estas con respecto al coloquialismo<sup>54</sup>. Este reproche desactiva la radicalidad de las nuevas propuestas y pretende suturar la zanja abierta entre centro y periferia, pretendiendo establecer lazos que cohesionen el total de la producción revolucionaria. A pesar de esta apreciación, que devuelve el corpus-desvío al cauce de la producción estatal, señala: “Lo que sí es innegable es la presencia de una mirada distinta, al menos en relación con la poesía de las dos décadas precedentes: los cambios han ocurrido sobre todo en el poeta y en su realidad” y añade “si la poesía de los 60 y primera mitad de los 70 fue de exaltación y deslumbramiento, y en ella primaba, muchas veces, una racionalidad analítica, el que se reúne en estas páginas es, mayoritariamente, el discurso del desequilibrio, de la duda, del desconcierto y de la búsqueda de una afirmación individual” (Arango 1995: 15)<sup>55</sup>. Este desequilibrio o desconcierto proviene, según Arango, de “la ruptura generacional (la fidelidad) y el correspondiente sentimiento de culpa”, a causa de “el lugar (la ausencia de lugar) del sujeto en la sociedad o en la historia” (Arango 1995: 18). Esta aparente concesión hacia las poéticas emergentes deriva otra vez hacia un posicionamiento socio-político y constituye una nueva trampa, ya que ubicar las principales modificaciones en la figura del escritor en lugar de en la propia escritura supone, de nuevo, desactivarla: “El desplazamiento es obvio: la poesía de estos veinte años ha trazado cambios que no eran los que en principio vaticinó su discurso crítico, y que, más que en la adopción de una nueva poética, se fundamentan en la búsqueda de un nuevo lugar, de otras funciones o deberes” (Arango 1995: 20).

Recapitulando, en 1994 se publica *La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993)*, a cargo de León de la Hoz. Se trata de la primera antología que utiliza la inclusión de

---

<sup>54</sup> En la enumeración elaborada por Arturo Arango se encuentra Reina María Rodríguez –tanto ella como Damaris Calderón aparecen incluidas en la selección de Codina–. En la segunda parte de este trabajo dedicaremos dos capítulos a esta autora, en los que reflexionaremos en torno a su propuesta y su praxis poética y señalaremos cómo, en este caso, el proceso descrito por Arango no se cumple –esa “crítica empeñada en encontrar novedad, y no continuidad”–, puesto que cierto sector de la crítica ha insistido en leer la producción de esta autora, precisamente, desde el coloquialismo.

<sup>55</sup> La insistencia en la “afirmación individual” –en la que también incidía De la Hoz, aunque de otro modo, al caracterizar las poéticas de los ochenta como “problematización ética del individuo dentro del proceso revolucionario y su cuerpo social” (1994: 41)– vela la pretensión de establecer un vínculo diferente entre la palabra poética y el mundo. Tal y como observaremos a raíz de la producción de Reina María Rodríguez, los autores emergentes no se centran en el individuo sino que ahondan en otros modos de relación para con la escritura, no fundamentados en su capacidad de representación.

autores de dentro y fuera de la isla como criterio fundamental. Aunque esta decisión resulta novedosa, su estructuración interna continua girando en torno a lo conversacional, es decir, en torno a la estética hegemónica, a partir de la cual se organizan y describen las otras escrituras. Si bien es cierto que incorpora al “Movimiento poético de los 80”, destacando su cuestionamiento del lenguaje hegemónico y su voluntad de modificar las prácticas de lectura; también es cierto que denuncia las falsas expectativas creadas por los autores de este movimiento, acusándolos de no haber trasladado completamente sus propuestas teóricas a la producción escrita. Arturo Arango, en la introducción a *Los ríos de la mañana. Poesía cubana de los 80* (1995) lleva a cabo una operación semejante, desmintiendo el carácter innovador de las poéticas emergentes y reivindicando la deuda de estas con respecto al coloquialismo. A pesar de estas críticas, el hecho de que De la Hoz incorpore una etiqueta específica para estas escrituras y la aparición de antologías que las toman como objeto de estudio dan cuenta de su progresiva visualización, fruto de los cambios experimentados en el campo cultural cubano.

## 2.2. Reestructurando las categorías antológicas.

Eran labios oscuros y palabras oscuras.  
Inventarios dormidos y balanzas de dudoso equilibrio.  
Alberto Rodríguez Tosca

El mismo año en que surge *Los ríos de la mañana*, se publica también *26 nuevos poetas cubanos. Mapa imaginario* (1995). Se trata de una edición elaborada por la Embajada de Francia en Cuba y el Instituto Cubano del Libro, a cargo de Rolando Sánchez Mejías. Esta antología cuestiona uno de los ejes fundamentales del método historiográfico revolucionario, la estricta organización cronológica, como si el devenir de la escritura poética constituyera una evolución lineal: “En la mayoría de las antologías y resúmenes de la poesía cubana, alienta una facilidad que las hace comunes: colocar la porción o el segmento previsto bajo la férrea necesidad de la cronología, ya sea en la sucesión generacional, ya sea en la sucesión de una historia emancipadora” (Sánchez Mejías 1995: 7). De acuerdo con este presupuesto, el compilador afirma: “En vez de una suma

antológica, he querido más bien inventar un precario mapa o fenomenografía de los imaginarios poéticos cubanos más recientes” (1995: 7).

Este mapa se fragmenta en tres secciones, la primera de las cuales –“movimiento del alma” (1995: 10)– recoge las poéticas alrededor “del **pathos** nostálgico por la isla y su pasado”<sup>56</sup> (1995: 7). Constituye la sección más voluminosa y en ella se incluyen los autores atravesados por la onda de Orígenes:

La lectura de los mencionados escritores [los miembros de Orígenes], en la década de 1980, fue no sólo una típica labor de aprendizaje poético. Ante la máquina de la Ideología, ante la economía forzada de los signos, o su despilfarro o desvirtuación, la Cultura, entendida como Ficción Absoluta, fue la fuga ineludible. El imaginario, de esta manera, fue, por fin, el productor puro de imágenes. Se levantaron nuevos paisajes e invenciones (1995: 8).

La utilización de Orígenes como referente sobre el que se sostiene el primer grupo resulta, en sí mismo, significativo y aparece ya totalmente convertido en icono de la escritura que pretende escapar de las directrices estatales. Esta sección constituye la más favorecida de las tres apuntadas por el compilador. En este primer conjunto se incluyen, entre otros, a Víctor Fowler Calzada, Emilio García Montiel y Antonio José Ponte, tres de los cuatro seleccionadores que compusieron la antología *Retrato de grupo* (1989).

La segunda sección –movimiento “de la responsabilidad pública” (1995: 10)– se estructura en torno a “imaginarios que contraen con lo real vinculaciones más activas que otros: en nombre de la Utopía o de la modesta circunstancia, esta palabra, cargada de resonancias públicas, políticas, éticas, afectivas, espera su cumplimiento en el lector/interventor... (1995: 7). Este conjunto constituye el anclaje con la vertiente institucional de la escritura. Sin embargo, su descripción va más allá y acerca los rasgos de la poesía conversacional hacia una apropiación diversa de la realidad, fundamentada más en “un **ethos** que trata de anular la separación entre «yo» y el «otro»” (1995: 9) que en un ficticio principio de comunicación. Es aquí donde se incluyen Damaris Calderón

---

<sup>56</sup> A lo largo de esta tesis reproducimos las peculiaridades tipográficas de los textos citados, de modo que las palabras en negrita, cursiva, entrecorillados internos, etc. pertenecen al texto original del cual se extrae la cita. Hemos respetado, también, las peculiaridades ortográficas, incluso aquellas que podrían deberse a erratas.

y Reina María Rodríguez —en ese orden de aparición, violentando la cronología al colocar a la más joven primero—<sup>57</sup>.

La tercera sección —“movimiento del pensar” (1995: 10)— se centra en “la poesía como **experiencia de escritura**” (1995: 7). La inclusión de este grupo que focaliza la atención sobre el propio proceso supone una novedad. La poesía propuesta por la institución revolucionaria, ocupada en una poesía centrada en construir el *afuera*, no se permite priorizar la mirada hacia dentro. La experiencia de escritura se convertirá en punto de atención a partir de los cambios producidos en la década de los ochenta. No obstante, se trata de la sección que cuenta con menos autores, entre los cuales encontramos al antologador y, también, a Carlos A. Aguilera, el cual elaborará una de las antologías más transgresoras, en cuanto a corpus poético y ejes articuladores de la selección: *Memorias de la clase muerta* (2002), sobre la que nos detendremos en este capítulo, más adelante.

Un año más tarde aparece *Con súbita vehemencia* (1996), a cargo de Juan Nicolás Padrón Barquín, que incluye a Reina María Rodríguez. Esta selección se articula en torno a dos criterios: lo que el seleccionador denomina autores “contemporáneos”, esto es, pertenecientes al Periodo Revolucionario —“la contemporaneidad en Cuba comenzó el 1ro de enero de 1959 junto al triunfo de la Revolución” (1996: 15)—; y los poetas que “han concebido su obra en la isla” (1996: 15), es decir, los de *dentro*. El antologador divide la producción poética cubana desde el triunfo de la Revolución en cuatro etapas:

1959-1968: Mística revolucionaria y pasión épica.

1968-1976: Intransigencia política y radicalismo en las poéticas.

1976-1989: Institucionalidad hacia la democracia y preocupación ética.

1989-hasta nuestros días: «Período especial para tiempo de paz» e incursión en la llamada «posmodernidad» (Padrón 1996: 6).

Si la primera etapa, correspondiente con los primeros años de la década del sesenta, constituye el momento de la “asunción definitiva de lo nuevo: la mística revolucionaria

---

<sup>57</sup> Esta adhesión llama la atención sobre sí misma. Tanto Calderón como Rodríguez aluden reiterativamente a la poética de Orígenes en su propia escritura, hecho por el cual —siguiendo las premisas del antologador— deberían aparecer en la primera sección. Asimismo, ambas se caracterizan por una veta metapoética, motivo por el cual deberían incorporarse en la última parte. Entonces ¿desde dónde se está leyendo a estas autoras? En sus correspondientes capítulos reflexionaremos en torno a ello.



y su pasión épica, cuya forma última era el conversacionalismo” (1996: 7); la segunda etapa, de 1968 a 1976, es caracterizada por la intransigencia y el radicalismo, durante la cual “se definió un proceso de radicalización y «línea dura» como política organizada desde funcionarios estatales relacionados con la cultura” (1996: 9). Y añade el antologador:

Aparecieron los términos «penetración cultural», «diversionismo ideológico», que llegaron a ser etiqueta y se absolutizaron para silenciar la crítica, considerándola «problemática y conflictiva»; se evitaron los tonos, los matices, los debates, y se proclamaba un triunfalismo arrollador como política oficial que reducía el arte y la literatura al papel de «arma de la Revolución» (1996: 9).

La antología de Padrón probablemente constituya el primer texto antológico, publicado en Cuba y basado en criterios aparentemente conservadores –limitación al periodo revolucionario e inclusión solamente de autores que permanecen en la isla–, que introduce en su descripción historiográfica conceptos como “penetración cultural” y “diversionismo ideológico”. Es decir, lleva a cabo una crítica directa a la política cultural del Estado cubano y señala cómo esta provocó “la definición de algunas poéticas, el reordenamiento, la revalorización o la transición de otras, y la «autocensura» o el silencio para determinadas voces” (1996: 9), a pesar de lo cual “la poesía del feroz coloquialismo se desgastó y obtuvo un deliberado rechazo que la calificaba como facilista” (1996: 10).

En la tercera etapa, de 1976 a 1989, hace irrupción la “generación de los 80” que, en palabras del antologador, “ha estado permanentemente en guerra desde que nació” y que “enriquece la poesía social en la que predomina el tono individual” (1996: 12). Estos dos descriptores, su carácter beligerante y su entroncamiento con lo social, marcan negativamente las poéticas emergentes<sup>58</sup>, por una parte, y borran su voluntad de ruptura, por otra, al vincularla a la estética hegemónica. No obstante, Padrón apunta que, en esta etapa, “El sujeto receptor y también los poetas emisores son más recelosos y cuestionadores, más desconfiados y escrutadores de los argumentos de la Historia. Su

---

<sup>58</sup> Esta connotación negativa reaparecerá a lo largo de la introducción a través de afirmaciones como “estos presupuestos tomaban un reclamo agresivo en los nuevos poetas que surgirían a partir de la segunda mitad de la década del 80 y que se sumaban a sus inmediatos antecesores” (Padrón Barquín 1996: 13).

inconformidad y exigencia reclamaban otras reflexiones de las verdades que habitualmente solían aceptarse de manera absoluta” (1996: 12)<sup>59</sup>.

Entre los aspectos reseñados por el antologador destaca la incorporación al texto poético de “una profusión de mitos, parábolas y referencias de los libros de las sagradas escrituras, especialmente la cristiana, ya que en la época se activa el interés por las creencias o la fe religiosas, y la búsqueda de lo irracional” (1996: 13). Esta característica alude a la mirada hacia la tradición de Orígenes, algunos de cuyos miembros empleaban intertextos de la liturgia y la historia católica en su escritura. Sin embargo esta influencia origenista en las poéticas emergentes aparece explicitada y superada más adelante:

El otro camino que se prefigura al final de la etapa es el de concebir una nueva poesía reflexiva a partir de fuentes poco conocidas; superado ya el lenguaje agresivo de algunas poéticas de los 80 y rebasada la indigestión de la influencia de Lezama –llamada «poesía lezamera o lezamona»– se advierte un filtrado y asimilación de raíces nutricias, no sólo las provenientes del grupo Orígenes, sino de una buena parte de la mejor tradición del pensamiento cubano y universal, así como un rescate oportuno en equívocos, paradojas, juegos de palabras... (1996: 13).

Padrón Barquín, que habla desde un lugar vinculado a la institución revolucionaria –no podemos obviar que esta antología se publica en la Editorial José Martí–, reconoce el gesto de búsqueda y anclaje con otras tradiciones que no son la establecida por la Revolución, pero lo marca peyorativamente –“poesía lezamera o lezamona”– o lo disloca hacia otras tradiciones, ambiguas e indeterminadas –“la mejor tradición del pensamiento cubano y universal”–, que no son la tradición rechazada por la política estatal, esto es, la de Orígenes.

Con respecto a la cuarta etapa, de 1989 hasta nuestros días, el antologador establece una clara diferenciación con respecto a la producción del periodo anterior, afirmando que “en primer lugar, los poetas novísimos de los 90 tienen la autoconciencia muy firme de

---

<sup>59</sup> Esta cita continúa del siguiente modo: “Estos nuevos creadores no tienen pecados originales ni complejos de culpabilidad porque su formación ha ocurrido en el periodo revolucionario” (1996: 12). La afirmación de la no existencia de “pecados originales ni complejos de culpa” contrasta con lo planteado por Arturo Arango en el prólogo a *Los ríos de la mañana* (1995). Esta omisión de la culpa actúa como elemento compensatorio de la crudeza con que se han señalado los errores de la política cultural del Régimen ya que, a pesar de ellos, la generación de los ochenta aparece limpia de traumas.

pertenecer a una generación muy diferente a las anteriores, y sin llegar al parricidio, no aceptan ninguna variante de paternalismo” (1996: 14)<sup>60</sup>. Esta consideración contrasta con la defensa que Víctor Rodríguez Núñez lleva a cabo en *El pasado del cielo* (1994) –y que hemos visto en el capítulo anterior– de una línea de continuidad entre lo que él denominaba *nuevos* y *novísimos*, es decir, los autores que comienzan a publicar en los ochenta y los que lo hacen en los noventa. Podemos encontrar, por tanto, dos posiciones diferenciadas que alternarán a lo largo de la producción historiográfica reciente: una opción crítica que defenderá la continuidad frente a otra que plantea la ruptura. A pesar de ello, ambas concuerdan en que hay un momento de fractura, tras el Quinquenio Gris, en el que se modifican tanto el circuito cultural como las propias escrituras. Nuestro interés no se centra en polemizar sobre la coherencia o incoherencia interna de la producción poética posterior a este momento sino en señalar su común diferencia con respecto a la tendencia hegemónica de las primeras décadas de la Revolución.

Un año después, se publica en Argentina *En un abrir y cerrar el siglo. Cuba. Maestros y novísimos de la poesía* (1997), colección organizada por el poeta cubano Carlos Martí Brenes. En el prólogo a esta compilación se explicitan los efectos del fenómeno revolucionario en la elaboración de la historiografía y se juzgan negativos sus efectos, tanto por exceso como por defecto:

Muchos estudios sobre la poesía cubana, al no considerar suficientemente la relevancia del acontecimiento revolucionario, en tanto núcleo seminal del relato literario del siglo o, por el contrario, al jerarquizar desmedidamente el devenir histórico como única referencia legitimadora del imaginario estético de Cuba, se pierden en análisis ingenuamente formales, diseñan excluyentes compartimentos generacionales y hasta tramitan hipotéticos ideogramas (Martí Brenes 1997: 6).

Esta obra se coloca en la línea de las publicaciones anteriormente comentadas, en cuanto emprende una labor auto-reflexiva y presenta conciencia de los problemas en la estructuración de la historia literaria nacional. El hecho de que esté publicada fuera de la isla, además, reitera la idea de que la construcción de la producción revolucionaria, con

---

<sup>60</sup> Algunas de las características que Padrón Barquín distingue en estos “poetas novísimos de los 90” son: “fragmentación del discurso poético, ruptura de la línea central temática, difuminación de los géneros y las estructuras, irrupción de la violencia y el absurdo a niveles nunca antes vistos, tratamiento frecuente de la estética dentro de la estética, intertextualidad inusitada y recurrente a veces con autores de tercer orden, variedad y mixturación de técnicas y estilos en un mismo texto, presencia de lo fantástico y lo irreal en un contexto realista, deconstrucción y recomposición del lenguaje” (1996: 14).

sus estrategias y mecanismos, se trasladó directamente al circuito fuera de la isla, el cual colaboró, por tanto, en la extensión y perpetuación de este. Según Martí Brenes, la no consideración del hito revolucionario o su sobrevaloración han actuado como elementos dislocadores, que descentran la reflexión crítica del texto literario y la reubican dentro de una sociología artificial que se empeña en establecer taxonomías cerradas. Este es el punto que diferencia esta obra de la llevada a cabo por León de la Hoz (1994) o Juan Padrón Barquín (1996). Sin embargo, en esta antología se acaban estableciendo, también, compartimentos, tal y como señala el propio título. Aparecen diferenciados los “maestros”, categoría que incluye a aquellos que publican hasta los años sesenta, los que han sido conocidos como neorrománticos, origenistas o miembros de la Primera Generación de la Revolución; y los “novísimos”, aquellos nacidos a partir de 1970. Entre estos dos grandes grupos, se señala otro, cuyos autores no quedan recogidos en la selección: “En las dos décadas posteriores –del 70 y del 80– transcurre un singular estremecimiento en la poesía cubana que requiere estudio aparte, teniendo en cuenta lo que representa ese escenario adscrito a extensiones epigonales y búsquedas teóricas que posibilitaran diversificar la coral ciertamente preponderante del coloquialismo” (1997: 8). El carácter transitorio con el que aparece marcado este grupo y su significativa ausencia apunta pero vela la complejidad de este punto del proceso de cambio de paradigma experimentado por la poesía cubana.

En síntesis, en la segunda mitad de la década de los noventa, encontramos compilaciones que comienzan a cuestionar no sólo la estética hegemónica sino también su modo de gestionar y difundir la cultura. En el caso de *26 nuevos poetas cubanos. Mapa imaginario* (1995), Rolando Sánchez Mejías llama la atención sobre uno de los ejes fundamentales del método historiográfico revolucionario: la estricta organización cronológica, apuntando el carácter ficcional de su construcción como una línea evolutiva clara. Por su lado, *En un abrir y cerrar el siglo. Cuba. Maestros y novísimos de la poesía* (1997), de Carlos Martí Brenes, señala la sobrevaloración del hito revolucionario –así como su no contemplación– como elementos que determinan la recepción distorsionada del hecho literario en Cuba. Por otra parte, observamos también cambios en las antologías fuertemente vinculadas a la institución revolucionaria, como *Con súbita vehemencia* (1996), en la que Juan Nicolás Padrón Barquín ejerce una crítica

directa a la política cultural del Estado cubano, aunque casi exclusivamente centrada en los errores cometidos durante el Quinquenio Gris.

### 2.3. Hacia lo postconversacional.

Difícil. Muy difícil un poema de amor en estos tiempos.  
 Resulta que tú estás. Feroz en tu evidencia.  
 Resulta que yo estoy. Contrahecha. Acechante.  
 Y resulta que estamos. La ley de la gravedad no nos perdona.  
 María Elena Cruz Varela

Dos años después, ve la luz *Yo te conozco, amor* (1999), a cargo de Alberto Rocasolano. Sería posible establecer una genealogía de las antologías de poesía amorosa y/o erótica cubanas y sus relaciones con el hecho revolucionario. La primera de esta línea vendría constituida por *Poesía cubana de amor. Siglo XX* (1983), donde Luis Rogelio Nogueras efectúa una selección en la que se incluyen, entre otras, a Georgina Herrera y Reina María Rodríguez. Estas compilaciones se caracterizan por una naturalización del sentimiento amoroso como parte del constructo identitario nacional. Este presupuesto guía las palabras introductorias de Rogelio Nogueras: “Vistos en su conjunto, estos textos evidencian una vez más el lugar destacado que Cuba ocupa, en lo que a lírica amorosa se refiere, dentro de las literaturas hispanoamericanas” (1983: 5) y, más adelante, añade: “Evidencian también que, sin una sola excepción, todos los poetas cubanos de significación cuentan, entre sus cinco o seis poemas más felices, alguno dedicado a los asuntos del corazón, acaso porque en nuestra isla, amar es un acto tan perfectamente natural como tomar el sol” (1983: 6). Lo amoroso aparece prontamente vinculado a lo revolucionario, de modo que esto último se inviste, por continuidad, de este proceso de naturalización. La decisión de Rogelio Nogueras de incluir poemas de dos autores muertos durante la lucha revolucionario y su descripción de la propia Revolución como acto de amor dan cuenta de ello:

Por último, quisiera explicar por qué este «catauro» abre y cierra con versos de dos talentos literarios que truncó la muerte en plena primavera: Olguita Alonso y Juanchito Alvarado. Ninguno de los dos alcanzó siquiera los 20 años. Ambos cayeron –en distintas circunstancias y en distintos años– por la Revolución, que es como decir por la raíz misma del amor y la poesía (1983: 6-7).

De vuelta a la antología de Rocasolano, detectamos esta naturalización de lo amoroso como rasgo identitario y su asociación con lo patriótico. En el prólogo, que aparece firmado el 14 de abril de 1993, se afirma:

¿Existe un amor cubano? Interrogante que remite de inmediato a esta otra: ¿Y qué es lo cubano en su más vasto sentido? Sobre esto último poco puedo ampliar aquí, sólo decir que todo concepto se halla sujeto a la dialéctica. Los símbolos amorosos y patrióticos suelen discurrir inalterables –aunque naturalmente expuestos a diversas interpretaciones–, pero los que caen en el campo de la sociología o la política, por ejemplo, son muy variables. Lo que hoy parece símbolo inmutable, mañana no pasará de ser su propio fantasma (1999: 7)<sup>61</sup>.

La patria y el amor como anclajes inamovibles, definitorios. Frente a lo contingente político, tan criticado durante los últimos años, se erige lo patriótico, la identidad nacional. Hacer corresponder lo revolucionario con lo nacional supone una estrategia que libera al Régimen de sus principales críticas al considerarlo como rasgo intrínseco de la identidad cubana, tan pertinente como el sentimiento amoroso. De ahí que la historiografía cubana esté plena de antologías sobre los triunfos de la revolución y sobre poesía amorosa. Con respecto a la categorización establecida en esta compilación, Rocasolano afirma:

Tal vez bastarían cuatro grandes clasificaciones para encasillar la poesía cubana del siglo XX y, de alguna manera, ponerla en sintonía con lo que se hacía en otras latitudes, a saber: Modernismo, Posmodernismo, Vanguardismo y Posvanguardismo. Queda determinar si el quehacer poético surgido a partir de los años cincuenta hasta hoy, se incluye en este último o se le da una nueva denominación. En esta obra se propone, de manera específica, los términos Poesía conversacional (que incluye el coloquialismo radical) y Poesía neoconversacional para caracterizar la labor de las tres últimas generaciones, o sea: la del 50, 65 y 80 (1999: 9)<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> También Mihály Dés, en *Noche insular. Antología de la poesía cubana* (1993) establece un binomio del mismo tipo: “En este período, la poesía se reduce prácticamente a dos asuntos: por un lado, el amor, y por el otro, lo cívico, que incluye las cuestiones ideológicas, políticas e históricas, la cotidianidad de la construcción del socialismo, y el homenaje a los héroes de la revolución o de las luchas independentistas” (1993: 29). Se trata de un esquema reduccionista que limita la amplia producción a dos líneas, la que caracteriza como “cívica” y que parece esconder lo panfletario: y la amorosa, utilizada como evasión y planteada como rasgo intrínseco de la cubanidad.

<sup>62</sup> Y, más adelante, añade: “Pero el Modernismo y el Vanguardismo no prosperaron en Cuba con la fuerza necesaria y se reducen –ya podrán abundar acerca de esto, en su momento, los estudiosos– a pálidas manifestaciones individuales: ecos lejanos y tardíos de lo que se hacía en el extranjero” (1999: 9). Detectamos en esta antología la voluntad de eliminar de la propia historiografía lo extranjero y, consecuentemente, resaltar lo patriótico –como el amor–. De ahí que en su esquema organizativo no se incluya ni Modernismo ni Vanguardismo. Sí posmodernismo y posvanguardismo, divididos cada uno de ellos en múltiples intracategorías.

La historiografía aparece estructurada tomando como eje fundamental el conversacionalismo. Toda producción posterior a 1959 se mide con este rasero. De este modo, Georgina Herrera estará incluida bajo el epígrafe “Poesía conversacional (generación de los años 50)”; mientras que Albis Torres y Reina María Rodríguez aparecerán en el grupo de “Poesía neoconversacional (Generación de los 80)”. No obstante, el antologador plantea una cuestión novedosa en el discurso crítico antológico:

Acaso podrían reducirse más las clasificaciones propuestas y, atendiendo a la manera de aprehender los poetas sus relaciones con el mundo o consigo mismo, hablar únicamente de Realismo o Irrealismo, o si se quiere, de Irracionalismo. ¿Pero esto no complicaría más el problema, de acuerdo con la diversidad presente en cada uno de ellos? (1999: 9).

Emerge aquí una cuestión fundamental: la relación del poeta con el mundo, aunque quizá sería más exacto aludir a la relación del lenguaje poético con el mundo. Aunque Rocasolano desactiva rápidamente la posibilidad de una distribución historiográfica que atienda a este criterio, el hecho de que aparezca planteada resulta significativo puesto que arroja luz sobre el proceso de cambios del paradigma poético: las claves de dicho proceso se hallan, precisamente, en las modificaciones de esa relación. Realismo o irrealismo –lenguaje racional o irracional–, se plantea el antologador. Tal vez resultaría más adecuado aludir a diferentes modos de realismo o de apropiación de la realidad. Al principio de la segunda parte de esta tesis, ahondaremos en este punto y su pertinencia para el estudio de la producción cubana.

Encontramos otras múltiples antologías regidas por lo erótico-amoroso, como *Eros en la poesía cubana* (1995), elaborada Marilyn Bobes, donde se hace especial hincapié en la oposición erotismo versus pornografía; *Que caí bajo la noche. Panorama de la décima erótica cubana* (2003) –cuyo título está extraído de una décima de Carilda Oliver Labra–, a cargo de Waldo González López, en cuya introducción –“sólo el sexo y la pasión”– destaca el tono jocoso y la asociación del erotismo con la lírica popular-tradicional cubana, es decir, la décima; o *La eterna danza* (2000), de Víctor Fowler –que incluye a Georgina Herrera, Reina María Rodríguez y Damaris Calderón–, donde se insiste nuevamente en el lazo directo entre amor-erotismo y nación: “Confío en que una lectura histórica, en el tiempo, de nuestra poesía erótica, de algún modo contribuya a que los cubanos sepamos más aquello que como Nación somos” (Fowler 2000: 9). No es nuestra intención profundizar en este aspecto, que podría ser la base de otro extenso

ensayo, no obstante, consideramos necesario apuntar este proceso que traslada lo amoroso-erótico a lo nacional y, consecuentemente, a lo estatal. Esta estrategia de legitimación –nada ingenua– produce una asimilación entre lo amoroso-erótico y lo revolucionario, naturalizando la intrínseca cubanidad de ambos<sup>63</sup>.

Si proseguimos con nuestro recorrido, encontramos que en 1999 se publican dos antologías marcadas por un afán casi enciclopédico y por una pretensión de abarcar y cohesionar la producción cubana, más allá del periodo revolucionario. Se trata de *Doscientos años de poesía cubana*, compilada por Virgilio López Lemus; y *Las palabras son islas*, elaborada por Jorge Luis Arcos.

La colección de López Lemus está caracterizada, al menos aparentemente, por una voluntad panorámica, por el deseo de mostrar una supuesta evolución de la escritura poética en Cuba a lo largo de los siglos XIX y XX<sup>64</sup>. Sin embargo, la propia periodización traza un modo de lectura de la tradición. En lo que respecta al siglo que nos atañe, el compilador establece una serie de segmentos que hace corresponder con los movimientos literarios predominantes y que se estructuran del siguiente modo: “Del Modernismo al nuevo siglo”, “¿Vanguardismo o vanguardismos?”, “Orígenes y lo cubano en la poesía”, “Hacia el coloquialismo”, “El coloquialismo” y, finalmente, lo

---

<sup>63</sup> Encontramos más ejemplos de este mecanismo en otras selecciones que no abarcan explícitamente lo amoroso como, por ejemplo, en *Con súbita vehemencia* (1996), donde Juan Nicolás Padrón Barquín plantea la voluntaria confusión entre lo político-social y lo amoroso en la producción revolucionaria: “Llegado un momento, no se pudieron establecer los lindes entre ciertas zonas de la poesía social y la política, e incluso, de la poesía de amor. Una crónica amorosa insertada en una sociedad que defendía con las uñas y los dientes su política emancipadora, era asimismo una crónica de la sociedad, y una crónica política. De esta manera, se «contaminaron» también los sitios donde solamente Afrodita moraba, y el peso de la conciencia histórica gravitaba como el ojo de Dios” (1996: 7). Y añade, más adelante: “El liderazgo popular que ostentaban algunos poetas del amor, fue cuestionado por otras obras que concebían el amor en un entorno más amplio y enriquecedor que el que sólo hablaba al oído a la amada en una alcoba. Ahora el amor se declaraba en la calle –a veces, tomaba la iniciativa la mujer– ante una reducción galopante del largo de la saya, al reclamo cada vez más enérgico contra la discriminación sexual. Como se fue articulando el código de valores burgueses, también fueron afectadas la familia, el matrimonio y el amor; después de este proceso, la poesía de amor no podía ser la misma” (1996: 7-8).

<sup>64</sup> A dicha evolución, el antologador asocia un discurrir de la nación, tal y como manifiesta en el “Epílogo para un prólogo”: “No se puede (o no se debería) estudiar el proceso identitario de la cultura nacional cubana, sin advertir que poesía e identidad están intensamente vinculadas, que la historia de la nación cubana puede seguirse en sus versos, pero no sólo en lo factual, sino en la evolución del espíritu cubano, el cual, por supuesto, como el propio concepto de identidad, implica cambios, evolución, no estatismos” (1999: 30). De nuevo, encontramos una concepción de lo poético identificada con la narración de lo nacional: “La poesía se manifiesta como expresión de lo cubano” (1999: 30-31).



que denomina con el ambiguo membrete de “Finisecularidad”. Esta organización establece la primera marca programática, al vincular la división de la segunda mitad del siglo, en su totalidad, en torno al coloquialismo: “El coloquialismo fue la corriente dominante de la poesía cubana al menos por dos décadas, y aún luego de surgir la reacción postcoloquial, se ha venido practicando hasta el final del siglo” (1999: 25). Tras estipular la pervivencia de esta tendencia hasta la actualidad, resume la aparición de otros modos de escritura de este modo –en el apartado “finisecularidad”–: “una influencia bastante decisiva de la poesía de Lezama Lima, a quien casi la mayoría absoluta reconoce como maestro, y a partir de quien muchos de los nuevos poetas arman un lenguaje entre hermético y transgresivo, experimental por el uso del léxico, pero también por las formas de concebir el versolibrismo” (1999: 28). Esta descripción fundamentada en la influencia directa de Lezama Lima –y, en su conjunto, Orígenes– actúa en detrimento de las nuevas poéticas, puesto que les confiere un carácter epigonal, desprovisto de aportes particulares. Entre los nombres que menciona se halla Damaris Calderón. No obstante, en la selección no incluye a ninguno de estos autores a pesar de mencionarlos en el prólogo. Su corpus llega hasta la Generación del cincuenta, es decir, la que se considera la promoción paradigmática de la poesía revolucionaria.

Por su parte, Jorge Luis Arcos, en *Las palabras son islas* (1999), pretende abarcar cien años –los correspondientes al siglo XX–, en lugar de los doscientos pretendidos por López Lemus. No obstante, su labor de compilación se ciñe a un intento enciclopédico semejante.

El texto introductorio a esta selección separa radicalmente el siglo XX en dos bloques: “En 1959 se cierra un ciclo de la poesía insular y comienza otro; termina una época y comienza otra. El triunfo de la Revolución Cubana divide en dos el siglo XX en Cuba” (Arcos 1999: XXXIII). Según el antologador, este periodo iniciado tras 1959 se caracteriza por la “preeminencia de una nueva norma o canon poético conversacional, tendencia que coincide con la de la poesía ibero y latinoamericana en general” (1999: XXXIV)<sup>65</sup>. Arcos presenta lo conversacional como norma, es decir, destaca el carácter

---

<sup>65</sup> También López Lemus destacaba este carácter transnacional: “Tampoco se limitó a Cuba, puesto que en casi toda la América Latina surgieron corrientes similares, denominadas como exteriorismo (Nicaragua), antipoesía (Chile), poesía participacional (Argentina) o con otros apelativos como poesía de la circunstancia, prosaísta, conversacional y, desde luego, coloquialista, por cierto no siempre con características demasiado similares, aunque sea el tono conversacional el factor común” (López Lemus 1999: 25).

prescriptivo de esta tendencia y señala, directamente, la supeditación de este lenguaje poético a la representación de una determinada identidad nacional, aquella configurada por la Revolución: “La poesía se convierte, pues, en cierto sentido, en *sierva* de la historia, en su testimonio, en su ilustración, compartiendo, incluso, sus utopías sociales. Llegó el momento en que también se convirtió en representación de determinado discurso político” (Arcos 1999: XXXV). Por primera vez en un texto crítico publicado en Cuba, la Revolución aparece descrita no como hacedora o continuadora de la tradición previa o coetánea, sino como zanja que separa y delimita y, por tanto, deja fuera:

Pero a la vez que hizo prevalecer este nuevo discurso, en esencia afirmativo, tuvo que realizar una comprensible pero acaso brusca ruptura cosmovisiva con las estéticas origenista, purista e intimista, y con otras que le fueron coetáneas, como cierta tendencia derivada de la antipoesía parriana o con la veta existencialista del efímero grupo El Puente. Acaso ninguna otra formación estilística en la historia de la lírica cubana, con la excepción de la estética neoclásica, haya sido tan excluyente de otras manifestaciones poéticas. Al afirmarse a sí misma, negó excesivamente los elementos de continuidad con la tradición anterior y no toleró la diversidad. Ello se debió, en parte, a una exagerada identificación entre la asunción de un estilo determinado y una proyección ideológica (Arcos 1999: XXXV).

La implantación del lenguaje conversacional es planteada como un sistema de exclusión, que “no toleró” la coexistencia de otros lenguajes. El planteamiento de este proceso pone sobre la mesa una cuestión fundamental en la configuración del campo cultural cubano: la utilización del discurso literario por parte de la maquinaria de estado. Lo conversacional se hace corresponder con lo revolucionario y, por tanto, se instituye como concepción hegemónica tras el Triunfo. De este modo, se convierte en el lenguaje escogido para narrar la nación, poniendo de manifiesto la existencia de una cubanidad como constructo de la Revolución. No obstante, junto a este señalamiento de las limitaciones provocadas por la hegemonía del lenguaje conversacional, Arcos emprende un discurso justificativo, que excusa a la poética y hace recaer la culpa sobre la gestión estatal:

Se debe precisar con respecto a su aparente incapacidad para revelar facetas profundas o complejas de la realidad, así como un pensamiento crítico o autocrítico, que en realidad lo que sucedió fue, amén de los límites señalados, el silenciamiento, a partir de 1971 y al menos por una década, de muchos de sus poetas mayores, interrumpiéndose artificialmente la evolución natural del conversacionalismo, lo que no sólo afectaba puntualmente a esos poetas sino que de

alguna forma mediaba a los que continuaban publicando o hacía abstenerse a otros (Arcos 1999: XXXVI).

Arcos está aludiendo aquí, aunque sin explicitar el nombre, al denominado Quinquenio Gris (1971-1976). Lo exacto de la fecha lo convierte en indudable. Desde esta perspectiva, la producción emergida en los ochenta se presenta como continuación natural de lo anterior y no como innovación: “Ello se demostró cuando, una vez desaparecidas aquellas mediaciones externas, y las prescripciones internas del propio conversacionalismo, la poesía cubana volvió a expresarse en toda su intensidad y diversidad en la década de los años ochenta” (Arcos 1999: XXXVI).

A pesar de las críticas acometidas contra el conversacionalismo –o contra su gestión estatal–, el compilador pretende revalorizar, con aparente carácter de objetividad, dicha tendencia: “creo que las muestras incluidas en este panorama demostrarán la calidad lírica de lo mejor del conversacionalismo, a la altura de lo mejor de la poesía de la lengua” (1999: XXXVIII). Y señala la necesidad de una profundización desde la actualidad: “el tiempo transcurrido y la complejidad de este movimiento enmarcan la necesidad de nuevos asedios y replanteos” (1999: XXXVIII).

Dentro de lo que denomina “conversacionalismo”<sup>66</sup>, el antologador apunta tres etapas: en primer lugar, la conformada por la “primera generación de la Revolución o, también, generación de los años 50” (1999: XXXVIII); en segundo lugar, “la reacción coloquialista, o incluso antipoética y prosaísta, de los poetas de la segunda generación de la Revolución” (1999: XXXVIII); y, en tercer lugar, la “reacción anticoloquialista y con cierto regreso al conversacionalismo lírico” (1999: XXXIX), en la que incorpora a “la mayoría de los poetas nacidos a partir de 1950”, entre ellos, a Reina María Rodríguez. Tras este bloque, se señala otra etapa más: “desde entonces –ya en la década de los años 80– comenzará a manifestarse la ruptura con el conversacionalismo como canon poético predominante, casi exclusivo” (1999: XL)<sup>67</sup>. Este nuevo periodo aparece

---

<sup>66</sup> Jorge Luis Arcos parte de una amplia concepción del conversacionalismo en la que incluye a autores cuyas poéticas resultan difícilmente encajables en esta tendencia. Tal es el caso de Lina Feria o José Kozer, aunque el antologador introduce matices: en el caso de la primera, afirma su “cierta marginalidad con respecto al conversacionalismo ortodoxo”; y, en el caso del segundo, que “desbordó posteriormente esa filiación” (1999: XXXIX). El paradigma aparece flexibilizado y ampliado para hacerlo concordar con los presupuestos del antologador.

<sup>67</sup> El antologador alude a un proceso de transición protagonizado por algunos de los poetas de la tercera etapa conversacional hacia el postconversacionalismo, entre los que se incluye Reina María Rodríguez: “Hay que indicar enseguida que algunos poetas de la tercera etapa conversacional han transitado

nombrado como “*postconversacionalismo* –denominación que se emplea a falta de una calificación mejor” (1999: XLI)<sup>68</sup>. A pesar del matiz que señala una carencia conceptual y a pesar de las críticas que lleva a cabo al inicio de la introducción, Jorge Luis Arcos no aporta una nueva categorización, sino que continúa describiendo a partir del conversacionalismo.

Resumiendo, en paralelo a los procesos que venimos comentando, podemos identificar una genealogía antológica de lo amoroso-erótico en la que el sentimiento amoroso, naturalizado como parte de la identidad nacional cubana, aparece profusamente vinculado a lo revolucionario, contagiándolo de su ficcional cubanidad. Esta estrategia, que asocia lo amoroso-erótico y lo revolucionario a lo nacional, puede observarse en mayor o menor medida en *Poesía cubana de amor. Siglo XX* (1983) –Luis Rogelio Noguerras–, *Eros en la poesía cubana* (1995) –Marilyn Bobes–, *Yo te conozco, amor* (1999) –Alberto Rocasolano–, *La eterna danza* (2000) –Víctor Fowler– y *Que caí bajo la noche. Panorama de la décima erótica cubana* (2003) –Waldo González López–.

Por otra parte, hacia final del siglo XX comenzamos a observar la aparición de antologías que pretenden ordenar y cohesionar la producción de los últimos cien o doscientos años. Nos referimos a *Doscientos años de poesía cubana* (1999), compilada por Virgilio López Lemus, y *Las palabras son islas* (1999), elaborada por Jorge Luis Arcos. El balance panorámico tiende a disolver la relevancia de las poéticas emergentes, convirtiéndolas en epígonos de la tradición de Orígenes –en el caso de López Lemus– o caracterizándolas como postconversacionales –según Arcos–. No obstante, este último llega a plantear la implantación del lenguaje conversacional por parte de la maquinaria de estado como un sistema de exclusión, que no toleró la coexistencia de otros lenguajes. El hecho de señalar directamente este carácter impositivo se muestra como síntoma de los cambios operados en el campo cultural cubano, sin embargo, no se

---

radicalmente hacia esta nueva tendencia poética, como es el caso de Escobar, R. M. Rodríguez, S. Ríos y Marilyn Bobes” (1999: XLI). Damaris Calderón, otra de las autoras sobre las que recalca esta tesis, aparece dentro de un grupo de poetas que “desde una suerte de conversacionalismo lírico, expresan también ese reverso profundo, desmitificador” (1999: XLI). En todos los casos, el conversacionalismo actúa como eje rector, a partir del cual se ubica la totalidad de la producción lírica.

<sup>68</sup> Virgilio López Lemus, en la *Historia de la Literatura Cubana*, plantea un panorama semejante: “Llegados a este punto, entrada la década de 1970 y comenzada la del 1980, puede hablarse de la existencia de un *poscoloquialismo* que se manifiesta entre autores de varias generaciones, y que comienza a intensificarse entre los propios coloquialistas, con sus naturales excepciones” (2008: 51).

complementa con una descripción autónoma de esos otros lenguajes que comienzan a manifestarse y ocupar espacios tras las primeras décadas de la Revolución.

#### 2.4. Hacer balance: un momento de controversias.

Y lejos ya de la inquietud,  
diré muy bajito:  
¿así que era verdad?  
Virgilio Piñera

Desde España, se publica en 1999, *Novísima poesía cubana. Antología (1980-1998)*, una propuesta de Ediciones Colegio de España, vinculada a la Universidad de Salamanca. Tal y como señala el propio título, esta compilación abarca dos décadas: los años ochenta y los años noventa. La elección de este segmento temporal resulta en sí misma significativa, puesto que atiende al periodo en el que se producen los cambios más radicales dentro de la producción poética cubana posterior a 1959. Según las palabras de Jorge Cabezas Miranda –autor de esta obra– los años ochenta se establecen como momento de reactivación, tras los estáticos años setenta: “Tras haber permanecido durante veinte años sin presentar apenas síntomas de modificación, la poesía cubana que emerge a partir de los primeros años ochenta llega como bocanada de aire fresco, para renovar, aunque sea sólo en parte, un vasto panorama literario en un país donde, valga la hipérbole, hay más poetas que personas” (1999: 9).

Si bien es cierto que, como afirma el antologador, las dos décadas precedentes se presentan –al menos en modo aparente– como bloque homogéneo, condicionado por la hegemonía de la estética propuesta y difundida por el Estado, resulta necesario establecer matices. La uniformidad de esos veinte años viene determinada por la férrea aplicación de la política cultura promovida por el régimen revolucionario, la cual disuelve cualquier intento de escritura diferente y legítima, exclusivamente, una vertiente poética. Por ello, no resulta pertinente caracterizar la totalidad del circuito literario como inmovilista. No se trata de que sólo se escriba de un modo, sino de que el Estado sólo visibiliza un modo de escritura.

Podemos identificar un tratamiento semejante al anterior con respecto a la crítica, más o menos directa, del régimen político. El compilador afirma: “Si antes se alababa el sistema revolucionario, a partir de los años ochenta se pone en duda y hasta es criticado abierta, frontalmente, en mayor o menor medida. Después de una larga temporada de seguras convicciones, valores hasta ahora intocables, son puestos en entredicho” (1999: 16-17). Sin embargo, los años ochenta no constituyen el momento en que comienzan las críticas, sino el momento en que el Estado decide incorporarlas a su gestión cultural<sup>69</sup>.

Jorge Cabezas diferencia “dos maneras claras y generales de proceder” que “se están dando al mismo tiempo en la poesía cubana de los años ochenta y noventa” (1999: 17): por una parte, lo que denomina “grupo de los ochenta” y, por otra, la “poesía nueva”. Con respecto al “*grupo de los ochenta*”, defiende que su producción retiene “tal cantidad de líquidos del pasado que, por muchos cambios temáticos y de situación adoptados que se quieran ver, no deja de estar emparentada (y no sólo por ser también cubana e inmediatamente posterior) con la precedente” (1999: 17)<sup>70</sup>. Este entroncamiento directo con la escritura oficial –la de los sesenta y setenta– diluye el gesto radical de diferenciación acometido por las poéticas emergentes:

La poesía de los ochenta que, “oficialmente” y desde dentro de la isla, intentó romper definitivamente con el modo conversacional, tiene el mismo carácter transitorio que tenía aquella por poseer muchos de sus males. Que esta poesía continúa realizándose en la actualidad. Que todo hace indicar que una parte importante de su temática evolucionará, solamente, en función de los aconteceres políticos y sociales que vayan surgiendo en la isla. Que la poesía de algunos de los poetas que conforman el grupo de los ochenta va derivando hacia un espacio más rico, más genuino, menos contaminado. Que está abriéndose paso una forma diferente de escribir, rescatadora de esencias perdidas hace casi ocho lustros (1999: 22).

Este posicionamiento, a su vez, actúa a favor de la que llama “poesía nueva”: “liberada de traumas, mucho más íntima, fresca, que campa en libertad, más individualizada y espontánea. Y lo que es mejor, síntoma de novedad, sin intención (salvo descuido de la memoria) de sentar verdades, condicionando la lectura” (1999: 18). Esta es la vertiente

---

<sup>69</sup> La presencia del grupo El Puente y su disgregación forzada constituyen un ejemplo de la existencia, previa a los ochenta, de una actitud crítica –política y literariamente– y de la efectividad de los mecanismos institucionales de invisibilización.

<sup>70</sup> Jorge Cabezas añade: “me estoy refiriendo a ese grueso de poetas que configuran las páginas de, por ejemplo, las tres antologías de jóvenes poetas más significativas de la poesía cubana de los años ochenta” (1999: 18), aludiendo a *Retrato de Grupo* (1989), *Un grupo avanza silencioso* (1990) y *Los ríos de la mañana* (1995).

que aparece favorecida en la selección de esta antología, la cual incluye a Damaris Calderón –no a Reina María Rodríguez–. La división efectuada por Cabezas Miranda contradice la concepción del cambio como continuum desarrollada por Víctor Rodríguez Núñez en *El pasado del cielo* (1994), el cual aboga por un efecto de continuidad entre los “nuevos” y “novísimos” poetas –tal y como hemos comentado en el capítulo anterior–<sup>71</sup>. Sin embargo, coincide con la ruptura propuesta por Juan Nicolás Padrón Barquín en *Con súbita vehemencia* (1996) –a la cual hemos hecho referencia en este capítulo.

Un año después, aparece publicada *La casa se mueve* (2000), a cargo de los poetas españoles Aurora Luque y Jesús Aguado. Esta antología aparece guiada por criterios de selección restrictivos: los poetas recopilados deben haber nacido a partir de 1960 y tener su residencia habitual fijada en Cuba. Sin embargo, el dinamismo que caracteriza la producción cubana provoca que, con el paso del tiempo, esta elección presente incoherencias puesto que, por ejemplo, incorpora a Damaris Calderón –la única de las autoras sobre las que trabajaremos en este ensayo que aparece incluida–, la cual se marchará de Cuba después de la publicación de esta colección y fijará su residencia en Chile.

En este caso, el prólogo, elaborado por Sigfredo Ariel –poeta cubano–, sí destaca a los autores que comienzan a publicar en los ochenta y reconoce su actitud de cambio, así como señala la negativa recepción a la que fueron expuestos por parte del circuito oficial:

Desde el inicio de los ochenta los poetas jóvenes rechazaron las cotas impuestas por el coloquialismo, que alcanzó su mayor auge entre los poetas de la llamada Generación del 50, y una tendencia exteriorista y de servicio político explícito al que aspiraban algunos de los escritores que se dieron a conocer en los primeros años de la Revolución, enfrentados a algunos

---

<sup>71</sup> Según la estructuración de Rodríguez Núñez, Reina María Rodríguez pertenece a los “nuevos” poetas y Damaris Calderón a los “novísimos”. Atendiendo a Jorge Cabezas, Rodríguez se incluye en la “generación de los ochenta” y Calderón en la “poesía nueva”. Las diferentes categorizaciones coinciden, aproximadamente, en la agrupación de los autores. No obstante, divergen en su idea de linealidad o ruptura. Rodríguez Núñez defiende que unos y otros se aúnan en su voluntad de cambio con respecto a la escritura precedente, mientras que Cabezas Miranda asocia el primer grupo a un movimiento manierista, cercano al paradigma revolucionario, y sitúa el verdadero momento de ruptura en el segundo grupo. El acercamiento a los textos de ambas autoras, el cual llevaremos a cabo en la segunda parte de esta tesis, pone de relieve la existencia de un continuum entre ambas propuestas poéticas.

de sus contemporáneos (...), tildados en su momento de intimistas, librescos, evadidos o escapistas y otras cosas mucho peores (2000: 13)<sup>72</sup>.

Ariel revaloriza a los autores que comienzan a publicar en los ochenta, precisamente, por haber sido los primeros en participar de las modificaciones en el circuito cultural y, por tanto, haber actuado como muro de choque frente a los sectores críticos más apegados a la posición institucional. Esta actitud de defensa y reconocimiento se corrobora con la explicitación de la propia genealogía antológica, la cual coincide con la línea de corpus-desvío que hemos trazado en el capítulo anterior, iniciada en los ochenta y encabezada por *Usted es la culpable* (1985), seguida por *Retrato de grupo* (1989) y *Un grupo avanza silencioso* (1990), antologías que el prologuista cita<sup>73</sup>.

En 2002, siguiendo con las recopilaciones publicadas en España, Verbum reedita la *Antología de la poesía cubana* –publicada por José Lezama Lima en 1965– y la completa mediante un cuarto tomo<sup>74</sup>, dedicado a la producción del siglo XX. Los

---

<sup>72</sup> El mismo año en que aparece *La casa se mueve*, se publica en Cuba la antología *Cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo* (2000), elaborada por Aymara Aymerich y Edel Morales, que recoge a poetas cubanos que escasamente rebasan los veinticinco años en el momento de su publicación. Significativamente, su prólogo constituye una muestra de las acusaciones a las que Sigfredo Ariel alude: “En las explicaciones acerca de la poesía cubana de esta segunda mitad del siglo XX –y en general en el ámbito del idioma– la noción de claridad suele asociarse a un momento de la poesía: la llamada poesía conversacional (...) La superación de la norma poética conversacional como discurso dominante –metamorfosis ocurrida en los últimos lustros y resultante de un complejo proceso de acumulaciones, cuyos elementos definitorios hay que buscar en evoluciones de lo literario pero también en mutaciones de lo real– difundió una lectura parcial, utilitaria, de la noción de claridad, que condujo en parte a la proliferación de verdaderos laberintos escriturales y a determinada subvaloración u olvido de una función intrínseca del texto literario: su función comunicativa” (2000: 6). Aymerich y Morales se quejan de la posición contraria a la denunciada por Ariel y denuncian el interés de un sector de la crítica por favorecer una escritura carente de claridad: “Una amplia zona de la poesía publicada en Cuba durante estos años y casi toda la crítica dominante, benefició con excesiva frecuencia textos portadores de esos nuevos códigos: cerrados sobre sí mismos, deliberadamente oscuros, profundamente intelectualizados, pero también en buena medida, confusos en lugar de ambiguos, distantes del rigor, la profundidad y el riesgo, que quizás le hubiesen permitido constituirse en una expresión literaria modélica o, si se prefiere el término, en un experimento pertinente de otra escritura” (2000: 6-7).

<sup>73</sup> Reproducimos aquí el momento en que se alude a estas compilaciones: “Y aquellos caminos de *Usted es la culpable* conducirían hacia una nueva promoción poética, de los nacidos a partir de 1960, cuyo núcleo fundamental debuta en la muestra *Retrato de grupo* en 1989, una antología que preparan –quizá a falta de otros mentores– cuatro de los poetas incluidos: Víctor Fowler, Antonio José Ponte, Carlos Augusto Alfonso y Emilio García Montiel y en un voluminoso tomo editado ese mismo año por la Universidad Autónoma de México al que colocaron este elocuente título: *Un grupo avanza silencioso*” (2000: 16).

<sup>74</sup> Este mismo año se publica, en México, *Los poetas de “Orígenes”* (2002), elaborada por Jorge Luís Arcos. La reedición de la obra lezamiana y la antología de Arcos dan cuenta del creciente interés por la tradición origenista tras su reciente relegitimación. Arcos alude, explícitamente, a la problemática que atraviesa Orígenes y describe a este grupo como un núcleo irradiador que llega hasta la actualidad: “El vacío que ellos llenaron fue tan grande, los muros que se le opusieron a todas las fuerzas de la desintegración fueron tan poderosos, que todavía hoy día continúan extrañamente vivas las polémicas en torno a un centro tan creador y tan vital. Ellos fueron capaces de articular una tradición, una manera de



encargados de llevar a cabo este apéndice son Ángel Esteban y Álvaro Salvador. Y, en su amplia selección, incluyen a tres de las cuatro autoras sobre las que recalaremos en este ensayo: Georgina Herrera, Reina María Rodríguez y Damaris Calderón.

La introducción a este cuarto tomo va a tomar un punto de partida diferente con respecto a las antologías que hemos visto hasta el momento, se sitúa en un lugar alejado del apego a la política cultural revolucionaria –ha pasado demasiado tiempo desde el Triunfo– pero profundamente crítico con las estéticas que difieren de la hegemónica:

Es cierto que en torno al inicio de los años 70, con el estallido del caso Padilla, con la interpretación que la burocracia hace de las ambiguas palabras de Fidel Castro con ocasión del cierre de Lunes de Revolución (1961) en la Biblioteca Nacional (“Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho”), con la represión de la homosexualidad y las actitudes artísticas consideradas como decadentes, la situación se radicaliza y los principios emanados del realismo social importado de la Unión Soviética se institucionalizan como dogma del aparato cultural revolucionario (...) Todo esto es cierto, pero no es lo único cierto como expone una buena parte de la crítica actual empeñada en la recuperación de las “esencias poéticas”. Intentar hacernos creer que, a partir de los años 80, la poesía cubana se esfuerza por recuperar unas señas de identidad esencialistas, basadas fundamentalmente en el hermetismo espiritualista y culterano de Orígenes, además de ciertas aportaciones foráneas “modernizantes”, creemos que es un error. En primer lugar porque no toda la poesía cubana de esos años llega a sumirse totalmente en el pantano de la banalización coloquial o panfletaria; no hay tiempo para ello si aceptamos, como suelen aceptar estos críticos, que dicha reacción se produjo a partir de 1976 (Esteban y Salvador 2002: XXXVII).

Este prefacio se caracteriza por una actitud escéptica y, aparentemente, conciliadora. Atendiendo a este párrafo, no toda la poesía de los sesenta y setenta estuvo estrictamente vinculada a lo coloquial, ni toda la de los ochenta se fundó sobre una relectura de Orígenes. No obstante, este planteamiento parte de una doble confusión: por una parte, considerar que todo gesto de cambio iniciado en los ochenta se sustenta

---

leer y comprender la cultura cubana desde el XIX hasta el presente. El canon origenista es acaso el más debatido en la actualidad, pero por muchas que puedan ser las limitaciones o mitificaciones que se le achacan desde diferentes maneras de comprender la cultura y la historia, lo que ellos dejaron como saldo creador y cognoscitivo, como lección ética incluso, aparte de las invulnerables y espléndidas obras concretas de la mayoría de sus creadores, no ha podido ser ni siquiera imitado por sus contemporáneos polémicos, a tal punto que muchas de sus lecciones se mantienen vigentes, es decir, a la espera de desarrollar una continuidad creadora” (Arcos 2002: 8). Además, señala el influjo de Orígenes en un listado concreto de poetas posteriores, entre los que se halla Reina María Rodríguez: “Pablo Armando Fernández, César López, Mario Martínez Sobrino, José Kozler, Ángel Escobar, Reina María Rodríguez, Efraín Rodríguez, Abilio Estévez, Omar Pérez, Carlos A. Alfonso *et al.* Sirva simplemente este insuficiente y relativo catálogo de nombres y tendencias para tener una simple idea inicial de lo que le debe el panorama poético cubano a la existencia del grupo Orígenes” (2002: 11).

sobre el pilar de Orígenes; y, por otra, considerar a Orígenes como una influencia homogénea, sin matices, sin tener presente sus diferentes variantes. Las “esencias poéticas” y el “hermetismo espiritualista” a los que aluden Esteban y Salvador parecen hacer referencia, por ejemplo, a la influencia de Cintio Vitier o de Lezama Lima, pero no de Virgilio Piñera<sup>75</sup>. Este planteamiento, incluso obviando las divergencias dentro del propio grupo origenista, presupone una ascendencia directa sobre las nuevas escrituras que podría ser, en sí misma, cuestionable. Las poéticas emergentes buscan un anclaje en la tradición previa al Triunfo, pretenden insertarse dentro de un marco de referencias diverso al estipulado por el Estado, sin embargo, estos referentes no-revolucionarios o para-revolucionarios son empleados más como acto reivindicativo que como modelo poético, constituyen un horizonte de lecturas más que una práctica de escritura. Su asimilación a través del corpus-desvío tiene como finalidad, en parte, la constitución de un emblema frente a otro emblema más fuerte: el de la literatura revolucionaria. De este modo, numerosos poemarios, a partir de los ochenta, aparecen plagados de epígrafes y/o de tópicos literarios procedentes de la obra origenista. En algunos casos, los propios autores de Orígenes se convierten en personajes literarios –como sucederá en diversos pasajes escritos por Reina María Rodríguez o en el poema “José” de Damaris Calderón, a los cuales haremos referencia–. Sin embargo, las escrituras de los ochenta y la propuesta origenista divergen en un punto clave: la relación del lenguaje poético con el mundo, el modo en que se apropian de la realidad. Esteban y Salvador, de acuerdo con su posicionamiento alejado de los extremos,

---

<sup>75</sup> En *La isla en su tinta* (2000), antología organizada por Francisco Morán y publicada también en España, se destaca, precisamente, la mayor influencia de Piñera –frente a otros autores de Orígenes– en la producción poética cubana de las últimas décadas: “espontáneamente la poesía cubana –a pesar de Vitier– se reorienta por los fueros de *La isla en peso*. Y esto se inicia a finales de los 80 en un proceso que continúa hasta hoy” (2000: 25). Otro de los aspectos interesantes de esta compilación, que incluye a Reina María Rodríguez y a Damaris Calderón, está relacionado con su voluntad de mostrar abiertamente el artificio que constituye una selección poética, entendiendo la macroestructura de un texto antológico como un sistema interpretativo condicionado y condicionante: “El lector se dará cuenta (y esto ha sido realizado conscientemente) de que algunos textos han sido leídos tendenciosamente. El lugar que un poema ocupa en cualquier antología, de hecho, lo recontextualiza, la hace *hablar* –probablemente– de otra manera. No es necesario advertir que en nuestro caso eso era especialmente inevitable, de ahí que lo hayamos asumido como parte del juego mismo de la literatura. Al repasar, pues, estos poemas, el lector debe estar consciente del propósito abiertamente provocador de nuestra selección” (2000: 19-20). La antología aparecerá organizada en cuatro secciones: “*La más hermosa*”, donde “la isla se nos muestra como un paraíso insular” (2000: 20); “*Al partir*”, en la que se alude a una “poesía marcada por el exilio y el destierro” (2000: 20); “*Tengo*”, “la única selección que agrupa a poetas cuya escritura expresa su compromiso político con la Revolución cubana”; y “*Palma negra*”, en la que observamos “una isla muy diferente, aquella para la que el mar no va a simbolizar una privilegiada insularidad, sino el naufragio y la frustración, el límite que ofrece la fruta prohibida del horizonte” (2000: 23).

pretenden paliar la brecha abierta por la crítica entre las escrituras precedentes a los ochenta y las posteriores:

La variedad de los postulados poéticos de estos escritores (...) no plantea tanto una reacción frontal contra la tradición más inmediata sino más bien, por así decir, una geografía posmoderna en la que se superponen las distintas tendencias poéticas sin discriminación, intentando con preferencia extraer de cada una de ellas la mayor productividad posible a fin de obtener un discurso individualizado (2002: XXXIX).

De este modo disuelven la contraposición, puesto que las poéticas emergentes no constituyen una reacción frontal. Asimismo, introducen el concepto de posmodernidad aplicado a la producción posterior a los ochenta –posicionamiento que reaparecerá en diversos críticos, tal y como veremos en los últimos capítulos de esta tesis–. No obstante, siempre se trata de una caracterización muy ambigua, que no llega a definir en qué consiste ese supuesto marco posmoderno.

La actitud conciliadora de los seleccionadores les lleva a conclusiones optimistas, según las cuales, el desequilibrio producido en las primeras décadas del régimen revolucionario ha sido completamente superado:

Resulta por tanto indudable que se ha alcanzado a una situación en la cual la jerarquización ideológica y política ya no se encuentra por encima de la estética. ¿Quizá en razón de la crisis de esos principios ideológicos o acaso por su asimilación natural en el inconsciente de una sociedad finalmente vertebrada? No lo sabemos a ciencia cierta, pero lo indudable es que no solo los jóvenes han alcanzado ese estado de normalización en los años 80. Poetas a los que absorbió “el silencio” en los años difíciles, han visto publicado lo mejor de su obra en la última década, o ha sido rescatado en antologías que han vuelto a reivindicar la calidad y pertinencia de sus obra (2002: XLII).

Lo postulado por Esteban y Salvador presupone el éxito del proceso de rectificación de errores llevado a cabo por el régimen, a partir del cual habrían sido disueltas las desigualdades en el campo cultural. Sin embargo, esta no será la opinión de otros críticos, como es el caso Carlos A. Aguilera –también poeta y cubano–, responsable de la antología *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001* (2002). Esta compilación se caracteriza por un planteamiento profundamente cuestionador. El propio “prólogo sin credenciales”, a cargo de Lorenzo García Vega, nos ofrece la primera clave de lectura:

Sí, la antología se llama *Memorias de la clase muerta*. En principio toma parte del nombre de la obra de Tadeuz Kantor: La clase muerta, y muerta porque es la clase improductiva, la que apenas tiene valor de uso, la que no va a ninguna parte, algo así como la clase de los idiotas SIN familia (...) Para Kantor, la clase muerta era también la más viva, ya que fuera de todo compromiso social podía ser, entonces, muy creativa.

La cosa va por ahí (2002: 10).

Por primera vez, desde el Triunfo de la Revolución, una antología de poesía cubana se sitúa, voluntariamente, “fuera de todo compromiso social”, no en contra, sino fuera. Y aboga por una productividad textual diferente, fragmentaria, puesto que aparece liberada de la representación de un *todo* constituyente: “Pues es que lo mejor que tiene la aportación de estos poetas de la clase muerta es que su discurso no quiere ser discurso, sino jirones, átomos que caen sobre sus gotas del sueño para así descomponer las palabras” (2002: 14). Asimismo, esta textualidad atomizada, no emblemática, exige una práctica de lectura diferente, a contrapelo: “creo que es más recomendable, al enfrentarse a estos poetas, hacerlo con una lectura que pudiera calificarse como lectura de astillas” (2002: 14).

Uno de los gestos más radicales de esta compilación se funda en la exclusión de lo histórico como vía de entrada al texto literario: “Nada de contextos, entonces, para acercarse a los poetas de la clase muerta. Nada de contextos, ni de Historia” (2002: 14). En el “Epílogo”, elaborado por Carlos A. Aguilera, se reitera este criterio: “Construir una antología desde la historia o desde ese lugar donde lo histórico se acopla sería ingenuo y además repetitivo; ha sido hecho constantemente y hasta ahora no ha servido para desmontar las “fuerzas” que casi siempre confunden tradición con escritura (ficciones de escritor versus ficciones de Estado)” (2002: 167). Esta propuesta constituye un giro metodológico en la producción antológica cubana. Aguilera y García Vega abogan por una práctica de escritura / lectura –y, consecuentemente, de su estructuración historiográfica– que escape de la construcción revolucionaria de una “Literatura-Nación” (2002: 167), puesto que “el horror de escribir en un país congelado por el Estado es que reduce todo imaginario a la pregunta por la Nación, al telos y sus representaciones identitarias; toda escritura al lugar de máquina de Estado” (2002: 167). No se trata, pues, de contestar de un modo u otro a la pregunta por la Nación, sino de buscar otra/otras preguntas.

En este apartado hemos visto cómo la crítica ha asimilado de distintos modos los cambios sucedidos a partir de la década de los ochenta. Si Víctor Rodríguez Núñez —como hemos señalado anteriormente— diferenciaba, en *El pasado del cielo* (1994), entre “nuevos” y “novísimos” pero establecía una línea de continuidad entre ambos; Jorge Cabezas Miranda, en *Novísima poesía cubana. Antología (1980-1998)* (1999), distingue entre “grupo de los ochenta” y “poesía nueva” pero subraya la diferencia entre ambos en beneficio de los segundos. Aunque las categorías utilizadas por uno y otro hacen referencia a los mismos periodos y autores, aproximadamente, Cabezas Miranda resta valor a los “nuevos” o “grupo de los ochenta” por considerarlos todavía demasiado cercanos al paradigma revolucionario. Por el contrario, Sigfredo Ariel, en *La casa se mueve* (2000), reivindica, precisamente, a estos autores por haber sido los primeros en participar de las modificaciones en el circuito cultural y, por tanto, haber actuado como muro de choque frente a los sectores críticos más apegados a la posición institucional.

Otros críticos, como Ángel Esteban y Álvaro Salvador, en el cuarto tomo de *Antología de la poesía cubana* (2002), mantienen una actitud conciliadora y defienden que el desequilibrio producido en las primeras décadas del régimen revolucionario ha sido completamente superado. Mientras que, desde un posicionamiento contrario, Carlos A. Aguilera, responsable de la antología *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001* (2002), señala la continuidad de las problemáticas en el campo cultural cubano y la necesidad de escapar de las exigencias de la Literatura/Nación: cambiar las preguntas, no sólo las respuestas.

## 2.5. Desde la actualidad: la producción antológica reciente.

Y se borrarán los nombres y las fechas  
y nuestros desatinos  
y quedará la luz, bróder, la luz  
y no otra cosa.  
Sigfredo Ariel

El mismo año en que se publica la antología de Ángel Esteban y Álvaro Salvador y la de Carlos A. Aguilera, aparece también *Poesía cubana del siglo XX* (2002), elaborada Jesús J. Barquet y Norberto Codina, que incluye a Reina María Rodríguez y finaliza con

Damaris Calderón. Esta compilación se constituye como contraejemplo de la anterior. En el prólogo, titulado “Nueve criterios para armar y una conclusión esperanzada”, se lleva a cabo una entrada histórica con la que se pretende datar los inicios de la poesía escrita en castellano en la isla y su devenir histórico. La Historia es utilizada, pues, como principal estrategia de legitimación:

Aunque no haya fehacientes testimonios de la existencia de poesía en español en Cuba poco después de la llegada de los españoles en 1492, puede afirmarse que ya en el siglo XVI se había comenzado a practicar entre los primeros criollos una poesía oral cuyas rasgos característicos (el uso de la décima y el verso octosílabo) se logran rastrear en los primeros documentos líricos que “aparecen por fin en el cuarto final del siglo XVII (Barquet 2002: 7).

Este gesto da un salto atrás y parece conectarse con el abordaje crítico acometido por Cintio Vitier (1952) o José Agustín Goytisolo (1970) –cuyas antologías hemos comentado en el capítulo anterior–. No obstante, una de las aportaciones de mayor relevancia de este compendio está relacionada con la historización, también, de la producción del exilio: “Otro imperativo histórico que había que registrar en nuestra antología era la llamada «poesía de la diáspora». Iniciada en 1959 y conocida con nombres tan diversos y polémicos como *exilio*, *emigración* o *destierro posrevolucionario*” (2002: 20). Barquet hace referencia, por ejemplo, al “grupo neoyorquino” o al “grupo del Mariel” –en el que él mismo se incluye–. De este modo, la producción del *afuera* queda recogida dentro del ejercicio legitimador, constituyendo un esfuerzo por hacer entrar a los exiliados en el canon. Para ello, se incide en figuras incuestionables del canon que mantuvieron contacto con países extranjeros, como José María Heredia, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Julián del Casal y José Martí.

Esta voluntad inclusiva se percibe a través de los criterios organizadores de la selección, explicitados y comentados largamente en el prólogo. El primero de ellos, el criterio genealógico, establece una estirpe antológica que comienza con *Cincuenta años de poesía cubana* (1952) de Cintio Vitier y finaliza con *Las palabras son islas* (1999) de Jorge Luis Arcos, pasando por *La generación de los años 50* (1984) de Luis Suardíaz y David Chericián. Pero también incorpora compilaciones que recogen la producción de la diáspora posterior a 1959, como *Poesía en éxodo* (1970) de Ana Rosa Núñez y *La pérdida y el sueño* (2001) de Carlos Espinosa Domínguez.

El segundo de los criterios, el historicista, reincide en su voluntad de incorporación. En este caso se trata de incluir a aquellos autores que, estando dentro de la isla, han ocupado lugares periféricos y marginales:

A fin de respetar la continuidad histórica de la poesía cubana del siglo XX, debíamos no sólo registrar aquí sus diversas tendencias a partir de sus figuras cimeras, sino también restablecer, dentro de las limitaciones de espacio prefijadas, sin prejuicios conductores, la integridad de aquellas promociones que han sufrido los estragos de cierta crítica ideológica-contenidista (Barquet 2002: 13).

Más adelante, Barquet nombrará a algunos de estos poetas ladeados por la construcción historiográfica hegemónica. Encabezando la lista, hallamos a Reina María Rodríguez:

Nuevos autores nacidos a fines de los años cuarenta o en los cincuenta (Reina María Rodríguez, Ález Fleites, Marilyn Bobes, Ángel Escobar, Osvaldo Navarro, Carlos Martí, Norberto Codina, Soleida Ríos, desde Santiago de Cuba, y Álex Pausides, desde Manzanillo), algunos de ellos incluso desde el propio coloquialismo, intentaron renovar dicho panorama, pero tendrían que esperar todavía la rectificación de errores y la revisión general de la cultura insular que trajeron consigo los años ochenta para lograr más cabalmente dicho cometido (Barquet 2002: 17)<sup>76</sup>.

Por su parte, el tercer criterio, el métrico-formal, explicita la pretensión de atender a lo formal, como compensación a la priorización contenidista desarrollada por la Revolución. Mientras que el cuarto, el criterio semántico, resulta ser una criba a través de los nombres más conocidos de la historiografía cubana, procurando la adhesión de aquellos nombres que “resultaban ser esenciales por haber expresado de manera excepcional algún aspecto del drama nacional” (Barquet 2002: 25). De nuevo, reaparece la insistencia en incluir a los poetas residentes fuera de Cuba y se alude a una ausencia concreta, de gran significación, la de Heberto Padilla, el cual no está incorporado a la antología a causa de la negación de sus herederos a conceder el permiso de publicación. Aludir al caso Padilla de manera frontal y explicitar el deseo de los compiladores por

---

<sup>76</sup> Este mismo año y también en México, se publica la antología *Heridos por la luz* (2002), a cargo de Jorge Souza, que incluye a Reina María Rodríguez y a Damaris Calderón, y que se adhiere a este criterio cronológico: selecciona poetas nacidos después de 1945 porque “comienzan a escribir cuando la Revolución ha sido consumada. Sus voces hablan en una nueva época” y “su palabra, por tanto, es diferente” (Souza 2002: 12), con estas palabras está aludiendo a los autores emergentes en los ochenta. La literatura isleña publicada a partir de los setenta, según Souza, “puede leerse de múltiples maneras, siempre distintas a las anteriores. Por ejemplo, puede leerse bajo el paradigma de la continuidad de la tradición y la ruptura (...) O, por ejemplo, bajo el paradigma de lo conversacional-no conversacional, o el de lo cubano-lo no cubano” (Souza 2002: 13).

incluirlo constituye una muestra más de la voluntad conciliadora, por una parte, y de la importancia del nombre –¿por encima de su producción textual?– por otra<sup>77</sup>.

Mientras tanto, en Cuba siguen publicándose compilaciones fundamentadas en continuar difundiendo la política cultural del régimen como emblema. Entre este tipo de antologías, encontramos *La estrella de Cuba* (2004), elaborada por Edel Morales<sup>78</sup>, que recoge poemas de los autores que participaron en el proyecto del mismo nombre –tomado del título de un poema de José María Heredia<sup>79</sup>–, que consistió en una gira de recitales poéticos que duró quince días. El recorrido dio comienzo en el Mausoleo de José Martí, en Santiago de Cuba, y atravesó toda la isla. Esta gira sirvió de homenaje en el Bicentenario de Heredia –“fundador del alma nacional” (2004: 8)– y fue organizada por el Instituto cubano del Libro y la Asociación Hermanos Saíz de escritores y artistas jóvenes. En palabras del compilador, esta obra recoge “una suma muy representativa de qué y cómo escriben, en cada una de las regiones culturales del país, los poetas cubanos nacidos después de 1960, integrantes de promociones distintas mas no necesariamente enfrentadas en su (re)visión del sentido y la utilidad específica de la poesía” (2004: 8-9). Estas palabras dan cuenta de una voluntad de representación –geográfica y estética– y de conciliación –disolución de las oposiciones entre los distintos lenguajes poéticos–. El corpus escogido por el seleccionador incorpora, exclusivamente, autores nacidos después de la fecha del Triunfo y, por tanto, cuya íntegra formación ha tenido lugar dentro del periodo revolucionario. Borrar las diferencias entre las diversas escrituras constituye una estrategia para dotar de una ficticia coherencia interna a la producción revolucionaria. Del mismo modo, el hecho de aunarlas bajo una figura previa –Heredia– sirve para cohesionarlas. El propio Edel Morales, en una nota a pie de página que

---

<sup>77</sup> Apuntamos aquí el resto de criterios empleados: El quinto y el sexto, el criterio dialógico y el criterio dramaturgico, respectivamente, que tienen que ver con la disposición y ordenamiento de los textos, así como la producción de nuevos sentidos que puede generar las diferentes interacciones que se desprenden de la organización escogida. El séptimo será el criterio antiestereotipador; el octavo, el criterio limitador del objeto de estudio; y el último, el criterio del gusto personal. El propio prologuista apenas les dedica atención.

<sup>78</sup> Otra antología de este tipo será la recopilada por Omar Perdomo en *A la bandera cubana* (2007), que pretende recoger la producción poética inspirada en la bandera de Cuba: “La poesía, en sus diferentes estrofas, ha sido expresión elocuente de esos sentimientos, que incluso reflejó José María Heredia en su composición titulada «La estrella de Cuba», cuando aún no teníamos historia ni conciencia de nación y, menos, bandera” (2007: 5).

<sup>79</sup> Reproducimos aquí unos versos del poema “La estrella de Cuba” –que da nombre al proyecto y a la selección–, datado en octubre de 1823: “Al sonar nuestra voz elocuente / todo el pueblo en furor se abrasaba, / y la estrella de Cuba se alzaba / más ardiente y serena que el sol” (Heredia cit. por Perdomo 2007: 89).



acompaña a esta afirmación, nos señala la que pretende que sea su genealogía antológica, conformada por *Retrato de grupo* (1989) y *Un grupo avanza silencioso* (1991), entre otras. Este gesto descubre, por una parte, la profunda relevancia adquirida por la producción antológica cubana, capaz de operar como marca definitoria; y, por otra parte, la asimilación del desvío simbolizado por esta línea de antologías. La vocación transgresora de estas compilaciones del corpus-desvío ha sido disuelta y absorbida por la política estatal, su lugar de marginalidad ha sido modificado y su reapropiación desde el centro del campo cultural conlleva la desactivación de sus principales presupuestos. De ahí que un proyecto fuertemente institucional, como el de esta compilación, se ubique –sin aparente signo de contradicción– en esta genealogía.

La última de las antologías que comentaremos en este recorrido, *La poesía del siglo XX en Cuba* (2011), aparece publicada por la editorial española Visor, dentro de la colección “La estafeta del viento”, dirigida por Luis García Montero y Jesús García Sánchez y financiada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Forma parte de un macroproyecto que pretende reunir lo más representativo de la poesía hispanoamericana del siglo XX, para ello se propone publicar un volumen por cada uno de los países americanos hispanohablantes. La titánica voluntad que mueve a este propósito deriva en la priorización de determinados rasgos que van a considerarse transversales y constitutivos. Esta voluntad queda marcada en el prólogo elaborado por Víctor Rodríguez Núñez<sup>80</sup>:

La poesía cubana era revolucionaria antes de la Revolución; lo ha seguido siendo en medio de las profundas transformaciones realizadas desde 1959, a pesar de la paradójica desconfianza del poder revolucionario; y lo es aún después del decline de la Revolución que se inicia en la década de 1990. Una poesía revolucionaria no por realista, mucho menos por realista socialista; revolucionaria no por coloquial sino por renunciar de diversas maneras al solipsismo. Por eso, los poetas cubanos no han debido tener, a lo largo y lo ancho de la segunda mitad del siglo XX, ningún sentimiento de culpa (2011: 12).

---

<sup>80</sup> Remitimos aquí al capítulo anterior, donde nos detenemos en las otras compilaciones organizadas por Víctor Rodríguez: *Cuba: en su lugar la poesía* (1982), *Usted es la culpable* (1985) y *El pasado del cielo* (1994). La reiterada labor antologadora de este autor –que atraviesa los últimos treinta años– y las modificaciones internas de su propuesta suponen, en sí mismas, una muestra de la evolución del discurso poético cubano.

La idea de una poesía revolucionaria previa a la Revolución enlaza con las estrategias de legitimación utilizadas por gran parte del circuito cultural durante las primeras décadas de la Revolución<sup>81</sup>. No obstante, en este caso, lo revolucionario se desvincula de lo realista –y, en concreto, de lo realista socialista–, también del coloquialismo. El rasgo que se define como determinante resulta ser la oposición al “solipsismo”. Esta reconfiguración de lo revolucionario, más genérica y librada de las principales acusaciones críticas recibidas tras la década de los setenta –el apego excesivo al realismo y la exacerbación del lenguaje coloquial–, permite la extensión y aplicación del término hasta la actualidad y libra a los autores que lo ejercen del “sentimiento de culpa”<sup>82</sup>.

Víctor Rodríguez articula la producción poética cubana en torno a dos términos: por una parte, el solipsismo, como polo negativo; por la otra, la poesía dialógica<sup>83</sup>, como polo positivo. El antologador ancla la voluntad de ruptura con respecto al solipsismo a una genealogía antológica ampliamente legitimada, respaldándose en el discurso de Cintio Vitier en su compilación *Cincuenta años de poesía cubana*, de la cual “esta antología se propone ser continuación” (Rodríguez Núñez 2011: 41). Por su parte, la etiqueta de “poesía dialógica” deriva rápidamente en lo coloquial: “La variante fundamental de la poesía dialógica que se manifiesta en Cuba desde mediados del siglo XX es el llamado coloquialismo. Poco ha hecho la crítica tradicional para definir esta poética, también llamada conversacionalismo, tanto en los casos que se le afirma como en los que se le

<sup>81</sup> Estas estrategias legitimadoras han sido expuestas en el capítulo anterior a raíz de algunas selecciones concretas, como *Poesía de combate* (1975), de Margarita Mateo; *Poesía social cubana* (1980), de Mirta Aguirre; o la introducción de Salvador Bueno a *Con un mismo fuego* (2008).

<sup>82</sup> Sin embargo la culpa, tal y como observaremos al adentrarnos en los siguientes capítulos, atraviesa la producción de las autoras que nos conciernen en este trabajo: “Qué diría de todos por mi culpa”, afirma el sujeto poético creado por Albis Torres (2007: 43); “Toda mi culpa de vivir”, podemos leer en los textos de Reina María Rodríguez (1984: 11); o “PERDÓNAME. / Ya no soy digno”, enunciación que forma parte del entramado desarrollado por Damaris Calderón en torno a la imagen del hijo pródigo, la cual atravesará toda su obra (Calderón 2001: 75).

<sup>83</sup> Hasta el momento, no habíamos encontrado la etiqueta de “poesía dialógica” empleada en una antología. Tan sólo Antonio Merino, en la introducción a *Nueva poesía cubana (Antología 1966-1986)*, alude a un carácter dialogal en la poesía –que no dialógico–: “El poeta se sitúa así ante la realidad de forma polivalente, ya sea como sujeto de la narración (monólogo) o como narrador respecto al personaje o el hecho que intenta ofrecer (diálogo). El carácter dialogal o de monólogo vendrá dado por el emplazamiento del munto respecto al autor-lector en la misma medida que si se tratara de un cuadro épico” (Merino 1987: XXIII).

niega” (2011: 18). A pesar de la acusación directa a la carencia crítica, él tampoco acometerá esta labor constitutiva<sup>84</sup>.

Otra de las denuncias que Víctor Núñez lleva a cabo a lo largo de este texto introductorio está relacionada con una descripción del campo cultural cubano que entra en contradicción con su visión más extendida, la del respaldo completo a la estética hegemónica: “Los poetas cubanos que escriben una poesía dialógica han enfrentado, desde 1959, una realidad social y cultural propicia sólo en apariencias” (2011: 23). Y añade: “no sólo ha faltado, en más de medio siglo de Revolución cubana, un diálogo verdadero entre dirigentes políticos e intelectuales, sino que además los primeros han dado a los segundos un espacio de integración limitado, que pocas veces ha rebasado las fronteras de la actividad cultural” (2011: 24). Este planteamiento sitúa a la poesía conversacional en un lugar de subversión dentro del circuito cultural revolucionario, contrarrestando la extendida imagen de que el régimen apoyó deliberadamente esta tendencia poética.

A lo largo de este prólogo, Rodríguez Núñez incorpora la problemática en torno a lo coloquial y la resuelve a través de la exclusión, esto es, ubica a aquella poesía que fue arduamente criticada –la correspondiente al Quinquenio Gris y sus aledaños– fuera del conversacionalismo:

El establecimiento del coloquialismo como tendencia dominante de la poesía cubana en la década de 1960 es un proceso natural y con raíces en la propia literatura cubana. La nueva norma poética [durante la década de 1970], un realismo socialista a duras penas tropicalizado, resulta una imposición artificial y sin una verdadera tradición en las letras de la isla. Por una parte, se silencia a la mayoría de las principales voces de la poesía dialógica de la época, tanto de la generación establecida como de la emergente, y en su lugar se promueve una poesía a la Revolución de asalariados dóciles al pensamiento oficial (2011: 34).

El “realismo socialista” –que “se trata de una poesía monológica, en su contenido y en su forma”–, no resulta, por tanto, representativo. No forma parte de ese proceso de naturalización con que Víctor Rodríguez reviste a lo revolucionario. Queda fuera, por

---

<sup>84</sup> Estamos de acuerdo con la carencia señalada por Rodríguez Núñez. A pesar de la popularidad del término y de haber sido ampliamente utilizado como categoría, hallamos pocos textos críticos que se detengan a delimitar y describir los rasgos constitutivos del denominado coloquialismo. En este ámbito, *Poesía Coloquial Hispanoamericana* (1997), de Carmen Alemany, constituye uno de los ensayos más completos en cuanto a definición y sistematización de esta tendencia.

tanto, por constituir “un falso conversacionalismo” (2011: 35). Tras este periodo de excepción, “la poesía vuelve a brillar en Cuba –y en su centro, la poesía dialógica– a inicios de la década de 1980, y esa riqueza se extiende hasta el final del siglo” (2011: 35). Rodríguez Núñez plantea las poéticas emergentes no como signo de ruptura sino como derivación de la poesía dialógica hacia otras tendencias que siguen formando parte de ella: “dentro de la diversidad que hace posible el cese de la promoción oficial y oficiosa del realismo socialista, ocurre un gradual y saludable desplazamiento del coloquialismo a otras vertientes de la poesía dialógica” (2011: 36), es decir, “no se renuncia a la condición dialógica sino que se replantea” (2011: 39). De este modo, Rodríguez Núñez recupera las dos líneas antológicas que hemos ido viendo: por una parte, naturaliza la existencia de una poesía revolucionaria, con una tradición propia; y, por otra parte, reconoce las poéticas emergentes a partir de los ochenta y las inserta dentro del circuito institucional al considerarlas parte de esa misma poesía: a todos los que el rechazo al solipsismo, todos escriben poesía dialógica, por tanto, están en el mismo bando. Mediante esta estrategia, el total de la producción correspondiente al periodo revolucionario aparece cohesionada, presentada como un devenir natural de la literatura.

En suma, a pesar del profundo carácter renovador de los supuestos planteados por antologías como *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001* (2002) –a la que hemos aludido en el apartado anterior–, continuamos encontrando compilaciones marcadas por una voluntad conciliadora, que se sostienen a través de una mirada histórica legitimadora, como es el caso de *Poesía cubana del siglo XX* (2002), de Jesús J. Barquet y Norberto Codina. Por otra parte, selecciones fuertemente vinculadas al círculo institucional, como *La estrella de Cuba* (2004), elaborada por Edel Morales, han incorporado completamente las poéticas divergentes. Esta apropiación borra las diferencias entre las diversas escrituras y constituye una estrategia para dotar de una ficcional coherencia interna a la producción revolucionaria. Dicha voluntad homogeneizadora se puede observar también en *La poesía del siglo XX en Cuba* (2011), donde lo revolucionario se desvincula de lo realista para desactivar las principales críticas recibidas. Rodríguez Núñez, en esta antología, alude a un conversacionalismo en sentido amplio, del que expulsa a la escritura panfletaria del Quinquenio Gris y en el que incorpora a las poéticas emergentes a partir de los ochenta al considerarlas una

derivación lógica. Esta concepción deshace las polémicas internas y traza un continuum, que comienza antes de la Revolución, en el que todo encaja.

La presencia de opiniones tan diversas, incluso opuestas, como las que hemos señalado en esta parte final de nuestro recorrido pone de relieve la existencia de un nudo en la historiografía cubana de la Revolución que todavía no ha sido resuelto.

## 2.6. Un criterio diferente: el género.

### 2.6.1. Un discurso historiográfico erigido sobre una carencia.

Una mujer escribe este poema.  
Carilda Oliver Labra

En este apartado vamos a detenernos en las antologías que han recopilado la poesía escrita por mujeres. Para ello, volvemos al inicio de nuestro recorrido, en el capítulo anterior, y buscamos los referentes femeninos que constituyen el discurso de *Calibán*. En la primera edición de este texto canónico (1971), entre el amplio listado de personalidades fundadoras y representativas del discurso hegemónico, Fernández Retamar sólo incluía una mujer: Violeta Parra. La definición de la identidad latinoamericana y la reescritura de su historia literaria/cultural se construyen sobre esa carencia. Esta fuerte restricción de la incorporación de mujeres se verá modificada más de veinte años después:

En su edición corregida y aumentada de «Calibán», publicada en Buenos Aires en 1995, Retamar añade a la lista de Calibanes varios nombres, especialmente de mujeres: Juana de Azurduy, Haydée Santamaría, Rigoberta Menchú, Sor Juana Inés de la Cruz, Gabriela Mistral, Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Rosario Castellanos; adiciones que reforman la lista haciéndola «políticamente correcta», y que responden en gran medida a las críticas sobre el machismo de la definición calibánica de la identidad (Jáuregui 2005: 731).

El discurso hegemónico se construye sobre una ausencia: la de las mujeres, que no forman parte del entramado representacional sobre el que se construye lo revolucionario. El Régimen instaurado el primero de enero de 1959 produce un canon prácticamente exento de mujeres. Tal y como señala Carlos Jáuregui en *Canibalia*: “El

*calibanismo revolucionario* de Retamar realiza una serie de inversiones e impugnaciones del discurso (colonial, imperialista, occidentalismo), pero mantienen la estructura excluyente y androcéntrica que subordina el drama de la Historia a la representación identitaria de los personajes masculinos” (Jáuregui 2005: 762)<sup>85</sup>. La incorporación tardía que Retamar hace de las mujeres hace más evidente la falta sobre la que se sostiene la estructura inicial. La Revolución incorpora a la mujer como beneficiaria y no como constructora. Luisa Campuzano, en su ensayo “Ser cubanas y no morir en el intento. Estrategias culturales para sortear la crisis”, describe este mecanismo:

Digamos, para simplificar, que donde en la historia latinoamericana se lee “la mujer conquistó”, en la cubana posterior a 1959 podría leerse “la mujer recibió”; que donde en la primera se dice que la mujer luchó por sus derechos o trabajó en su beneficio, en la cubana se diría que la mujer se ha incorporado a la lucha y ha trabajado en defensa de la Revolución.

En Cuba, muy distintamente de lo sucedido en otras partes, la progresiva transformación de la mujer se produjo en el contexto de un cambio revolucionario que nunca tuvo como objetivo prioritario a las mujeres, sino la modificación radical de la estructura política y económica del país, a la que todo se subordinaba, y para la cual la categoría operativa fundamental era la de clase y no la de género; y las

---

<sup>85</sup> En las últimas décadas encontramos múltiples reescrituras de *La Tempestad* desde el feminismo: “Diversos textos feministas teóricos y literarios latinoamericanos y del Caribe han articulado *The Tempest* a los problemas de género para proponer un sujeto doblemente colonizado y enfrentado a dos imperios: el patriarcal y el (neo)colonial” (Jáuregui 2005: 777). Algunas focalizan su reflexión en el personaje de Miranda, como Laura Donalson en *Decolonizing Feminisms* (1992), Coco Fusco en “El Diario de Miranda/Miranda’s Diary” (1994) o Silvia Spitta en “Desdoblamiento calibanesco: hacia lo complejo” (2000); otras en Sycorax, como es el caso de Michelle Cliff en “Caliban’s Daughter: *The tempest* and the Teapot” (1991); algunas incluso reconocen el papel de la mujer en Próspero, así lo hace López Springfield en “Revisiting Caliban: Implications for Caribbean Feminisms” (1997). En otros casos, el propio Calibán aparece con rostro de mujer, las mujeres Calibanes emergen en “Para comerte mejor: Cultura Calibanesca y formas literarias alternativas”, de Beatriz González Stephan (1993); o en “La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina” (1984), de Sara Castro-Klarén, donde se llega a afirmar: “Si como Gilbert y Gubar constatan, la misoginia patriarcal hace de «las mujeres monstruos sin habla, rellenos de un conocimiento indigesto», ¿no es ésta la misma imagen que Fernández Retamar reclama para América Latina en su rebelde «Calibán»? Calibán el bruto balbuciente que trabaja para Próspero, el padre civilizador, viene a ser la figura de las mujeres bestializadas que espantan a los lectores de Milton y Swift. Ambas bestias de producción y re-producción roban, no el fuego, sino la palabra. Tránsito de la ley del padre que les obliga a hacer uso rudimentario, ilegítimo y subversivo de la palabra” (1984: 41-42). A parte de estos y otros ensayos, podemos localizar la matriz calibanesca en diversos textos de creación cubana escritos por mujeres. Carlos Jáuregui, en *Canibalia*, alude al conocido y reconocido poema “Amo a mi amo” –incluido en *Octubre imprescindible* (1982)–, de Nancy Morejón, donde “reflexiona retrospectivamente desde la Revolución cubana sobre la historia colonial y la esclavitud, y acude a la imagen calibanesca del tiranicidio” (2005: 773); y a *Otra tempestad* (1997), obra compuesta por Raquel Carrió y Flora Lauten.

tácticas inexcusables, la igualdad y la unión, no la diferencia (Campuzano 2010: 208).

Esta subordinación sistemática de las prácticas de escritura/lectura en clave de género explica la escasez de selecciones de poesía escrita por mujeres en medio de la amplísima producción antológica cubana. Las primeras compilaciones que recogerán exclusivamente autoras aparecen, precisamente, en la década de los ochenta, coincidiendo con la emergencia de poéticas divergentes y la reestructuración del circuito cultural.

La primera antología de poesía escrita por mujeres cubanas que sale a la luz durante el periodo revolucionario se publica, sintomáticamente, fuera de Cuba, en Canadá. *Breaking the silences* (1982), a cargo de Margaret Randall, incluye en su selección a tres de las cuatro autoras sobre las que reflexionaremos en este trabajo: Albis Torres, Georgina Herrera y Reina María Rodríguez.

Margaret Randall ya había publicado una antología de poesía cubana cuatro años antes: *Estos cantos habitados* (1978). En *Breaking the silences* se alude a esta recopilación anterior y se señala su carencia de voces femeninas: “In 1977 I selected, translated and wrote the introduction to an anthology of new Cuban poetry. It contained fifteen voices, two of them women’s. My reasons seemed rational enough to me at the time: I had searched for more women, but couldn’t find them” (Randall 1982: 2)<sup>86</sup>. Randall afirma no haber podido encontrar más mujeres, esta ausencia se manifiesta como síntoma de un discurso –el revolucionario– que oculta aquella parte de la producción que no considera representativa. La seleccionadora, estadounidense, se propondrá corregir dicha falta a través de esta nueva antología: “I am only now beginning to understand my own conditioning” (1982: 2)<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Reproducimos aquí un párrafo extraído de esta antología previa, en que se alude explícitamente a la minoría de mujeres poetas: “In the arts, there are many out-standing women today –as there are outstanding women political and administrative leaders, doctors, engineers, scientists, and military officers. But I’ve noticed, among the new generations as well as the older writers, there are amazingly few women poets of consistent quality and passion. In presenting this sampling I naturally wanted to stick to the guidelines I’d drawn up for the project –irrespective of sex. The two women included are fewer than I might have wished, but two out of 15 is superior to the overall ratio. A positive sign may be the fact that workshops I have visited nationwide seem to have a much larger percentage of women participating” (1978: XXIII).

<sup>87</sup> Este propósito se revestirá de la necesidad de legitimarse, para ello establece una genealogía de la escritura de mujeres, señalando a la Marquesa Justiz de Santa Ana como la primera cubana en escribir

En 1985 encontramos ya una antología de poesía escrita por mujeres publicada en Cuba, se trata de *Poetisas Cubanas* (1985), elaborada por Alberto Rocasolano, la cual pretende abarcar la producción del siglo XIX y el XX. El seleccionador establece una genealogía femenina que ubica a Gómez de Avellaneda como cabeza visible, no obstante, la producción de esta no se corresponde con lo nacional, por tanto, constituye un origen desviado: “En verdad la poesía femenina en Cuba alcanza existencia realmente con la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda, pero es con José María Heredia, como se sabe, que surgen las verdaderas manifestaciones de una poesía genuinamente cubana” (Rocasolano 1985: 12)<sup>88</sup>. En esa estrategia consistente en hacer corresponder lo canónico con lo nacional, las poetisas ocupan un lugar periférico, debido a su supuesta atención hacia lo íntimo frente a las diferentes versiones históricas de construcción de lo esencialmente cubano. En la escritura poética de las mujeres, afirma Rocasolano, “una cosa es cierta, hasta los días del triunfo de la Revolución Cubana, la subjetividad primará sobre la exterioridad” (1985: 15). Esa escritura de la subjetividad las expulsa del paradigma de representación.

El antologador totaliza la obra de las mujeres poetisas, presentándolas como bloque homogéneo, y reduce la validez de la escritura poética a un historicismo directo, explícito, ausente en ellas. Por tanto, esta supuesta carencia es concebida como una culpa, como déficit: “Lo apuntado no implica que no podamos encontrar aquí y allá señales y manifestaciones que se apartan de la nota dominante, pero en pureza –y mucho más tratándose del quehacer poético femenino entre nosotros– la actitud caracterizadora de la poesía de nuestras mujeres fue el ahistoricismo” (1985: 15).

---

poesía. El recorrido pasa por Gertrudis Gómez de Avellaneda, Luisa Pérez de Zambrana, Aurelia Castillo de González, Mercedes Matamoros y Nieves Xenes. La introducción constituye, pues, una antología de mujeres poetisas del siglo XIX, previa al corpus de autoras del XX que constituye la selección principal.

<sup>88</sup> La elección de Gertrudis Gómez de Avellaneda como precedente constituye un punto problemático en la configuración de la historiografía nacional. Tal y como señala Nuria Girona en *Rituales de la verdad*: “En contraste con el afán de fijación geográfica que la figura de Gómez de Avellaneda ha acusado, su poesía se caracteriza por la dislocación que trazan las imágenes de la patria” (2008: 167). En la escritura de “la Peregrina”, pseudónimo en sí mismo significativo, “a menudo, la territorialidad con la que se refiere a su lugar de origen no se identifica fácilmente con un referente geográfico, ni tan siquiera espacial, diluido en el recuerdo o estilizado sentimentalmente” (2008: 167). Esta “subjetividad nómada”, característica de la poesía de Avellaneda, “se resiste a la fijación incluso de la tierra natal” y es en esta resistencia donde reside su “potencial destabilizador”. En definitiva, la “movilidad” propuesta por el sujeto lírico de su producción, así como la “posición errante” que lo define convierten en conflictiva su adscripción a la genealogía fundacional cubana (2008: 168).



La división que lleva a cabo en apartados, con el fin de organizar los textos<sup>89</sup>, finaliza con la sección “nuevas y novísimas”. Incluye aquí a dos de las autoras sobre las que trabajaremos: Georgina Herrera aparece como “nueva” y Reina María Rodríguez como “novísima”. Sin embargo, la caracterización de estas autoras resulta vaga, su mayor valor reside en acercarse a los ítems que marcan la escritura de los hombres –revolucionarios–:

«Nuevas y novísimas», con los matices necesarios, se hermanan en el lenguaje, en la actitud ante la poesía y los retos de la nueva realidad social, donde la mujer cubana día a día ha ido borrando las desigualdades y participa activamente en la construcción del socialismo. No ha de extrañarnos, pues, que sean realistas, que estén atentas al decursar de la historia y que la nota íntima adquiera connotaciones que se apartan de «lo poético convencional»; pero eso sí, está en sus manos la enorme responsabilidad de alcanzar el nivel estético que exige el gran hecho histórico y la maestría de algunas voces que les precedieron en el quehacer poético (1985: 17).

El proceso de incorporación de las mujeres al discurso canónico, según Rocasolano, pasa por borrar la intimidad y acercarse al realismo. En la mano de las mujeres está ponerse en el nivel de la Revolución –pasar a la escritura social– y en el de la escritura de los hombres –conformadores del canon–.

Un año después surge *Cuando una mujer no duerme* (1986), publicado en Italia, a cargo de Valeria Manca. De nuevo, hallamos el gesto externo al circuito revolucionario, el señalamiento desde fuera. Entre las poetisas antologadas se encuentran Georgina Herrera y Reina María Rodríguez, de la cual toma el verso que da título a la compilación.

Manca destaca la preeminencia del género lírico, sin embargo, la asocia a la etapa posterior al Quinquenio Gris: la construcción del lenguaje poético como efecto del desarrollo revolucionario<sup>90</sup>, como consecuencia; en lugar de como eje vector, productor de lo revolucionario. Atendiendo a las palabras introductorias de la compiladora, la hegemonía de la escritura poética emerge a posteriori, como proceso derivado de las nuevas circunstancias del campo cultural:

---

<sup>89</sup> Las secciones en que se estructura el corpus son: “románticas”, “expresiones diversas y asomos modernistas”, “posmodernismo”, “intimismo”, “intimidad y preocupación social”, “neorromanticismo”, “nuevas y novísimas”. Las propias categorizaciones resultan cuestionables en sí mismas.

<sup>90</sup> De ahí la comparativa que Manca realizará con el caso nicaragüense. Este planteamiento se acerca, desde otros términos, a lo expuesto por Ernerto Cardenal en la antología que hemos comentado en el capítulo anterior –*Poesía cubana de la Revolución* (1976)–: la confluencia de ambos casos, cubano y nicaragüense.

Quella che colpisce, nella Cuba attuale, è la notevole presenza di donne scrittrici. Sono così numerose che è stato necessario circoscrivere una tematica letteraria per poterla approfondire. Questa antologia è perciò limitata alle poetesse cubane: la poesia è l'espressione letteraria che oggi in Cuba incontra più simpatia tra i giovani. Oseremmo dire che fa parte di una congiuntura storica. L'istallarsi di una rivoluzione porta allo sviluppo di un linguaggio poetico. Così è in Cuba, così sta avvenendo nel Nicaragua post-rivoluzionario (Manca 1986: 9).

No obstante, tal y como hemos ido apuntando a lo largo del capítulo anterior, la elección de un tipo de escritura –la poética– y la construcción de una tradición propia –de un canon revolucionario– constituyó una de las herramientas fundamentales que permitió la instalación y consolidación del nuevo régimen. No supone, pues, un resultado, sino una estrategia fundacional. Por otra parte, Manca destaca una mayoritaria presencia de mujeres poetas, en claro contraste con las dificultades expresadas por Randall para encontrar voces femeninas: “Ci troviamo di fronte ad un fenomeno nuovo in cui le voci femminili, che sono maggioritarie, portano avanti il discorso della fundizione rivitalizzante della poesia e sono le avantguardie di un rinnovamento poetico” (1986: 11). La compiladora ubica a las mujeres en la vanguardia de la renovación poética –que no aparece caracterizada–, sin embargo, encierra su escritura en temáticas habitualmente marcadas como “femeninas” –que sí aparecen caracterizadas–: “Nessuna donna che scrive dimentica le tematiche strettamente congiunte alla condizione femminile. Incontriamo quindi ciò che ci si aspettava di incontrare: il parto, la maternità, la relazione amorosa, sempre difficile con l'uomo gli interessi per le altre donne, con le particolarità nello sviluppare il tema che ha ogni personalità artistica” (1986: 11). Esta contradicción entre “le avantguardie di un rinnovamento poetico” y “ciò che ci si aspettava di incontrare” realiza un flaco favor a la visibilización de la escritura de mujeres, la cual aparece determinada por su contenido –homogéneo y reiterado– y queda encerrada en un nuevo reduccionismo.

Tres años después ve la luz, esta vez sí en Cuba, *Poesía infiel* (1989). Se trata de una selección elaborada por Soleida Ríos –ella misma poeta–, que incluye a Damaris Calderón y a Reina María Rodríguez. La introducción se hace eco de la abundancia antológica que caracteriza a la producción revolucionaria y explicita que esta compilación se trata de un encargo editorial:

Cierto es que últimamente en nuestro medios proliferan las antologías, selecciones y recopilaciones y que llamar a este libro de una u otra forma no le añade valores ni evitará

ninguno de los riesgos posibles. Obedece al criterio selectivo de una persona y a la solicitud de la Editora Abril. Se trata de reunir bajo un mismo título lo más significativo de la última producción poética de las mujeres cubanas. Y tal vez esta muestra tendría menos razón de ser si fueran otras nuestras posibilidades editoriales. Entonces vendría cada voz, dentro de su registro, a demostrarse sola y a que el oído colectivo y luego el tiempo las consagre o borre definitivamente (Ríos 1989: 3).

Esta “solicitud” pone de manifiesto el interés editorial por publicar antologías de mujeres, pero también apunta hacia las dificultades materiales para sacar a la luz obras individuales, así como la falta de interés en ello: “Alguien, no sé si ingenuo o suspicaz, preguntaba por qué un libro de poetisas. Hablaba incluso de automarginación, quién sabe si eso merecería un debate, porque se reflexiona poco sobre el asunto entre nosotros” (1989: 4). La falta de reflexión en torno a la inserción de las mujeres en la historiografía literaria nos remite a las palabras de Luisa Campuzano: la Revolución subordinó género a clase, por tanto, su preocupación por legitimarse a través de una tradición literaria no incorporó a las mujeres.

El prefacio de Soleida Ríos finaliza afirmando: “La (discutida) nueva poesía cubana es expresión del momento de fiebre creadora que vivimos en los últimos años. Blandamente, o con el filo de un cuchillo, ellas también registran sus visiones, sus espasmos, alegrías y desencuentros, en avalancha casi. Tal cantidad acabará por ser un escalón de paso a obras de valor permanente” (1989: 5). Esta antología, publicada a finales de la década de los ochenta, alude a la supuesta “nueva” poesía, es decir, a los cambios en la concepción de la escritura que venimos apuntando a lo largo de estos dos capítulos. No obstante, las mujeres poetas también ocupan un lugar periférico en este momento de reestructuración, de ahí que la propia antologadora afirme “ellas también registran”, como si se tratara de una adhesión a un proceso que no las implica inicialmente. Sin embargo, esta antología “infidel” acabará siendo infiel a su propio propósito inicial, puesto que el tratamiento otorgado a la escritura de mujeres constituye una ambigua subordinación. Expresiones como “tal cantidad acabará por ser un escalón de paso a obras de valor permanente” (1989: 5) implican, no sólo un lugar de subordinación en el circuito cultural, sino una actual insuficiencia en su calidad. Este enfoque pone en conexión esta introducción con el planteamiento de Alberto

Rocasolano: las mujeres todavía no escriben lo suficientemente bien, no han creado grandes obras, “obras de valor permanente”<sup>91</sup>.

Un año después, en Miami, surge *Poetisas cubanas contemporáneas* (1990), a cargo de Darío Espina Pérez. Se trata de una compilación de “poetisas del Exilio” (1990: XIII). Aunque en este recorrido no nos detenemos en las compilaciones que se han centrado exclusivamente en la diáspora, recalamos en esta a causa de su criterio de género y algunas características especialmente destacables. El preludio a esta selección pretende resaltar su no adscripción a ninguna tendencia estética: “Insistimos en que la Antología sigue lo que pudiéramos llamar Escuela Ecléctica. Esto significa que no alentamos una escuela poética en particular, sino lo mejor de todas las escuelas” (1990: XIII). Sin embargo, rápidamente queda develado el criterio priorizado en el proceso de inclusión: “Hemos dado preferencia a los poemas que contienen mensaje y que han logrado, al propio tiempo, expresión poética, belleza en suma” (1990: XIII). Hallamos, pues, una evidente prioridad del contenido que, paradójicamente, coincide con lo expuesto por parte de la poesía elaborada y compilada dentro de la isla. Más adelante, se afirma: “Lo que no hallarán es lo que hemos llamado *antipoesía* y *criptopoesía*, o sea, aquello que va contra las normas del arte y de la estética y lo que no se entiende porque ni el mismo autor sabe lo que ha escrito” (1990: XIV). A pesar de ser una antología del exilio, el presupuesto estético que rige la selección es el mismo que el de las primeras y tan críticas décadas de la Revolución.

En medio de este posicionamiento a favor de la poesía *que se entiende* queda desdibujada la condición de género. A pesar de que esta antología se constituye como un “documento inconfundible y justificativo de la verdadera poesía femenina cubana, expresada libremente, sin compromisos o influencias tendenciosas”, el criterio “mujer”

---

<sup>91</sup> Marino Wilson Jay, en el artículo “Poetisas infieles: mujeres fieles”, publicado en la revista *Diéresis*, comenta ampliamente la antología: “Nadie escapa a su destino; Soleida Ríos tampoco; predeterminedada por lo insoslayable inaugura una rebelión en la que introduce a sus congéneres. Tal es el caso de este libro que se autodefine «infel» hasta la médula, cuando es una de las mejores parciales fidelidades de la actual (¡no «nueva»!) poesía cubana” (1992: 4). Según este artículo, la transgresión se desactiva por lo común y vacío del gesto de recopilar mujeres. La pretendida traición se convierte en fidelidad a las exigencias del circuito cultural. Además, el crítico insinúa que no hay nada *nuevo* en esas poetisas actuales y desactiva la propia categoría de “nueva poesía” –la novedad como valor– para sustituirla por “poesía actual”. El posicionamiento de Jay neutraliza, por completo, el valor de la antología: “La suerte de algunas obras a veces está dada por su escasez de aspiraciones. Este libro no pretende nada. La Ríos no ha querido ofertarnos una antología, ni siquiera una promoción; solamente escogió un grupo de mozas de los veintitantos hasta los 40 con un manojito de poemas de cierto desenfado” (1992: 24-25).

queda desactivado en este planteamiento estético, constituyendo un pretexto que no opera en las reflexiones introductorias y convirtiéndose, por tanto, en una acumulación de textos de autoría femenina desprovistos de un acompañamiento crítico.

2.6.2. De la carencia a la excepción: mujeres desmarcadas / mujeres que se desmarcan.

Y es que no hay nada peor  
que una cara sin rostro.  
Lina de Feria

El *Álbum de poetisas cubanas*, a cargo de Mirta Yáñez, aparece publicado por primera vez en 1997. La compilación toma su título del *Álbum cubano de lo bueno y lo bello*, revista femenina fundada por Gertrudis Gómez de Avellaneda –publicada entre febrero y agosto de 1860–. De hecho, con esta autora abre Yáñez su prólogo “Poetisas sí”, junto a la Marquesa Jústiz de Santa Ana (1733-1807), perpetuando esa voluntad de legitimarse a través de la producción de los siglos anteriores<sup>92</sup>. Esta selección incluye a Georgina Herrera, Reina María Rodríguez y Damaris Calderón, pero no nos detenemos aquí en lo que aporta sobre cada una de ellas porque lo haremos en los respectivos capítulos.

La antologadora arremete contra la práctica historiográfica consistente en colocar en un *aparte* la producción de las mujeres poetas: “Muchas de nuestras historias literarias han usado el acápite confinador de «las poetisas» para resumir en pocas líneas su estudio” (2002: 10). Esta crítica no tiene tanto que ver con la estrategia en sí misma, la demarcación de una categoría de estudio, sino con la utilización de esta para mantenerlas al margen del proceso de construcción y representación nacional: “Las poetisas no pidieron andar en capítulo aparte, aunque así se les encuentra en muchos textos en minúsculos capitulillos de consuelo, como fuera de la corriente del tiempo y de la estética” (2002: 10). Este considerarlas *afuera*, al margen de los debates y

<sup>92</sup> Esta elaboración de un linaje legitimador, mecanismo que ya hemos observado anteriormente –por ejemplo, en la compilación de Margaret Randall–, se reitera en múltiples selecciones, como *Antología Cómica de Ocho Poetas Cubanas* (1998). Esta obra, elaborada por Fredo Arias de la Canal y publicada en México, alude a una “visión onírico-cósmica” (1998: IX) de la poesía escrita por mujeres. En el breve prólogo se establece una genealogía transnacional femenina, compuesta por sor Juana Inés de la Cruz, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Delmira Agustini.

configuraciones del campo cultural, desactiva sus propuestas estéticas y sus propias escrituras, a la vez que las expulsa del devenir revolucionario. En oposición a este postulado, Yáñez afirma: “La mujer intelectual, inmersa o distante de las confrontaciones sociales, revelaba las crispaduras de su tiempo, incluso cuando la evasión hacia el mundo interior haya sido el camino elegido. Discrepo, por tanto, de algunas afirmaciones que encasillan como «ahistórica» la obra de algunas poetisas” (2002: 22). La alusión a Rocasolano y su antología se hace evidente. La compiladora se desmarca de este modo de absorción y apropiación de la escritura de mujeres, por considerarla un mecanismo de exclusión que, al limitar el margen de comparación, devalúa a las propias obras y les impide el acceso a la conformación del canon nacional<sup>93</sup>. Sin embargo, la compiladora encuentra un aspecto positivo en este sistema de inserción oblicua en la historiografía y en el circuito cultural cubano:

La poesía escrita por las mujeres que han recibido como experiencia mayúscula el fenómeno de la Revolución, ha refraccionado el impacto de esa mutación. Todavía no hay la suficiente distancia como para sacar cuentas objetivas, pero me atrevería a afirmar que el discurso poético femenino cubano desde 1959 hasta la fecha –tanto dentro de la Isla como en la llamada diáspora cubana– es lúcido y analítico como conjunto, y en muchos aspectos con una asimilación más madura, honesta y profesional que la poesía de algunos colegas profusamente publicados. Aventuro el criterio de que quizás la poca atención de antólogos y críticos –independientemente de las razones que la hayan motivado– y el inevitable cribado que de ello resultó, hayan favorecido que no prosperara entre las poetisas la mala versificación (rimada o libre), los temas de ocasión, la poemalía oportunista, el regodeo pastoril, la chabacanería, el falso cubanismo, como sí ha ocurrido entre las abundantes camadas de poetas que atestan los listados, cuya indiferenciada presencia sin jerarquización estética afectó, durante un buen período de tiempo, la pulcritud de la proyección poética cubana (2002: 32).

Mirta Yáñez señala la posibilidad de que el lugar periférico en el que ha sido ubicada la escritura poética de las mujeres las librara de las fuertes limitaciones del proceso de implantación de una estética hegemónica. Esto es, su situación marginal con respecto a la historiografía oficial les permitió escapar de las más férreas exigencias institucionales

---

<sup>93</sup> Yáñez utilizará un ejemplo paradigmático en la historia de la literatura cubana para ilustrar este ejercicio de descarte: “Para alabar la proeza literaria de una poesía como la de Dulce María Loynaz, necesitan ponerle cortapisas al compararla solamente con la de otras mujeres, cuando su obra se coloca entre las grandes sin importar tendencia, sexo y época” (2002: 27).

y producir una escritura diferente en los momentos de mayor restricción cultural, como el renombrado Quinquenio Gris<sup>94</sup>.

Esta antología constituirá el inicio de un nuevo interés editorial por la publicación de compilaciones de poesía escrita por mujeres. La aparición de *Mujer adentro* (2000), *Mi desposado, el viento* (2006) y *Queredlas cual las hacéis* (2007) dan cuenta de este movimiento en el circuito cultural cubano. Las tres descentran la escritura del hecho revolucionario, marcando su no identificación con el canon.

La primera de ellas, *Mujer adentro* (2000), se publica en Santiago de Cuba, a través de la Editorial Oriente y a cargo de Teresa Melo, Aida Bahr y Asela Suárez. Esta selección presta atención a mujeres poetas cubanas que residen en el país pero no en la capital, de ahí el título de la compilación. La novedad de esta antología –y su mecanismo de diferenciación– reside, pues, en su voluntad de dar a conocer autoras que difícilmente han trascendido debido a su marginalidad geográfica<sup>95</sup>.

Por su parte, en *Mi desposado, el viento* (2006) –título extraído del poema “El himno de la lluvia” de Mercedes Matamoros, una de las autoras incluidas–, Cira Andrés recoge mujeres poetas de finales del siglo XIX y principios al XX, ciñéndose al periodo previo a la Revolución: “Aspiramos a que la poesía que escribieron algunas de nuestras autoras en los últimos decenios coloniales reciba una mayor atención por parte del lector cubano” (Andrés 2006: 12). Su alejamiento de la escritura revolucionaria pasa, pues, por elección de la cronología<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> Esta visión liga el planteamiento de Yáñez con lo expuesto por Sonia Mattalía en su ensayo *Máscaras suele vestir*: “la escritura crítica de las mujeres se plantea una doble tarea: hacia afuera para construir tradición; pero también hacia adentro, mostrando sus propias estrategias, aquéllas que, con relación a Sor Juana, Ludmer denominó «las tretas del débil» para practicar en los espacios admitidos «lo vedado en otros» y así provocar un movimiento de anexión y de reterritorialización de los discursos hegemónicos” (2003: 98).

<sup>95</sup> Aunque no incluye a ninguna de las poetas sobre las que nos detenemos en esta tesis, una de ellas –Reina María Rodríguez– aparece en la “nota a la edición”, donde se establecen tres momentos de la historiografía femenina: final del XIX y principios del XX, donde se destaca a Gertrudis Gómez de Avellaneda y Luisa Pérez Zambrana; mitad del siglo XX, cuyos nombres punteros resultan ser Dulce María Loynaz, Fina García Marruz y Carilda Oliver Labra; y final del siglo, con Nancy Morejón y Reina María Rodríguez (2000: 5).

<sup>96</sup> También por la priorización de lo amoroso, frente a lo patriótico, aunque esto último queda señalado como tema propio de su escritura: “La presente selección, sin desatender el tema patriótico o el basado en el entorno natural, tan caros a estas mujeres, ha puesto mayor énfasis, como ya anunciamos, en el tema amoroso, donde ellas dieron muestras de asumir la expresión poética como almas en tensión sumidas en gestos artísticos muchas veces audaces, almas que estaban quizás en suspenso, a punto de «no ser», pero fueron gracias a la consistencia de la palabra” (2006: 12). En este caso, lo amoroso no queda identificado

Por último, encontramos *Queredlas cual las hacéis. XXI jóvenes poetisas cubanas del siglo XXI* (2007), a cargo de Noël Castillo González y Maylén Domínguez Mondeja. Esta colección se encarga de poetisas nacidas a partir de 1970<sup>97</sup>, por tanto, desplazadas cronológicamente del proceso de formación del canon revolucionario. En el prólogo, “Hojeando un álbum de 1986...”, elaborado por Noël Castillo y fechado en junio de 2005, se hace patente el proceso de invisibilización llevado a cabo sobre la producción de las mujeres: “¿Por qué solo poetisas? Porque las poetisas, contrario a lo que ocurre en el balance de géneros de la naturaleza, son las menos en el entramado de nuestra literatura” (2007: 8). No obstante, el intento de conformar una genealogía femenina, por parte del prologuista, resultará cuestionable desde el mismo tono: “desde el intimismo ahistórico de una Loynaz, a través del prosaísmo provinciano de la bibliotecaria María Villar Buceta; después de tamizar el desparramado –inadvertido bajo la capa erótica– vocabulario anatómico-médico-doméstico de Carilda” (Castillo González 2007: 6-7). El trazado nominativo que se lleva a cabo recoge todos los tópicos trazados en torno a las poetisas y, además, se detiene en el momento del Triunfo de la Revolución, marcando un vacío de referentes entre las autoras de la primera mitad del siglo XX y las de principios del XXI –las cuales constituyen el objeto de la selección–.

La última de las compilaciones sobre la que nos detenemos es *Otra Cuba secreta. Antología de poetisas cubanas del XIX y del XX (de Gertrudis de Avellaneda a Reina María Rodríguez. Con una breve muestra de poetisas posteriores)* (2011), publicada en España y elaborada por la cubana Milena Rodríguez. En su recorrido incluye a Georgina Herrera y a Reina María Rodríguez<sup>98</sup>. También a Damaris Calderón, en el

---

con lo nacional-revolucionario, tal y como sucedía en *Poesía cubana de amor* (1983), *Yo te conozco, amor* (1999) o *La eterna danza* (2000). Por el contrario, en esta selección es utilizado como descriptor excluyente, que ubica la escritura al margen de la construcción de lo cubano.

<sup>97</sup> De estas jóvenes autoras, afirmará Castillo González: “Se alinearán en cuartillas desde mediados de los 90 y darán de qué hablar a quienes quieran verlas solo como epígonos de los y las autollamadas poetisas de la promoción de los 80” (2007: 8). La alusión a las escrituras emergentes en los ochenta –y la falsa comparación con estas– da cuenta de su relevancia en la reconfiguración del circuito cultural cubano.

<sup>98</sup> En los capítulos correspondientes a estas autoras, daremos cuenta de las apreciaciones críticas que la compiladora lleva a cabo. El año siguiente de la aparición de esta antología, Milena Rodríguez publica el ensayo *Entre el cacharro doméstico y la vía láctera* (2012), donde dedica un capítulo a Reina María Rodríguez –“Las poetisas cubanas: Reina María Rodríguez. Acercamiento en clave femenina” (2012: 190-206)– en el que se insiste en “la presencia en sus versos de ese algo cercano a la feminidad, y que podríamos llamar la condición femenina, o la mirada femenina, sin que ninguno de los dos términos consiguiera abarcarlo por completo” (2012: 194) y en “la «voluntaria falta de jerarquía» en su escritura (2012: 203). El texto de Rodríguez se detiene en dos poemas, “Deudas” y “Ellas escriben cartas de ambos”, buscando “las marcas de género, o las huellas del orden de lo femenino” (2012: 195). En la segunda parte de esta tesis, recalaremos en la obra de Reina María Rodríguez y nos detendremos,



“Apéndice. Breve muestra de poetas cubanas nacidas a partir de 1953”, de la que apenas ofrece una mínima semblanza<sup>99</sup>.

La compiladora alude explícitamente a sus referentes antológicos: “las dos selecciones más destacadas y que han servido como referencia para este trabajo son las de Rocasolano, de 1985, y la de Mirta Yáñez, de 1997” (2011: 33). Nos hemos hechos eco en este repaso de ambas antologías: *Poetisas Cubanas* y *Álbum de poetisas cubanas*. De ellas, afirma la compiladora: “en sentido estricto, y sin que esto suponga pretender restar importancia a estas obras, las dos constituyen panoramas o muestras, con un propósito divulgativo más que crítico” (2011: 34). En cambio, la presente antología afirma diferir de esta empresa: “cabe advertir que no se está proponiendo una muestra o un panorama, sino una antología crítica” (2011: 41).

Milena Rodríguez, en el prólogo, recurre a una distinción que considera inherente a la tradición de la recepción cubana: “Podría pensarse que a partir de Martí se instauran, de manera explícita o implícita, a veces velada, dos modelos de escritoras en el XIX cubano, las poetas *varoniles* y las poetas *femeninas*” (2011: 25). Encabezando el primer grupo, se destaca a Gertrudis Gómez de Avellaneda, además de Mercedes Matamoros y Nieves Xenes; al segundo se adscribe a Luisa Pérez de Zambrana y, más tarde, a Juana Borrero. La antologadora traslada esta categorización también al siglo XX, ejemplificándola en dos figuras archiconocidas: Dulce María Loynaz –como poeta *varonil*– y Fina García Marruz –como poeta *femenina*–, aunque no fundamenta esta distinción. No obstante, finalmente las iguala en su lugar de marginalidad: “Ninguna de las dos fue incluida en el ensayo canónico de la poesía de la isla, *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier y esta circunstancia las acerca a Gómez de Avellaneda” (2011: 27). Sin embargo, al tratar la etapa revolucionaria, el abordaje crítico de Rodríguez se modifica:

En ese período, las poetas alcanzan una mayor igualdad respecto a sus compañeros; aquí se encuentra aún más lejano aquel modelo dual que encarnan Gómez de Avellaneda y Pérez de

---

explícitamente, en estas dos composiciones, profundamente significativas: la primera, por sus repercusiones críticas; la segunda, por su concepción de la escritura poética.

<sup>99</sup> Además de los nombres incluidos en el índice, la antologadora apunta: “A continuación se ofrecen nombres de algunas autoras que podrían incluirse en otras muestras o selecciones poéticas” (2011: 43). En este listado alternativo o ampliación, ubicado en una nota a pie de página, incluye a Albis Torres. De la cual, no podemos saber si por descuido o por desconocimiento, sólo señala la fecha de nacimiento (1947) y no la de muerte (2004), dando a entender que sigue viva.

Zambrana. Sin embargo, surgirá una nueva circunstancia y un nuevo criterio que volverá a poner en evidencia la separación, la oposición. Ahora las poetas (al igual que los hombres, ya hemos dicho que la igualdad es mucho mayor) van a dividirse entre *las de adentro* y *las de afuera*; las de la isla y las del exilio; las de Cuba y las de la diáspora; las de una orilla y las de otra. Sorprendentemente, Gertrudis Gómez de Avellaneda vuelve a proyectar su figura sobre esta nueva división, no la Gertrudis apasionada o varonil, sino esa que en su escritura construye lo cubano como lejanía (2011: 29-30).

En el planteamiento de la antologadora, la oposición dentro-fuera desvirtúa y sustituye la problemática interna, lanza la mirada hacia otro lugar. Esta concepción presupone que la Revolución zanjó la recepción condicionada de la producción de mujeres, obviando la problemática conformación del canon cubano a partir de 1959. Rodríguez afirma ser consciente de la artificiosidad de la división fundamentada en *las dos orillas*: “aunque la asumimos, esta es otra visión engañosa y llena de trampas” (2011: 30). No obstante, la convierte en eje estructurador de la selección y reconvierte la figura fundacional de Gómez de Avellaneda para este propósito, sustituyendo la Avellaneda *varonil* por *la peregrina*, con ella comienza el corpus de autoras. Y finaliza, significativamente, con Reina María Rodríguez: “la obra de Reina María Rodríguez posee una importancia fundamental y marca un punto de inflexión en ese final del siglo XX. Es por ello que su nombre me ha parecido el más indicado para cerrar la selección” (2011: 31).

En resumen, el discurso hegemónico se construye sobre la ausencia de las mujeres, que no aparecen incluidas en la estructura representacional sobre la que se construye lo revolucionario. La mujer no lleva a cabo la Revolución, sino que se beneficia de sus conquistas. Esta subordinación del concepto de género con respecto al de clase excluye a las mujeres del proceso de construcción de un canon nacional –en este aspecto, el nuevo régimen actúa de un modo semejante a la anterior República–. No resulta casual que las primeras antologías que recogen exclusivamente autoras aparezcan, precisamente, en la década de los ochenta, coincidiendo con la emergencia de poéticas divergentes y la reestructuración del circuito cultural. Las fisuras del férreo sistema institucional originan un espacio en el cual plantearse el lugar de la escritura de la mujeres.

En este contexto, encontramos selecciones publicadas en el extranjero que atienden a esta falta, como *Breaking the silences* (1982) –Canadá– o *Cuando una mujer no duerme*

(1986) –Italia–. En la primera, Margaret Randall pretende corregir la carencia de autoras de su anterior antología de poesía cubana –*Estos cantos habitados* (1978)–, como una extensión del proceso de rectificación de errores emprendido por el propio régimen revolucionario. Mientras que, en la segunda, Valeria Manca, a pesar de ubicar la producción de las mujeres en la vanguardia poética, cae en un nuevo reduccionismo al presentarla determinada por su contenido, homogéneo y reiterado.

En Cuba aparece *Poetisas Cubanas* (1985), donde Alberto Rocasolano expulsa a la mujeres del paradigma de representación de lo cubano debido a su supuesta escritura de la subjetividad –y no de lo nacional–. El gesto de visibilización se opaca por la actitud condescendiente y paternalista con la que se lleva a cabo, señalando que en la mano de las mujeres está ponerse en el nivel de la Revolución –pasar a la escritura social– y en el de la escritura de los hombres –conformadores del canon–. Si las palabras de Rocasolano confirman el lugar periférico que las mujeres ocuparon en la construcción del campo cultural tras el triunfo de la Revolución, las de Soleida Ríos en *Poesía infiel* (1989) nos indican que este lugar no se vio demasiado modificado con la emergencia de poéticas divergentes de la oficial. Por su parte, desde el exilio se publica *Poetisas cubanas contemporáneas* (1990), a cargo de Darío Espina Pérez, donde el criterio de género se disuelve a favor de la defensa de un criterio estético más cercano al paradigma oficial de las primeras décadas de la Revolución que a los cambios experimentados a partir de los ochenta.

De nuevo dentro del país, encontramos el *Álbum de poetisas cubanas* (1997), donde Mirta Yáñez problematiza la absorción historiográfica de la escritura de mujeres a través de capítulos aparte o antologías específicas –como la suya propia–. La utilización de esta práctica, no como modo de visibilización, sino como mecanismo de exclusión, las mantiene en un afuera, al margen de los debates y configuraciones del campo cultural. No obstante, Yáñez plantea también el hecho de que este lugar periférico les ha permitido a las mujeres escapar de las fuertes restricciones de la estética hegemónica. De acuerdo con esto, sus escrituras constituirían un objeto de estudio menos condicionado por las directrices institucionales y permitirían observar, de un modo más evidente, la existencia de otras poéticas incluso en los momentos de mayor control estatal.

Esta no será la única antología que incidirá en el lugar marginal de la producción de las mujeres. A partir de la publicación del *Álbum de poetisas cubanas* (1997), se multiplicarán los intentos de recolección de autoras, dando lugar a la publicación de *Mujer adentro* (2000), *Mi desposado, el viento* (2006) y *Queredlas cual las hacéis* (2007). Sin embargo, también en las antologías guiadas por el criterio de género distinguimos una voluntad de conciliación que difumina la vigencia de la polémica, tal y como observamos en *Otra Cuba secreta* (2011), donde Milena Rodríguez lleva a cabo un proceso argumentativo semejante al de Esteban y Salvador –en el cuarto tomo de *Antología de la poesía cubana* (2002)– con respecto al total de la producción poética cubana. Rodríguez ubica la problemática de la incorporación de las mujeres a la historiografía oficial en un estadio anterior a 1959, considerándola una cuestión heredada que la Revolución supera con el paso del tiempo –quedando supeditada a otro asunto: la incorporación de la escritura producida en el exilio–. Sin embargo, aunque el ambiente de cambios de la década de los ochenta favoreció la atención a la escritura de las mujeres y ofreció una oportunidad para modificar su lugar en el campo cultural cubano, este continuó ocupando un lugar periférico.

Este recorrido a través de “el simulacro performativo de representar (*Darstellen*) la nación” (González-Stephan 2002: 214), nos ha permitido observar cómo las obras antológicas “formalizaron en una doble dirección las preferencias ideológicas del sector dominante, constituyéndose en «monumentos» discursivos que reforzaban «desde arriba» la consolidación del efecto de la unidad nacional” (2002: 212), tal y como González-Stephan señala en *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional*. El análisis de la conformación de la historiografía literaria revolucionaria y sus polémicas inherentes, así como la reflexión en torno a la entrada oblicua de la escritura de las mujeres en el paradigma de representación nacional, constituyen el marco en el que se insertan las propuestas poéticas de las autoras que ocuparán la segunda parte de este trabajo. De ahí que hayamos considerado necesario realizar este examen del campo cultural cubano.

## **PARTE II**



### 3. “QUÉ DIRÍA DE TODOS POR MI CULPA”:

#### CONCEPTOS TRANSVERSALES PARA ABORDAR EL CORPUS

##### 3.1. Una polémica heredada.

...porque la realidad es reducible  
a los últimos signos  
y se pronuncia en sólo una palabra...  
Rosario Castellanos

En la primera parte de esta tesis doctoral hemos realizado un amplio examen del campo cultural cubano a través de las antologías poéticas publicadas a partir del triunfo de la Revolución –señalando también algunos precedentes fundamentales–. El análisis de este corpus pone de relieve las principales polémicas que han actuado –y actúan– en el proceso de conformación del sistema de la literatura cubana de las últimas décadas. En esta segunda parte profundizaremos en algunas de las problemáticas que recorren la historiografía literaria cubana a través de la producción poética de las autoras seleccionadas.

La obra de Georgina Herrera nos permite acercarnos a la cuestión de la negritud, tanto a su evolución como objeto poético como a su gestión por parte de la institución revolucionaria; los textos de Reina María Rodríguez nos ubican en el panorama de fuertes cambios experimentados a partir de los años ochenta y su reivindicación de un lenguaje poético diferente; y la producción de Damaris Calderón pone sobre la mesa el asunto del exilio, de creciente importancia durante las últimas décadas.

Sin embargo, antes de atender a estas materias y analizar y establecer vínculos entre las diversas poéticas de estas autoras, consideramos pertinente presentar con mayor profundidad los temas que hemos detectado a través del recorrido antológico. Para ello, dedicamos este capítulo a reflexionar en torno a conceptos ampliamente utilizados en el circuito cultural cubano, como *compromiso* o *comunicación*, y a ubicarlos dentro de un proceso más amplio, que no afecta exclusivamente a la literatura cubana ni emerge con la Revolución. Por otra parte, nos interesa señalar cómo el uso de estas nociones durante los años sesenta y setenta –también posteriormente– condiciona la recepción de los textos producidos en Cuba durante esta época y falsea el panorama poético, disolviendo en la historia literaria la existencia de otras escrituras que no se corresponden con los parámetros marcados por la literatura oficial. Con este propósito introducimos, al final

del capítulo, el caso de Albis Torres, que constituye un ejemplo de la heterogeneidad que el régimen revolucionario no pudo diluir y que demuestra la pervivencia de otras concepciones del lenguaje poético incluso en los momentos de mayor tensión cultural. La brevedad de su obra publicada da cuenta de las dificultades de supervivencia de las poéticas divergentes pero, a la vez, certifica su existencia. De ahí que hayamos considerado pertinente incluirla en esta tesis a pesar de la fuerte limitación material que supone la escasez de textos conservados. La presentación de la escritura de Albis Torres nos servirá como introducción, como pie de entrada a la producción de las otras autoras abordadas en esta tesis, sobre las que recalaremos con mayor detenimiento.

En la literatura cubana posterior a 1959 detectamos dos cuestiones fundamentales, planteamientos que alcanzan no sólo a los textos de creación sino también a la recepción crítica de dichos textos y a la reflexión teórica que los acompaña. El primero tiene que ver con el enunciado, es decir, con la absolutización del principio de realidad como elemento rector de la escritura revolucionaria; el segundo se vincula al trabajo sobre la enunciación, esto es, a la concepción del lenguaje poético y su utilización en las prácticas poéticas fundamentadas en una referencialidad directa. En el fondo, la polémica que subyace es la relación de la poesía con el mundo. En el caso cubano, obviamente determinado por los acontecimientos históricos, la pregunta en torno a si lo poético debe estar conectado con las circunstancias sociopolíticas o, más claramente, con la ideología, se presenta más acuciante y evidente<sup>100</sup>. No obstante, este debate no tuvo lugar solamente en Cuba ni nació con la Revolución. El régimen instaurado en 1959 se hizo eco de esta polémica epocal y la convirtió en protagónica, constituyéndola en núcleo de su política cultural. Si en las décadas de los sesenta y setenta, la problemática se plantea como un binomio irresoluble y excluyente del que hay que tomar parte; a partir de los ochenta, este planteamiento experimentará modificaciones. En este capítulo vamos a dar cuenta, de manera general, de estos cambios. Para ello,

---

<sup>100</sup> Este debate, el de la interconexión entre producción poética y realidad política, lejos de permanecer anquilosado o circunscrito al ámbito cubano, continúa afluyendo en la actualidad con fuerza en el ámbito hispanoamericano. Nombraremos sólo dos de los diversos ejemplos que demuestran la actualidad, todavía hoy, del tema: La publicación de *El oído del poema* (2011), en el que Walter Cassara recoge sus reflexiones en torno *Poesía y poder*, tema del “I Festival de Poesía en el Centro”, celebrado en Buenos Aires en 2009; y la presentación en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara del número veintidós de la revista *Folios* (2011), titulado “Poesía y política: El poder de la palabra, la palabra del poder”.



comenzamos aludiendo al posicionamiento tomado por el gobierno revolucionario y sostenido, durante décadas, por algunos de los intelectuales más cercanos al círculo institucional. Detenernos en algunos de los textos que han refrendado la postura oficial nos permite contextualizar la evolución posterior de esta problemática, su replanteamiento y sus nuevas vertientes, que atravesarán la recepción de las autoras que vamos a trabajar en los siguientes capítulos.

*Palabras a los intelectuales* (1961), de Fidel Castro, supone un referente fundamental que se constituye, a la vez, como punto final y punto de origen para el arduo debate cultural cubano. Este discurso supuso la respuesta oficial del régimen a la cuestión cultural, con la que se definió el posicionamiento institucional. Estas *Palabras* surgieron del apremio, de la necesidad de trazar una política cultural para la reciente Revolución triunfante. El propio Castro se excusa, ante las exigencias de artistas y escritores reunidos en los días 16, 23 y 30 de junio de 1961 en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional de la ciudad de La Habana, por la demora en plantear el problema de la política cultural del régimen y expone la urgencia de tomar decisiones con respecto a dicho ámbito:

Por nuestra parte hemos tratado de hacer algo (quizás en los primeros instantes de la Revolución había otros problemas más urgentes que atender). Podríamos hacernos también una autocrítica al afirmar que habíamos dejado un poco de lado la discusión de una cuestión tan importante como esta. No quiere decir que la habíamos olvidado del todo; esta discusión —que quizás el incidente a que se ha hecho referencia aquí reiteradamente contribuyó a acelerar—, ya estaba en la mente del Gobierno. Desde hacía meses teníamos el propósito de convocar a una reunión como esta para analizar el problema cultural. Los acontecimientos se han ido sucediendo y sobre todo los últimos fueron la causa de que no se hubiese efectuado con anterioridad (Castro 1961: 2).

Así mismo, las conclusiones expresadas a través de este discurso están elaboradas por dirigentes políticos, en lugar de creadores directamente vinculados al mundo de las artes:

El hecho de ser hombres de Gobierno y agentes de esta Revolución no quiere decir que estamos obligados (aunque acaso lo estemos) a ser peritos en todas las materias. Es posible que si hubiésemos llevado a muchos de los compañeros que han hablado aquí a alguna reunión del Consejo de Ministros a discutir los problemas con los cuales estamos más familiarizados, se habrían visto en una situación similar a la nuestra.

Nosotros hemos sido agentes de esta Revolución, de la Revolución económico-social que está teniendo lugar en Cuba. A su vez esa Revolución económica y social tiene que producir inevitablemente también una Revolución cultural en nuestro País (Castro 1961: 2).

Estos dos condicionantes, la necesidad de dar una respuesta inmediata y el hecho de representar un posicionamiento político, convierten estas palabras, a pesar de su carácter fundacional, en cuestionables desde sus fundamentos. No obstante, no pretendemos aquí debatir en torno a este documento primigenio sino señalar su amplia influencia en la bibliografía cubana, poblada de estudios en los que se suscriben las mismas tesis, las de la vinculación directa y explícita entre las manifestaciones artísticas y la política. Estos documentos, que no responden a un acto de premura y sí provienen de personas vinculadas al circuito cultural, han actuado como mecanismo legitimador y han consolidado el posicionamiento oficial de la Revolución para con el arte.

En esta línea podemos destacar el conjunto de *Ensayos de Estética y de teoría literaria*. Al final del texto “Ideas estéticas de la Revolución Cubana”, incluido en este compendio, podemos leer:

Estas son, en apretado resumen, las ideas estéticas fundamentales de la Revolución Cubana. Ideas en que lo estético va estrechamente unido a lo ético y a lo político y a lo específicamente revolucionario. Conceptos de una estética militante que aspira a expresar un mundo y un hombre nuevos, la renovada visión de la realidad de una nación para sí que lo es ya también para los otros: Cuba socialista (Portuondo 1986: 145).

Esta clase de declaraciones en las que se apuesta por una “estética militante”, reafirmando las directrices propuestas por el Estado, reducen el planteamiento de la cuestión a un sistema de oposiciones insalvables. En su discurso se obvian conceptos como representación, verosimilitud o estatuto ficcional y, por tanto, constituyen una versión simplificada de la problemática que deriva en una formulación errada. La visión enfrentada entre diferentes grupos poéticos, que venía provocando tensiones desde antes de 1959, se perpetúa a través de este tipo de textos.

Hallamos otra muestra de ello en *Revolución, poesía del ser*<sup>101</sup>, de Teresa J. Fernández, que fue reconocida con el Premio David Ensayo 1986 y en la que se presenta una panorámica de la poesía del siglo XX fundamentada en esta oposición, planteando la

---

<sup>101</sup> El título del ensayo de Teresa J. Fernández se construye en alusión al artículo “La poesía y Revolución del ser” (1960) de Ambrosio Fornet.

historia literaria como un movimiento pendular entre la creación vinculada a la realidad histórica y la que se desmarca voluntariamente de ella. De acuerdo con esto, clasifica la producción cubana en: *poesía pura*, “ajena a la realidad cotidiana, atenta a la perfección formal” (1987: 18); *poesía social*, “alentada por el recrudecimiento de la lucha de clases y la participación activa, en ella, de los sectores populares” (1987: 19); la poesía de *Orígenes*, alejada “de la realidad cotidiana, de lo histórico-concreto, para crear un sistema que pretende autoabastecerse con sus propios símbolos, con sus descubrimientos, desde una perspectiva ontológica, acerca del hombre, su existencia y su destino” (1987: 22); y la *poesía revolucionaria*, representada por la “Primera Generación de la Revolución Triunfante”<sup>102</sup>, conocida comúnmente como la “Generación de los 50”, que es tratada como ejemplo a seguir porque, en ella, “la transformación ética y política que tiene lugar en el hombre ocupa un lugar relevante en la sensibilidad del poeta” (1987: 184). Teresa J. Fernández establece una correlación de dos binomios: poesía pura / poesía social y poesía de Orígenes / poesía revolucionaria. El tipo de poesía que se marca como adecuada o verdadera es aquella que “se afianza como medio de conversación con el otro, con los otros, como diálogo con la historia común, vehículo del testimonio” (1987: 184). Con este razonamiento, la autora apuesta por la legitimación de una poesía ideologizada que utiliza la realidad histórico-política como material consciente de lo literario. Esta ideologización de lo lírico, por supuesto, aparece siempre asociada a lo revolucionario. No obstante, no se plantea cómo se lleva a cabo dicha apropiación de la realidad, ni si podemos distinguir diferentes modos de trabajar a partir de la realidad. El esquema de Fernández resulta reduccionista y se fundamenta, principalmente, en argumentos que priorizan el contenido de los versos, contraponiéndolos a una penalizada atención a lo formal.

Esta amplia red de discursos producidos en el contexto revolucionario –de la que forman parte Portuondo y Fernández– se va modificando a raíz de los debates en torno a la figura del intelectual<sup>103</sup> y la paulatina falta de apoyo del ámbito internacional<sup>104</sup>, así

<sup>102</sup> Esta denominación fue acuñada por el poeta César López en su artículo “En torno a la poesía cubana actual” (1967), aparecido en la revista *Unión*.

<sup>103</sup> En este trabajo no entraremos en el debate concreto en torno a la figura del intelectual revolucionario por tratarse de un tema complejo que escapa a nuestra pretensión de focalizar la problemática en lo poético, no obstante, tenemos presente con respecto a este aspecto la lectura de *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2003), en la que Claudia Gilman plantea la construcción del intelectual como problema derivado de los dilemas del compromiso: “La noción de compromiso funcionó como un *concepto-paraguas* bajo el que se agruparon los demás

como el desprestigio de un cierto tipo de literatura que prioriza lo ideológico a lo literario, de ahí que comencemos a encontrar “defensas” del posicionamiento institucional, como la que realiza el poeta Ángel Augier, Premio Nacional de Literatura en 1991:

Es natural –y evidente en la poesía de todos los tiempos y todas las latitudes– que determinadas circunstancias sociales e históricas generen sentimientos tan profundos e intensos en el poeta y sus lectores como las normales circunstancias críticas de la intimidad. En definitiva, el sentimiento humanista de la justicia, en lo patriótico y lo social, es tan íntimo, personal y genuino como el familiar o filial, pues que es parte indivisa de la intimidad y decisiva en la vida del ser humano. (...) No tiene sentido, pues, el prejuicio elitista contra las expresiones poéticas de lucha contra la opresión y la injusticia, erróneamente rezagadas a género subalterno. (...) Considerada desde ese ángulo, dentro de las peculiaridades del proceso histórico de Cuba, pudiera afirmarse que la poesía cubana en sus líneas más directas y definidas es acción viva, continuada. Inmersa en la historia y copartícipe, a su vez, de ella (Augier 2005: 3).

La justificación de Augier se construye sobre la siguiente idea: ya no se trata de una poesía con una función social propiamente, es decir, ya no se plantea una literatura que “sirva” tal y como preconizaba Castro en su discurso<sup>105</sup>, sino de una poética que contempla lo social porque está “inmersa en la historia” y es “copartícipe, a su vez, de

---

atributos. Esta complementariedad de figuras diversas configuró un momento particular de la historia intelectual del continente latinoamericano que puede darse por terminada hacia 1966-1968 cuando, a partir de una nueva constelación de coyunturas, la legitimidad de la figura del intelectual fue disputada, ya a favor del intelectual como conciencia crítica de la sociedad (una suerte de ideal residual), ya a favor del intelectual-revolucionario. Esta segunda figura de intelectual emergente comenzó a cuestionar la legitimidad de la agenda cultural que había sido productiva y hasta exitosa en la primera mitad de los años sesenta” (2003: 143-144).

<sup>104</sup> En esa reubicación de posicionamientos, ocupa un papel importante el llamado “caso Padilla”, generador de una efervescencia de textos reflexivos en torno a la Revolución Cubana, especialmente durante los años 70. De entre toda la bibliografía producida en torno a este acontecimiento, hacemos hincapié, por recoger gran parte de las cartas y manifiestos que protagonizaron el caso y contextualizarlas con respecto a otras polémicas acaecidas en América Latina, en *Polémicas intelectuales en América Latina. Del “meridiano intelectual” al caso Padilla (1927-1971)* (2006). En la introducción a la parte dedicada a Heberto Padilla, Marcela Croce afirma: “Una serie de declaraciones en contra del gobierno revolucionario convirtió a este sujeto opaco e intrascendente en el centro de un escándalo cuyas consecuencias más notorias fueron la afirmación de un corporativismo intelectual supranacional –negación, más que versión, del voceado internacionalismo– y la ruptura definitiva de un segmento de la intelligentsia latinoamericana respecto del país, el gobierno y las instituciones culturales que contribuyeron a catapultar algunos nombres a la escena cosmopolita” (Croce 2006: 31). Independientemente de las apreciaciones que merece Padilla para la autora, en este párrafo queda manifiesto lo fundamental del caso para el nuevo mapa cultural que aparece en gestación. Sus repercusiones marcan huella en los distintos discursos a los que hacemos referencia.

<sup>105</sup> En *Palabras a los intelectuales*, Fidel Castro utiliza, explícitamente, la palabra “sirve”, impulsando así un arte utilitario, en tanto que supone una herramienta de la Revolución: “¿Quiere decir que vamos a decir aquí a la gente lo que tiene que escribir? No. Que cada cual escriba lo que quiera, y si lo que escribe no sirve, allá él. Si lo que pinta no sirve, allá él” (Castro 1961: 20).

ella”. Sin embargo, su planteamiento continúa sosteniéndose sobre un reduccionismo inicial que deriva en la acusación de un “prejuicio elitista”<sup>106</sup>.

Entre los textos ensayísticos que se desmarcan de este posicionamiento oficial, destaca *Hablar de la poesía*, donde Fina García Marruz afirma: “Debería cesar la envejecida polémica de arte puro y arte comprometido. Ni arte “puro” ni arte “para”. Sólo la mala intención puede confundir el respeto hacia aquellos cuyos fines nos son desconocidos con la ininteresante pelea entre lo mecánico y la intrascendencia” (Hernández y Rojas 2002: 359). No es posible obviar que estas declaraciones provienen de una autora vinculada al grupo *Orígenes*, surgido con anterioridad a la constitución del Régimen revolucionario –la revista *Orígenes* se publicó desde 1944 hasta 1956–. Resultan, por tanto, oblicuas con respecto al circuito institucional. Las palabras de García Marruz apuntan dos cuestiones fundamentales: por una parte, deshacen el estrecho lazo entre el debate estético y el régimen instaurado a partir de 1959, al señalar la existencia previa de la discusión y, consecuentemente, resalta que la polémica en torno a la literatura comprometida no constituye una problemática específica de la Revolución; por otra parte, plantea los perjuicios de perpetuar la ficticia dualidad entre las dos concepciones poéticas, así como la necesidad de superar dicho esquematismo.

Textos como el de Fina García Marruz dan cuenta de la heterogeneidad de pensamiento dentro del circuito cultural cubano. Sin embargo, como hemos observado en la primera parte de esta tesis, los discursos con mayor nivel de divergencia con respecto a la postura institucional tienen lugar en la producción antológica. La ensayística, más restringida y controlada en el circuito cultural cubano, no recoge posicionamientos abiertamente contrarios a las directrices estatales. Las modificaciones que experimentan discursos como el de Augier responden a acusaciones exteriores, que constituyen una leve apertura tan sólo superficial, en la que se tienen en cuenta los diferentes discursos poéticos en el ámbito revolucionario pero no se plantea el cuestionamiento de la relación de la poesía con el mundo. No se contempla la posibilidad de otro modo de

---

<sup>106</sup> Ángel Augier no es el único en hacerse eco de dicho “prejuicio elitista”. En un contexto más amplio, encontramos declaraciones que apuntan la existencia de un prejuicio contra determinada escritura, tal es el caso del poeta Mario Benedetti, que llega a comentar en uno de sus ensayos: “La etiqueta de poeta comprometido se usa a menudo con la intención de descalificarlo, de expulsarlo del ruedo específicamente literario. Una simplificación sucede a la otra. Se ocupa de la realidad, por lo tanto es poeta social; es poeta social, por lo tanto se ocupa de política; es político, ergo es panfletario; es panfletario, en consecuencia no pertenece a la poesía” (Benedetti 2005: 25).

ligazón que no sea el basado en la evidencia del contenido y la herramienta del realismo o, al menos, de un tipo de realismo. Este planteamiento compartido, a grandes rasgos, por la izquierda marxista del siglo XX presupone la existencia de un verdadero conocimiento de lo real, el cual debe ser reproducido por el lenguaje y la cultura. La claridad y transparencia comunicativa son los fundamentos de su discurso, la fuerza del cual reside en crear un efecto de verdad. Por tanto, toda aquella opción que no se adhiera a ese modo de crear no es legitimada, en un primer momento, o es admitida pero manteniéndola en un terreno alejado de la ideología, sin contemplar que “crítica política es la crítica no solamente de las fuerzas sociales opresoras, sino de las formas dominantes de representación de esas fuerzas” (Rainer cit. por Méndez 2004: 104), sin tener presente que el desenmascaramiento retórico es un proceso ineludible para conseguir el desenmascaramiento ideológico.

### 3.2. Los modos del compromiso.

y es tan realista cada cosa que yo no hallo  
fuera del campo real compareciendo nada  
salvo paradojas del pensamiento, grescas  
fundadas vaya a saber dónde y por qué  
traerlas aquí a casa mientras se vive  
y sueña en la delicadeza de lo real  
Diana Bellesi

La política cultural del régimen revolucionario pasa de un primer momento, en que la poesía como herramienta social constituye la única opción válida –décadas sesenta y setenta–; a un segundo momento, en que se consideran otras poéticas sin llegar a otorgarles capacidad de crítica social, la cual continua siendo un reino atesorado por ese primer modo de hacer –décadas ochenta y noventa–. La alternativa estética es aceptada pero al precio de su marginalidad, de su exclusión del terreno ideológico. De ahí que las poéticas emergentes en Cuba a partir de los años ochenta –pero iniciadas anteriormente– fueran rechazadas en sus orígenes e incorporadas después, a costa de borrar sus presupuestos críticos, de desvincularlas de lo social. En definitiva, se trata de una admisión con condiciones, en la que se aprueban otras variantes estéticas pero se desactiva su capacidad de compromiso y, por tanto, se las despoja de su capacidad de representación: forman parte de la Revolución pero no representan a la Revolución. El

régimen no llega a plantearse la posibilidad de otros modos de compromiso diversos del hegemónico, no se plantea un modo de relación diverso de la escritura con la ideología.

El debate en torno a la literatura comprometida, en el ámbito de la poesía en castellano –no sólo cubana–, llega hasta la actualidad. Antonio Méndez Rubio, en *Poesía sin mundo* (2004), apela a la necesidad de superar la concepción que entrelaza la idea de compromiso y la idea de lo social con un modo exclusivo de apropiación de la realidad:

Estoy pensando en el uso de tópicos generales como son las ideas de compromiso, lo social, reflejo de la realidad... como si de hecho fuera posible alguna práctica (poética en este caso) que no estuviera condicionada por (y condicionando) el mundo del que forma parte necesaria. En este sentido, es importante no olvidar que el punto no es entonces si compromiso-sí o compromiso-no, si reflejo de la realidad-sí o no, etc. sino, a la vista de la ingenuidad de este tipo de negaciones, indagar entre formas distintas de entender las relaciones entre poesía y sociedad, es decir, reconocer y afrontar las diferencias en cuanto a cómo concebimos nuestro estar en el mundo. Sería un error ver como opción lo que es necesidad: toda poesía se compromete de una u otra manera con el estado de las cosas, pero no siempre se trata de un compromiso con una visión crítica y transformadora (Méndez 2004: 47).

Esta superación de la dicotomía es la que no llega a producirse en el plano de la cultura oficial revolucionaria durante las décadas ochenta y noventa, a pesar de los cambios experimentados. Se absorben progresivamente los modelos de escritura poética divergentes pero se les ubica al otro lado de la línea divisoria.

La reubicación del núcleo del debate nos empuja a volver a pensar la relación de la poesía con la ideología que, según Méndez Rubio, “no es de indiferencia sino de desbordamiento, de exceso: aquélla no puede prescindir de ésta, con la peculiaridad de que en vez de quedarse en pasar por ella, o en instalarse con seguridad en sus lindes, termina por sobrepasarla” (Méndez 2004: 26). Ni pasar por ella, ni instalarse en la aparente seguridad que nos ofrece la ideología; sobrepasarla. Esto es precisamente lo que vamos a analizar a lo largo de esta segunda parte: cómo se produce este desbordamiento en los textos de las autoras seleccionadas, cómo gestionan la producción de ese exceso.

Theodor W. Adorno, en su “Discurso sobre lírica y sociedad”, publicado por primera vez en 1957, defendía la necesidad del vínculo de la poesía con el mundo mediante

afirmaciones como la siguiente: “La referencia a lo social no debe apartar de la obra de arte, sino introducir más profundamente en ella” (Adorno 1962: 54). Pero, a su vez, realizaba un llamado de atención en torno a los problemas derivados de la utilización de lo ideológico en la producción poética: “Sobre todo es necesaria la vigilancia contra el concepto de ideología, hoy día extendido hasta lo insoportable. Pues ideología es «no verdad», conciencia falsa, mentira. Ella se revela en el fracaso de las obras de arte, su falsedad en sí, y es blanco de la crítica”. Y, seguidamente, añade “las obras de arte son exclusivamente grandes por el hecho de que dejan hablar a lo que oculta la ideología” (Adorno 1962: 55)<sup>107</sup>. Es hacia ese dejar “hablar a lo que oculta la ideología”, hacia donde se dirige el desborde al que hace referencia Méndez Rubio.

El conflicto, a estas alturas, debe situarse, no en el planteamiento de si existe una poesía relacionada con el mundo y otra que no, no en la pregunta de si existe una literatura comprometida y otra que no, sino en cómo se lleva a cabo dicha relación, dicho compromiso, cuáles son sus mecanismos o, aludiendo a las palabras de Méndez Rubio, ¿cómo acaba la poesía por desbordar o sobrepasar la ideología?

Eduardo Milán, haciendo referencia a una parte de la poesía contemporánea, afirma: “Rechaza entonces el lugar de la apariencia, porque la apariencia impide la llegada de las palabras. ¿Rechaza el mundo? No, rechaza una forma del mundo donde las palabras en apariencia están encarnadas secularmente” (Milán 2004: 16). Con estas palabras, el debate se traslada hacia lo que él llama “estética de lo posible”<sup>108</sup> (Milán 2004: 149). El crítico y poeta uruguayo reubica la problemática y advierte: “Desde un punto de vista teórico, el peligro que alimenta el diálogo actual entre estética y realidad es el retorno a la idea lukacsiana del arte como reflejo de la realidad, que tiene su apoyo original en el concepto aristotélico de mimesis o norma medianera, norma que, en el diálogo arte-mundo, sostiene una clara subordinación del primero al segundo” (Milán 2004: 122). Llegados a este punto, se hace necesario poner sobre la mesa una idea fundamental: la relación de la poesía con el mundo puede sostenerse en otros parámetros que no sean los

---

<sup>107</sup> Consideramos adecuado ubicar esta y otras amonestaciones con respecto al uso de lo ideológico en la lírica –y, en general, en la literatura– dentro del marco de evolución que experimenta el concepto de “ideología” en el siglo XX. Para comprender qué se ha entendido y qué entendemos hoy por “ideología”, remitimos a *Escritos*, de Louis Althusser (1974); y *Marxismo y literatura*, de Raymond Williams (1980).

<sup>108</sup> Eduardo Milán describe este concepto como una perversión: “la perversión de la mimesis, la norma medianera que ordenaba lo real según lo que *parecía* ser: la mimesis fue una manera de ordenar el mundo según una *estética de lo posible*, esto es, una estética que no difiriera radicalmente de la percepción que el hombre tiene de lo común. Es una estética de coexistencia, de acompañamiento de la vida” (2004: 149).



de esa *estética de lo posible*, hablar el mundo no es representar el mundo. En múltiples ocasiones hallamos que la crítica a la escritura comprometida esconde una crítica a la escritura “de la realidad”, encerrada en la referencialidad directa que nos conduce a replantear la idea de mimesis una vez más, es decir, constituye una crítica al modo en que se lleva a cabo el compromiso y no al compromiso mismo.

En 2001, la editorial española DVD de poesía publica una antología titulada *Visiones de lo real en la poesía hispanoamericana* –encabezamiento significativo y nada ingenuo–. Mario Campaña, el antologador, afirma en la introducción que “nuestra selección afirma implícitamente la presencia en la poesía hispanoamericana contemporánea de un conjunto significativo de obras que asumen la realidad sensible y su dinámica como materia principal de la elaboración poética” (2001: 9). No obstante, resulta relevante que añada más adelante:

Para evitar confusiones, sin embargo, conviene distinguir el universo así definido de esta antología, del tipo de poesía popularizada en los años 60 y 70 con los nombres de “poesía social”, “poesía de la cotidianidad”, “poesía conversacional”, “poesía comunicante”, “realismo social”, “poesía política”, etc.

Una asimilación de estos dos universos –el de “lo real” y el de lo social– sería errónea pero no arbitraria. En efecto, desde una lectura predominantemente ideológica algunas publicaciones de amplia circulación en los años 70 identificaron las “vertientes” de lo conversacional y lo antipoético, representadas por Ernesto Cardenal y Nicanor Parra, respectivamente, con la “nueva poesía latinoamericana” en general. Se hacía confluír esas direcciones del quehacer poético latinoamericano en lo que se llamó “un nuevo realismo”, entendiendo por realismo un conjunto de procedimientos miméticos específicos –relacionados predominantemente con el lenguaje coloquial y el uso de la anécdota– que procuraban un grado significativo de fidelidad con el acontecer social y político: un retrato de la vida práctica y las vicisitudes colectivas. El “nuevo realismo” fue entonces casi el único visible.

Ese punto de vista crítico, que identificaba la “nueva poesía” con el “nuevo realismo” y a éste con el realismo en general, cometía una grave reducción, no sólo porque tendía a excluir del panorama continental a la poesía llamada “trascendente” y “existencial”, ahora sospechosa de “purismo”, “onirismo” y “subjetivismo”, sino también porque reducía el espectro mismo del realismo. Se relegaba o descartaba la obra de los poetas cuya expresión no era la característica de la poesía conversacional o antipoética, aunque muchas veces asumiera lo real sensible como materia o sustancia (Campaña 2001: 10).

A pesar de que resulta cuestionable el grado de certeza con que el antologador acoge y utiliza la categoría de “poesía conversacional”, las palabras de Mario Campaña

adquieren importancia en cuanto ponen de manifiesto la equívoca asociación entre compromiso y representación de la realidad, suponiendo un reduccionismo en ambos ámbitos. Tal y como señala el antologador, la asimilación entre el realismo y las poéticas fundamentadas en la referencialidad directa que predominaron en las primeras décadas tras el triunfo de la Revolución –aglutinadas bajo la bandera de lo social– resulta excluyente, puesto que descarta tanto otros modos de imbricación con el mundo que nos rodea como otros modos de apropiación de la realidad.

Existe, pues, otra manera de relacionarse con el mundo. Eduardo Milán señala la presencia de ese otro modo de construcción poética presente en la literatura escrita en castellano:

Una tradición que, partiendo de la base del examen de sus propios medios (el medio es el lenguaje), pudo ofrecer al lector una poesía problemática en igual grado que la realidad. El poema, para la tradición crítica, está “informado” por el mundo. Lo que en apariencia es una forma de clausura de la referencialidad es sólo la manera de reelaborar la información en los límites del texto. Naturalmente que esto supone un privilegio de la forma sobre los contenidos. Pero el juego inverso, el privilegio del contenido, nos lleva a la dimensión fatal: la apuesta por una poesía comprometida con la “realidad”, nuestro momento poético más triste, décadas sesenta y setenta, el de la cubanía y sus seguidores. Esa revolución produjo uno de los lenguajes poéticos más reaccionarios que registra la lírica latinoamericana (Milán 2004: 96).

Estas palabras, radicales en su juicio de la producción revolucionaria<sup>109</sup>, parecen retomar la demanda de atención hacia la forma que proclamaba Susan Sontag en su

---

<sup>109</sup> Sería necesario plantearse si toda la producción revolucionaria cabe dentro de esa poesía comprometida con la “realidad” a la que hace referencia Milán o si dentro del fenómeno textual que envuelve a la Revolución cubana se dan otro tipo de manifestaciones. A lo largo de este ensayo vamos a intentar detectar otros modos de escritura que no se corresponden exactamente con el modelo atacado por el crítico, ante lo cual emerge la duda: ¿es esa también producción revolucionaria?

Jesús Díaz, conocido por haber sido director de *El caimán barbudo*, respondía así a la pregunta “¿Qué entiende usted por literatura revolucionaria?” en un artículo publicado en la revista *Bohemia* el 22 de julio de 1966: “El problema tiene demasiadas aristas y no es posible, en espacio y tiempo tan reducidos, abarcarlas todas. ¿Debe ser la literatura revolucionaria necesariamente literatura de épocas de revolución social? ¿Una literatura que toque profunda y novedosamente problemas humanos –Dostoyevsky– es o no revolucionaria? ¿Cómo explicar la superioridad –a que aludía Engels– del «católico y reaccionario Balzac», que, sin embargo, al decir de Marx, supo prever el futuro, sobre Zola? ¿Es revolucionaria una buena parte de la literatura soviética –Chapaiev, *La joven vanguardia*– que a pesar de tratar en todas sus páginas el tema de la Revolución quedarán en la historia como ejemplo de mala literatura? Y en Cuba, ¿son ejemplos de literatura revolucionaria las décimas del *Indio Naborí*, o las cuartetos de *Martín Proletario*? ¿Puede el socialismo aceptar que la antigüedad queda representada en la historia literaria por la *Ilíada*, la edad media por *El Cantar del Mío Cid*, el capitalismo por *La montaña mágica*, y quedar él representado por una literatura reducida a la consigna?” (Díaz cit. por Pogolotti 2007: 329). Jesús Díaz se interrogaba ya en 1966, todavía con pocos años de distancia con respecto al triunfo de la Revolución, a cerca de la literatura revolucionaria, relativizando la importancia de obras de temática revolucionaria y

apología de una erótica del arte<sup>110</sup>. La atención –quizá deberíamos hablar de desatención– a la forma ya había sido señalada en diversos textos durante los primeros años de la Revolución: Julio García Espinosa, en un artículo publicado por *La Gaceta de Cuba* en 1963, hacía referencia a la fijación de antemano de un contenido “separado de la forma” (García Espinosa cit. Por Pogolotti 2007: 11); por su parte, Lisandro Otero, en su “Informe sobre la cultura en Cuba”, publicado en 1971 en la revista porteña *Los Libros*, afirma que “lo formal ha sido tímido y lo revolucionario se ha expresado limitadamente por canales convencionales” (Otero cit. Por Croce 2006: 42).

El apunte de la preeminencia del contenido sobre la forma se convierte en un ataque recurrente, en un *leit motiv* de la crítica poética de las últimas décadas. Señalamos sólo un ejemplo más: “En toda estética que se propone como dominante o representativa de una época, manda el interés propio por encima de la emoción creadora; cuenta más el contenido que la forma. La experiencia poética, si es que queda algún lugar para ella, debe supeditarse a la ideología o a la doctrina que la sustenta” (Cassara 2011: 185).

No obstante, más que de *forma*<sup>111</sup>, resulta crucial poner la atención sobre el término *lenguaje*<sup>112</sup>. Esa tradición a la que alude Milán logra confeccionar “una poesía

reclamando la existencia de otro tipo de creación, no precisamente basada en la representación o recreación de la Revolución. Esta reflexión, surgida en plena constitución cultural del Régimen cubano, abre las puertas hacia otras escrituras de la Revolución que irán emergiendo a medida que avance el siglo XX. Atendiendo a estas señales y a la cantidad de obras aparecidas en Cuba desde el año 1959, el comentario de Eduardo Milán con respecto al triste momento de la cubanía y sus seguidores resulta matizable puesto que invisibiliza otros textos producidos en esos mismos años sesenta y setenta ¿acaso no escribieron durante esa época miembros del grupo *Orígenes*, como Fina García Marruz, u otros poetas ajenos a la vinculación explícita con el Régimen, como Carilda Oliver Labra? ¿acaso toda la producción de autores que emplearon las poéticas de lo real para mantener un compromiso con la Revolución puede ser considerada “nuestro momento poético más triste”?

<sup>110</sup> Recordamos aquí el final del conocido texto “Contra la interpretación”, escrito en 1964: “La función de la crítica debería consistir en mostrar *cómo es lo que es*, incluso que *es lo que es*, y no en mostrar *qué significa*. En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte” (Sontag 2007: 27).

<sup>111</sup> A estas alturas del ensayo, consideramos necesario precisar el concepto de *forma*, para lo cual nos servimos de la definición propuesta por Antonio Méndez Rubio: “Hablamos de *forma* para referirnos a aquella virtud del lenguaje poético por la que éste excede la linealidad lógica abstracta, la idealidad del significado, la racionalidad de la mirada, llevando la lectura hacia aquello que es justamente pulso material, ritmo, tiempo, sonido, corporalidad...” (Méndez 2004: 18).

<sup>112</sup> Hemos empleado hasta este punto la dicotomía forma-contenido porque los autores citados se sirven de ella, no obstante, la perpetuación de estas categorías en el análisis crítico supone un reduccionismo, por ello introducimos el concepto de lenguaje. El ensayista Henri Meschonnic, en su obra *La poética como crítica del sentido*, insiste en superar dicho binomio: “pensar la interacción (*Wechselwirkung*) entre lengua y pensamiento, entre lengua y literatura. Pero interacción no alcanza. Bajo este término se podría continuar pensando en signo, pensando discontinuo, pensando forma y contenido, letra y espíritu, cuerpo y alma. Es decir, de hecho, pensar Descartes” (Meschonnic 2007:30) y nos propone “pensar aquello que lo discontinuo del signo no piensa, impide pensar, y oculta además que impide pensarlo. Es lo que llamo lo continuo. Que desarrolla su propia serie de encadenamientos” (Meschonnic 2007: 31).

problemática en igual grado que la realidad” a través del lenguaje y, según este, el pecado cometido por la Revolución fue producir “uno de los lenguajes poéticos más reaccionarios que registra la lírica latinoamericana”. La pregunta pertinente y original –en cuanto que se interroga por las raíces– debiera ser en torno al lenguaje: “Antes de preguntarme cómo se impone una estética hegemónica, antes de preguntarme incluso cómo se escribe o qué es un poema, me gusta imaginar que cada fibra, cada nervio, cada vértebra de mi cuerpo ha sido acunada en la valija del lenguaje” (Cassara 2011: 186).

Esta llamada de atención sobre el lenguaje como elemento determinante ya había sido señalada en pleno apogeo de ese momento poético, el “más triste” según Milán, que corresponde a la década de los sesenta y setenta:

La expansión de los hechos políticos y sociales en el campo de la conciencia de las Letras produjo un tipo nuevo de escribiente, situado a mitad de camino entre el militante y el escritor, extrayendo del primero una imagen ideal del hombre comprometido, y del segundo la idea de que la obra escrita es un acto. Al mismo tiempo en que el intelectual sustituye al escritor, nace en las revistas y en los ensayos una escritura militante enteramente liberada del estilo, y que es como un lenguaje profesional de la “presencia” (...) El carácter común de estas escrituras intelectuales es que aquí el lenguaje, de lugar privilegiado, tiende a devenir el signo autosuficiente del compromiso (...) En vez de un lenguaje idealmente libre que no podría señalar mi persona y permitiría ignorar totalmente mi historia y mi libertad, la escritura a la que me confío es ya institución; descubre mi pasado y mi elección, me da una historia, muestra mi situación, me compromete sin que tenga que decirlo (Barthes 2011: 27).

La problemática que sustenta las críticas a determinada poesía escrita durante la Revolución –perteneciente, especialmente, a las primeras décadas– se fundamenta en la constitución de ese lenguaje-institución que posiciona al escritor en el momento en que lo escoge. La *elección* de un lenguaje concreto en lugar de la *construcción* de un lenguaje supone el punto de distorsión del hecho poético.

La concepción de un lenguaje entendido como bloque homogéneo, representativo de un sistema de pensamiento cerrado, –frente a otros lenguajes que no lo representan– supone un arma arrojadiza tanto respecto a lo literario como a lo ideológico. La creación de un sistema simbólico que es transformado en convención y aceptado por una mayoría excluye a otros modos o prácticas poéticas de la posibilidad de simbolizar las mismas ideas, de adherirse a un sistema de pensamiento o, utilizando el término clave del debate que venimos reseñando, les imposibilita comprometerse.

Henri Meschonnic define el texto de la siguiente manera: “Se podría decir que un texto, en el sentido de una invención de pensamiento (y sea lo que sea eso que uno califica como género, poema, o novela, o texto llamado filosófico) es eso que un cuerpo hace al lenguaje” (Meschonnic 2007: 32). El equívoco, quizá sería más preciso hablar de la confusión, tiene lugar cuando el lenguaje hace al cuerpo y no el cuerpo al lenguaje. Es decir, cuando la escritura “descubre mi pasado y mi elección, me da una historia, muestra mi situación” tal y como afirma Barthes. Determinar un tipo de lenguaje como un *a priori*, un conjunto de elementos establecidos como categoría estanca cuya mera elección me significa, disloca la producción poética. La significación no como producto del trabajo sobre el lenguaje, de la actuación sobre él, sino como estado previo se convierte en un mecanismo de control.

Isabel Goldemberg y Hugo Savino, en su presentación de la obra *La poética como crítica del sentido*, apuntan: “El lenguaje pensado como discurso, como actividad poética no tiene nada que ver con el signo, tiene que ver con “trabajar en darse cuenta” del dominio del signo” (Goldemberg y Savino 2007: 12). El empleo de este lenguaje-compromiso, abundante en las obras de esta época, obvia, precisamente, ese “darse cuenta del dominio del signo”.

El poeta y crítico español Álvaro García retoma el debate en torno a realidad y poesía, es decir, en torno a la relación de la poesía con el mundo, en su obra *Poesía sin estatua*, donde dictamina:

No es que la expresión de una existencia sea siempre una rémora, sino que puede serlo. Los poetas conscientes han partido de la operación de medir cuánta vivencia cabe en la experiencia y cuánta experiencia cabe en la vida autónoma del poema; de sopesar hasta qué punto éstas permiten la circulación de la poesía en el poema. Si estamos de acuerdo con Wallace Stevens, quien vino a decir que pensar el arte es pensar la vida, resultará que nuestra realidad como individuos se nos impone, pero no significa apenas nada sin la intervención del lenguaje total, del lenguaje de todos, en el que no habla uno, sino que hablamos todos (García 2005: 48).

De nuevo, el proceso puesto en duda no es la relación de la poesía con el mundo sino el lenguaje que se emplea para establecer dicha ligazón. En esta ocasión, se hace mención a un “lenguaje total”, un “lenguaje de todos”. Sería necesario preguntarnos acerca de ese “lenguaje de todos” y, en caso de presuponer su existencia, averiguar en qué consiste. No obstante, lo traemos a colación porque otra de las fuertes críticas que han

recibido las poéticas fundamentadas en una referencialidad directa ha sido su restricción al “uno”, su carácter privado, tal y como señalamos a continuación.

El poeta italiano Eugenio Montale, premio Nobel de Literatura en 1975, publicó un artículo aparecido el 21 de agosto de 1964 en el *Corriere della Sera*, tan sólo cinco años después del triunfo de la Revolución, en pleno triunfo y expansión de la controvertida “poesía comprometida”. En este texto, Montale se sirve de otra de las denominaciones que se extendieron a lo largo de estas décadas –sesenta, setenta, ochenta–, alude a los “poetas inclusivos” y afirma sobre ellos: “Los modernos poetas “inclusivos” no han hecho más que transportar al ámbito del verso o del casi verso todo el carro de los contenidos que desde hace algunos siglos habían sido excluidos de él” (Montale 1995: 140). Montale incide en que su característica primordial se fundamenta en la incorporación de contenidos “que se consideraban más adecuados para ser tratados en prosa” (Montale 1995: 139). La crítica a estos poetas se origina en el cuestionamiento de la selección de esos nuevos contenidos –nuevos en cuanto que no habían sido tradicionalmente escogidos como materia poética – y en el tratamiento que de ellos se hace, es decir, en el lenguaje poético. Así, asevera: “Y todos se distinguen por lo extraordinariamente privado (privacy) de sus contenidos. Expresan el aspecto fenomenológico de su ser hombres “en situación” (de registro civil, temporal y estrictamente individual)” (Montale 1995: 140). Montale, seguidamente, rechaza este tipo de poesía con determinación: “Si la poesía –no importa si en prosa o en verso– tendrá todavía un futuro, su finalidad no podrá ser ésta. Y tampoco podrá ser la descripción de la angustia del señor X, que vive en la calle Y, número de teléfono Z, a las 16:45 horas del 18 de julio del año 19...” (Montale 1995: 142).

Esta acusación de privacidad es también apuntada por Méndez Rubio en referencia a la poesía de la experiencia española, de la cual afirma: “su impertinencia fundamental consiste en abordar el terreno de lo público desde un discurso (el poético) canónicamente privado (intimista)” y, frente a este supuesto, reclama “*un sujeto más solidario que solitario*” (Méndez 2004: 51).

No obstante, resulta profundamente paradójico que una poesía concebida como compromiso con la sociedad, es decir, enraizada en la idea de colectivo, sea acusada, precisamente, de “privada”. Esta preponderancia del “individuo” en las poéticas

fundamentadas en una referencialidad directa se constituye como una derivación lógica del uso que se lleva a cabo del lenguaje. Sin embargo, ese mismo sujeto “en situación” que emerge de dicha escritura aspira, precisamente, a la representatividad. La pregunta que deberíamos formularnos es ¿lo consigue? y, si no es así, ¿por qué? Sobre este tema volveremos más adelante a partir del análisis de la producción poética de diversas autoras.

El estado cubano, fuertemente burocratizado, favorece la conveniencia de una producción literaria “institucionalizada” –en la línea del lenguaje-institución apuntado por Roland Barthes–, de una poesía “inclusiva”, según la terminología empleada por Eugenio Montale. Sin embargo, es impropio afirmar que no existieron otros modos o prácticas poéticas en la Cuba de las primeras décadas de la Revolución o que no se planteó el debate en torno al *compromiso* en la poesía y sus posibles realizaciones. El país no vivió de espaldas a las polémicas suscitadas y sus propios iconos plantearon la necesidad de repensar la relación entre compromiso político y lenguaje poético.

¿No es precisamente esto lo que plantea Silvio Rodríguez en una de sus canciones más populares?:

Compañeros poetas,  
 tomando en cuenta los últimos sucesos  
 en la poesía, quisiera preguntar  
 —me urge—,  
 ¿qué tipo de adjetivos se deben usar  
 para hacer el poema de un barco  
 sin que se haga sentimental, fuera de la vanguardia  
 o evidente panfleto,  
 si debo usar palabras como  
 Flota Cubana de Pesca y  
 «Playa Girón»?  
 (Rodríguez 1969)

### 3.3. De lo comunicable y lo conocible.

no te fíes de quien  
dice, de quien  
habla, de lo que se  
dice, de lo que dices,  
de lo que digo,  
no me fíes,  
no te fío  
Chantal Maillard

El proceso de reflexión y debate en torno al lenguaje poético por el que transcurre la poesía escrita en castellano no es exclusivo a esta lengua<sup>113</sup>. Aunque el interés de nuestra investigación no se centra ni en la poesía ni en la crítica en lengua inglesa, consideramos relevante exponer la reflexión que la poeta Adrienne Rich lleva a cabo en torno a la situación de la producción poética en Estados Unidos<sup>114</sup>. Estas palabras, recogidas en la compilación *Artes de lo posible*, fueron leídas en el congreso sobre “Poesía y esfera pública” celebrado en la Universidad de Rutgers en 1997:

Pero en lo que yo quiero centrarme aquí es en la cuestión del medio mismo de la poesía, el lenguaje: lo que creemos que puede y no puede hacer y de qué manera. Utilizaré dos actitudes aparentemente polarizadas e intentaré ver lo que cada una de ellas puede ofrecernos. Una mantiene que la poesía es pura exploración del lenguaje, una especie de “investigación” lingüística que por su rechazo de las expectativas convencionales es, de manera inherente, subversiva para las estructuras dominantes y opresivas y para la degradación del lenguaje que esas mismas estructuras han producido. La poesía que busca comunicar directamente, más allá o fuera de su dinámica formal, sólo puede confabularse con esta degradación, este empobrecimiento del lenguaje (Rich 2005: 68).

Y, más adelante, añade: “En esta sucia esfera pública, la poesía no puede pretender contribuir al cambio social a través de métodos de comunicación convencionales o contaminados. El lenguaje, el medio, «autónomo y autosuficiente», debe hacer su trabajo siguiendo sus propios métodos” (Rich 2005: 68).

Adrienne Rich también coloca el acento en la utilización del lenguaje y establece, abiertamente, un sistema de valores asociado a este, según el cual, la poesía que “busca

<sup>113</sup> Anteriormente, hemos hecho referencia a Eugenio Montale, Premio Nobel de Literatura italiano, el cual se hacía eco también de esta polémica.

<sup>114</sup> Con la inclusión de esta y otras referencias a teóricos de otras lenguas pretendemos señalar el carácter supranacional del devenir poético. “Y digo supranacional, mejor que internacional” (Guillén 1985: 14) porque no nos interesan las interrelaciones entre las distintas literaturas nacionales sino la observación de un común proceso.



comunicar directamente”, es decir, la que se sirve de métodos convencionales, perpetúa las estructuras dominantes y opresoras, se constituye en una extensión de ellas al colaborar con su sistema de representación. Por el contrario, la poesía que explora en torno al lenguaje y transgrede los códigos lingüísticos establecidos opone resistencia a dichas estructuras y las subvierte. Este sistema, debido a su estructura binaria y polarizada, puede resultar un reduccionismo pero plantea con claridad la importancia del lenguaje como posicionamiento, como resultado de una toma de conciencia, más allá de como mera herramienta. Y, a su vez, nos sirve para poner sobre la mesa otra de las cuestiones clave para la producción poética de la segunda mitad del siglo XX y aún para la de nuestros días: la idea de comunicación en poesía.

Realizar un repaso en torno a la totalidad de la crítica poética escrita durante dichas décadas es una labor que escapa al primordial objetivo de esta investigación. No obstante, como muestra de la crucial polémica, resulta significativo el prólogo escrito por Jaime Gil de Biedma en su traducción de 1964 de *Función de la poesía y función de la crítica* de T.S. Eliot, en el cual plantea el debate en torno al concepto de “comunicación”<sup>115</sup>. La comunicabilidad de la poesía, como condición *sine qua non* del compromiso, se constituye como uno de los principales caballos de batalla de los defensores de las poéticas de la referencialidad. Jaime Gil de Biedma plantea la cuestión sin rodeos: “Es cierto. Que la poesía es comunicación se ha dicho y se repite entre nosotros casi hasta la saciedad, pero ¿qué se entiende por comunicación?” (Gil de Biedma 1999: 20).

José Ángel Valente, en su obra *Las palabras de la tribu*, publicada por primera vez a principios de los candentes años setenta, se hace eco de la convención establecida en torno a la idea de comunicación: “en los últimos años, cuanto se ha escrito entre nosotros sobre poesía ha girado de modo concorde sobre la idea de poesía como comunicación” (Valente 1971: 3). En este ensayo se contraponen el concepto de *comunicación* al de *conocimiento* y se prioriza este último: “la poesía es, antes que cualquier cosa, un medio de conocimiento de la realidad” (Valente 1971: 4). Por tanto, la comunicación en poesía, atendiendo a este autor, es comunicación del conocimiento:

---

<sup>115</sup> Entre los primeros textos que abordan el tema en España, podemos destacar: “Poesía no es comunicación”, de Carlos Barral (1953); y “Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento”, escrito por Enrique Badosa (1958).

Por existir sólo a través de su expresión y residir sustancialmente en ella, el conocimiento poético conlleva, no ya la posibilidad, sino el hecho de su comunicación. El poeta no escribe en principio para nadie y escribe de hecho para una inmensa mayoría, de la cual es el primero en formar parte. Porque a quien en primer lugar tal *conocimiento se comunica* es al poeta en el acto mismo de la creación (Valente 1971: 10).

Es decir, a través de la producción poética no *se comunica* la realidad sino que *se conoce* la realidad. Este planteamiento reordena y transforma la concepción poética: la poesía sigue siendo un modo de relacionarse con la realidad pero esta ya no constituye un *a priori* comunicable sino el resultado de un proceso de descubrimiento.

De acuerdo con esta proyección, Valente advierte ante el peligro de considerar la comunicación como el primer objetivo de la creación: “El predominio de la comunicación ha desplazado en cierto modo la interpretación de la obra literaria como medio de acceso a la realidad o a lo que de ésta queda oculto o encubierto”. Y añade:

Para considerar la comunicación como lo primordial o característico del acto creador sería necesario que el poeta dispusiese al iniciar el poema de un material previamente conocido que se propusiera comunicar. No es este propósito, a mi entender, el impulso original de la operación poética (...) Todo movimiento creador auténtico es en principio un tanteo vacilante en lo oscuro. Porque la poesía opera sobre el inmenso campo de la realidad experimentada, pero no conocida (Valente 1971: 26).

La voluntad del texto poético, atendiendo a esta concepción, no supone una transmisión de la realidad, puesto que esta no constituye un *afuera* definido, identificable y conocido que pueda ser trasladado al discurso lírico en términos de verdad y claridad<sup>116</sup>. De nuevo cabe apuntar que esta polémica no se limita a la poesía escrita en castellano, en el discurso ya citado de T. W. Adorno se afirma:

No se trata de que lo que expresa el poema lírico tenga que ser directamente lo vivido por todos. Su generalidad no es una *volonté de tous*, no es una universalidad de la mera comunicación de lo que los demás no pueden concretamente comunicar, sino que la inmersión en lo individuado alza al poema lírico hasta lo general por el procedimiento de poner de

---

<sup>116</sup> Gianni Vattimo, en su obra *Poesía y ontología*, reflexiona en torno a la “puesta-en-obra de la verdad”, donde afirma: “la obra es vista auténticamente como portadora de la verdad, pero de una verdad que es tanto más esencialmente presente en ella cuanto más se la concibe como naciendo e instituyéndose con ella” (Vattimo 1993: 133). Aunque en este ensayo no se haga referencia directa al debate comunicación / conocimiento, de esta y otras afirmaciones se deduce la imposibilidad de una poesía concebida primordialmente como comunicación, puesto que la poesía es portadora de verdad, pero de una verdad que se constituye en el texto, que no es externa a él, por tanto, no es comunicable. Se trata de una verdad que se construye en el discurso poético como resultado de un proceso de conocimiento.

manifiesto algo no deformado, no aprehendido, aún no subsumido, anticipando así espiritualmente algo de una situación en la cual ninguna mala generalidad, que es profundísima particularidad, encadenara a lo otro, a lo humano (Adorno 1962: 54).

En este texto, cuyo nombre es, recordémoslo, “Discurso sobre lírica y sociedad”, se pone de manifiesto la insuficiencia de la “mera comunicación”. La realidad experimentada de la que se hace eco la producción poética no es una, indivisible y compartida por todos los lectores; tampoco es una, correspondiente con una verdad universal y, por tanto, digna de ser comunicada a todos los lectores aunque no la compartan. Ante las dificultades afrontadas por el fenómeno de la comunicación en poesía, Adorno aboga por “poner de manifiesto algo no deformado, no aprehendido, aún no subsumido” y es aquí donde emerge, de nuevo, su advertencia contra la ideología, a la que hemos hecho referencia anteriormente: ese algo no deformado que debe ser revelado es, precisamente, aquello que oculta la ideología. Contra este peligro, se propone huir del vínculo explícito –en el nivel temático– con la sociedad:

Lo que indica es que en todo poema lírico la relación histórica del sujeto a la objetividad, del individuo a la sociedad, tiene que haber hallado su sedimento en el medio del espíritu subjetivo, vuelto hacia sí mismo. Y este sedimento será tanto más perfecto cuanto menos temática haga el poema la relación entre yo y sociedad, cuanto más involuntariamente cristalice por sí misma esta relación en la formación lírica (Adorno 1962: 59).

El tipo de relación propuesta entre el texto y la realidad socio-histórica que envuelve al proceso de escritura no es de transparencia y unidireccionalidad –por tanto, no puede ser en sí misma comunicable o, al menos, la comunicabilidad no constituye su objetivo primordial–, sino de conflicto, de descubrimiento, en definitiva, de conocimiento.

La reflexión en torno al debate comunicación / conocimiento ha seguido siendo una guía a la hora de ejercer la crítica literaria en las poéticas de las décadas sesenta y setenta y, todavía hoy, tras diferentes denominaciones, continua vigente. Muestra de ello es la antología que Luis García Jambrina publica en el año 2000, bajo el título *La promoción poética de los 50*, y en la cual incluye, no casualmente, a José Ángel Valente. En la introducción a esta compilación, explicita cuál es el elemento aglutinador de esta hipotética promoción:

Considerados en su conjunto, tan sólo puede hablarse, a mi juicio, de una afinidad clara y verdaderamente distintiva en una buena parte de los poetas que integran la «Promoción de los

50» con respecto a promociones o poetas inmediatamente anteriores, y es el entendimiento de la poesía como un modo de conocimiento tanto de los resortes íntimos como de la realidad circundante, o, en última instancia, de una realidad que podemos definir como verdadera, trascendente o esencial (García Jambrina 2008: 44).

Más adelante, añade: “Así pues, será la consideración de la palabra como elemento de revelación de lo oculto, independientemente de su posible efecto comunicativo, lo que mejor distinga a estos poetas de sus inmediatos predecesores” (García Jambrina 2008: 45). Además de hacer patente la vigencia de la polémica como perspectiva a la hora de afrontar la tarea crítica de la producción perteneciente a la segunda mitad del siglo XX, estas declaraciones exponen, de manera explícita, la traslación de los conceptos involucrados en el debate, esto es, el giro experimentado en la relación de conflicto entre poesía y mundo. Aquello que debe ser comunicado o conocido, según García Jambrina, ya no es la realidad socio-histórica-política, sino “los resortes íntimos”, la “realidad circundante” o “una realidad que podemos definir como verdadera, trascendente o esencial”.

En todo caso, la cuestión subyacente vuelve a ser la pertinencia o no de las poéticas de la referencialidad directa, puesto que la priorización de la comunicación conlleva, hasta cierto punto, una defensa de estas; frente a la idea de conocimiento que trasgrede y pretende superar esas estéticas de lo posible. Andrew P. Debicki, en la introducción a su obra *Poesía del conocimiento*, deja caer el velo que oculta esta polémica de trasfondo y afirma directamente:

Vine, sobre todo, a darme cuenta de que los poetas más recientes empleaban el lenguaje cotidiano y las técnicas narrativas de modos altamente inventivos. Y, aunque a primera vista, algunas de sus obras podían semejar a la poesía «realista» de sus inmediatos predecesores, exhibían, no obstante, un tipo de control artístico original y novedoso, vehiculando una gran riqueza de sentidos y perspectivas (Debicki 1987: 9).

La entrecomillada adjetivación de “realista” trasluce el conflicto. Los poetas del conocimiento, atendiendo a este ensayo, se definen en contraposición a los poetas del realismo-comunicación. El hilo conductor del recorrido crítico que estamos llevando a cabo en torno a esta polémica y la pertinencia de ciertas categorías, continúa siendo la relación de la poesía con el mundo, la perspectiva desde la que se aborda el conflicto

entre texto y realidad –en el fondo, la pregunta acerca de cómo se establece el *compromiso*–<sup>117</sup>.

La idea de conocimiento o revelación, de expresión de lo escondido, manifestada abiertamente por varios de los autores mentados, desliga o descarga a lo poético de una pretendida descripción o representación de la realidad –mejor dicho, de una supuesta realidad o de una realidad determinada– entendida como concepto o verdad absoluta. La relación con el mundo sigue siendo innegable pero se establece en otros términos, es ahí donde adquieren sentido afirmaciones como la de Álvaro García: “No se trata, pues, de contar la vida, sino de contar con ella, tenerla en cuenta” (García 2005: 179).

Esta perspectiva no resulta plenamente novedosa sino que entronca con una línea de pensamiento acerca de la poesía que ya se hallaba presente en las reflexiones de múltiples autores de la primera mitad del siglo XX. ¿O acaso no es precisamente el problema comunicación / conocimiento el que envuelve, por ejemplo, a esta afirmación de Rainer María Rilke?: “Las cosas no son para ser dichas o entendidas en su totalidad, como quisieran hacérselo creer” (Rilke 2008: 15). Esta sentencia aparece en una de las *Cartas a un joven poeta*, concretamente en la carta fechada el 17 de febrero de 1903 ¿no supone una advertencia implícita contra la priorización de la comunicación?

### 3.4. Apropiaciones y reconquistas.

He preferido la oscuridad que en un tiempo ya pasado  
descubrí como penumbra salvadora, que andar errante,  
solo, perdido, en los infiernos de la luz.

María Zambrano

Consideramos pertinente, a estas alturas, aludir a una pensadora fundamental para el discurso crítico en torno a la poesía, cuya obra estalla en esa primera mitad del siglo y lo

---

<sup>117</sup> No podemos obviar hechos como el que Mario Benedetti titulara a una de sus obras de mayor repercusión: *Poetas comunicantes* –publicada por primera vez en 1972 y reeditada con gran éxito de ventas en 1981–. Con esta elección del título, demuestra que la categoría “comunicación” no sólo se mantuvo operante durante décadas sino que se asoció a una toma de posición concreta.

cruza hasta nuestros días: María Zambrano, la cual publica en 1939<sup>118</sup>, durante su exilio en México, *Filosofía y poesía*. En este ensayo se afirma: “Desde que el pensamiento consumó su “toma de poder”, la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes” (Zambrano 1993: 14). Y, más adelante, añade: “La poesía perseguía, entre tanto, la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad” (Zambrano 1993: 19). La palabra “pensamiento”, de acuerdo con el título de la obra, alude a filosofía –“conjunto de saberes que busca establecer, de manera racional, los principios más generales que organizan y orientan el conocimiento de la realidad, así como el sentido del obrar humano” (RAE)–. Atendiendo a ello, se deduce que esa “toma de poder” del pensamiento constituye el asentamiento y la preponderancia de un modo racional de administrar y comprender la realidad –suponiendo que la realidad sea comprensible y administrable– frente al cual la poesía se revela, exigiendo y proponiendo otros modos de relacionarse con esta, de ahí su apuesta por la multiplicidad y la heterogeneidad. Estas palabras apuntan hacia el carácter subversivo y/o transgresor que ha definido al género poético mucho antes y más allá de la aparición de lo que se llamó “poesía social”. No podemos obviar que este texto se publica por primera vez en 1939 y desde el exilio, por lo que la alusión a un sistema de pensamiento y su “toma de poder” es también una posible referencia al concepto de ideología, la cual sí puede establecerse como un modo cerrado de explicación del mundo –en este aspecto, el texto de Zambrano se pone en relación con el de Adorno y con otros muchos posteriores en cuanto que conciben la poesía como alternativa, como modo de decir lo que la ideología oculta.

¿A qué realidad hace referencia María Zambrano? ¿cuál es, según esta autora, la realidad que le interesa al poeta? ¿cómo se relaciona con ella? Remitimos a sus palabras:

(El poeta) quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás. El poeta saca de la humillación del no ser a lo que en él gime, saca de la nada a la nada misma y le da nombre y rostro. El poeta no se afana para que de las cosas que hay, unas sean, y otras no lleguen a este privilegio, sino que trabaja

---

<sup>118</sup> Esta será la primera edición pero ella misma se encargará de corregirla y prologarla para su reedición en 1987, demostrando la vigencia y pertinencia de sus postulados cincuenta años después.

para que todo lo que hay y lo que no hay, llegue a ser. El poeta no teme a la nada (Zambrano 1993: 22).

Esta concepción de lo lírico como revelación, como *sacar del no ser*, supone, a nuestro entender, un claro precedente del posterior debate que relaciona la poesía con un proceso de conocimiento, de descubrimiento de la realidad en su complejidad y lejos del reduccionismo de la circunstancialidad inmediata. “El poeta no teme a la nada” nos dice. El poeta no teme a lo que está oculto, a lo que *no es*. En este sentido, la poesía no es un modo de comunicar lo que es sino de conocer lo que no es –lo que no ha llegado a ser– y hacerlo visible. Ese dar voz a lo que no es supone gritar verdades inconvenientes –aquellas que oculta el pensamiento, como se afirma en la primera cita de Zambrano a la que hemos hecho alusión– pero ¿qué verdades inconvenientes son esas que la poesía grita? ¿a qué verdad se atiene el poeta?:

Y es porque el poeta no cree en la verdad, en esa verdad que presupone que hay cosas que son y cosas que no son y en la correspondencia verdad y engaño. Para el poeta no hay engaño, sino es el único de excluir por mentirosas ciertas palabras. De ahí que frente a un hombre de pensamiento el poeta produzca la impresión primera de ser un escéptico. Mas, no es así: ningún poeta puede ser escéptico, ama la verdad, mas no la verdad excluyente, no la verdad imperativa, electora, seleccionadora de aquello que va a erigirse en dueño de todo lo demás, de todo. ¿Y no se habrá querido para eso el todo: para poder ser poseído, abarcado, dominado? Algunos indicios hay de ello (Zambrano 1993: 24).

La noción de verdad que maneja Zambrano está directamente ligada con su interpretación de la realidad. No existe una verdad regente del mismo modo o precisamente porque no existe una realidad conformada solamente por lo que aparentemente hay. Se trata de una verdad que no es “excluyente”, “imperativa”, “seleccionadora”. Se trata de no presuponer un todo abarcable y representable a través de la escritura. La interrogación final de la cita sirve como advertencia ante los sistemas de pensamiento que presuponen un “todo” como eje rector de la experiencia individual, del mismo modo, supone también una advertencia contra las poéticas que parten de ese mismo principio y entienden el texto como lugar de plasmación de ese todo, como un campo de pruebas para lograr transmitir *una* verdad, *una* realidad<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> El poeta Jorge Riechmann, en su texto “Saber encontrar los caminos equivocados que nos convienen”, plantea esta misma paradoja de la verdad en la poesía: “Lo que busca un poema es decir la verdad, con la dificultad peculiar de que la verdad no preexiste a la búsqueda del poema” (Riechmann 2007: 17).

La afirmación de la existencia de un todo permite e, incluso, resulta proclive a la perspectiva comunicativa: si existe un todo reconocible, existe algo que comunicar. La no creencia nos lleva hacia la concepción de la poesía como conocimiento: si no existe un todo, la clave se desplaza hacia la búsqueda, hacia el descubrimiento. De manera indirecta, la advertencia de Zambrano se conecta con las críticas hacia las poéticas de la referencialidad directa, hacia las estéticas de lo posible que trabajan sobre una realidad, es más, sobre una verdad comunicable. No obstante, María Zambrano no está aludiendo directamente a esta polémica que tanto auge adquirirá en décadas posteriores, no se trata de una crítica específica hacia las poéticas de base real sino hacia todas aquellas que presuponen un todo como dispositivo de control, como red operativa sobre el texto.

En el caso cubano, la poesía posterior al triunfo de la Revolución creía tener una realidad conocida que comunicar: su historia reciente. Para ello, la congeló “como si se tratara de un espacio clausurado adonde la memoria, tanto individual como colectiva, accede sin vacíos ni fisuras” (Alicia Bajo Cero 1997: 96). Produjo una cosmetización de la memoria, en la que tuvo lugar una “estetización del recuerdo como algo agradable por sí mismo porque repliega al yo y lo aísla del exterior” (Alicia Bajo Cero 1997: 97). Este procedimiento aislaba al yo de las diversas problemáticas que desató la constitución del nuevo estado revolucionario, del mismo modo que, en España, determinada tendencia poética aislaba al yo de los conflictos sociales originados tras la Transición. El triunfo de la Revolución en Cuba o la llegada de la democracia en España se constituyen como hitos históricos que deshacen, atendiendo a la tendencia poética hegemónica, la relación conflictual de la poesía con el mundo. Como si, alcanzada la meta, se acabara el conflicto. Como si, conseguido un propósito primordial, la realidad pasara a convertirse en un compartimento estanco, de entrada unidireccional y clara. Como si la realidad fuera un estado conocido y, por tanto, comunicable en su nueva integridad.

La progresiva preponderancia de las *estéticas de lo posible* o poéticas de la referencialidad directa es un fenómeno común en toda la poesía escrita en español. Antonio Méndez Rubio señala que, en España, “los enfrentamientos poéticos-políticos equipararon la crítica social con una visión estrictamente realista” (Méndez 2004: 48). El binomio realismo-compromiso, considerablemente consolidado en la crítica de los años sesenta y setenta, ubica en la periferia a otras poéticas y las homogeneiza en torno



a la idea de hermetismo-no compromiso, suprimiendo cualquier otra posibilidad. El reduccionismo que supone este sistema binario de oposiciones ha sido origen de confusiones y desordenes, puesto que ha supuesto un eje rector a la hora de organizar historias literarias, antologías poéticas, etc. e, incluso, ha dado lugar a una crítica especializada que atiende, desde esta brutal separación, el hecho poético.

El asentamiento teórico de este sistema de opuestos se consolida a través de la creencia en la correspondencia entre régimen político y correlato literario, tal y como apunta el Colectivo Alicia Bajo Cero en su análisis de la última poesía española:

Sentimos la necesidad de terminar, provisionalmente, reiterando nuestro particular rechazo a una falacia sobre la que tendremos ocasión de volver más adelante: la de que un régimen produce, de manera lineal, un correlato literario de idéntico carácter, de manera que del régimen franquista emana una literatura franquista y de un régimen democrático (¡) emana una literatura democrática (...) Esta ecuación, que sería poco calificar de mecanicista, puede generar el engaño de que oponerse a la literatura actualmente oficializada (de la que los críticos actualmente oficializados viven) sólo puede realizarse desde un espacio antidemocrático y totalitario (Alicia Bajo Cero 1997: 29).

Este esquema, proyectado sobre las circunstancias españolas, resulta perfectamente aplicable al caso cubano, donde se deduciría que del régimen de Fulgencio Batista emerge una literatura batistiana –dictatorial, fascista– y del régimen revolucionario emana una literatura revolucionaria. Y, por tanto, que toda práctica poética desarrollada durante el periodo revolucionario que no se atuviera a las poéticas fundamentadas en una referencialidad directa cae en el escapismo político, en la ausencia de compromiso.

Jenaro Talens, en su artículo “Contrapolíticas del realismo (De ética, estética y poética)”, se hace eco de cómo este esquema ha sido utilizado para desactivar toda poética de base no realista: “No quiero, por ello, con estas páginas cuestionar la reivindicación del realismo en cuyo nombre, y por oposición, se ha criticado la supuesta falta de compromiso de mis coetáneos<sup>120</sup> –una reivindicación cuya necesidad política e

---

<sup>120</sup> Jenaro Talens hace referencia a los poetas conocidos como *novísimos*. Cabe apuntar aquí que la polaridad con la que normalmente se caracteriza a la poesía española contemporánea tiene como origen dos hechos muy concretos. Por un lado, la publicación en 1970 de la antología *Nueve novísimos poetas españoles* de José M<sup>o</sup> Castellet y, por otro, la aparición, el 8 de enero de 1983 en el diario *El País*, del manifiesto *La otra sentimentalidad*, firmado por los poetas Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea. Esta fractura programática en el ámbito de la creación poética española constituirá el origen de la posterior diferenciación entre lo que se ha llamado, entre otras denominaciones, “poesía del silencio” y “poesía de la experiencia”.

ideológica no sólo comparto, sino que he asumido como propia a lo largo de todo mi trabajo—” (Talens 2005: 132).

La figuración realista como eje estructurador del código poético ha sido, pues, utilizada como arma de doble filo para lanzar acusaciones hacia una y otra tendencia. A pesar de ello, en este mismo artículo, Talens reflexiona en profundidad sobre el “realismo” y trasciende la polémica concreta para afirmar que:

En el caso del lenguaje poético, los elementos no significan la realidad más que en tanto *elementos dentro de un sistema*. De ahí que, en un sentido estricto, podríamos afirmar que no hay más poesía que la *poesía realista* (o que, como escribió en una ocasión José Ángel Valente, «todo gran arte es por naturaleza un arte realista»). Puesto que sin acudir a trascendentalismos podemos afirmar que todo es real, que fuera de lo real no hay nada, la simple confusión de lo *real* con lo *racional* es una simplificación. Racionalidad e irracionalidad conforman dos vías de apropiación de lo real y, en consecuencia, no pertenecen al espacio de lo real sino al de la ideología (Talens 2005: 156).

En efecto, en el fondo de gran parte de los textos críticos producidos en el circuito cultural cubano, subyace esa confusión de lo *real* y la realidad con lo *racional* —¿y no supone “lo racional” ese “todo” del que dudaba Zambrano?—. Su diferenciación y la aceptación de esta visión globalizadora del realismo, trasladan el debate desde las poéticas de la referencialidad directa hacia el campo de la ideología: el modo en que nos apropiamos de la realidad constituye un acto ideológico.

Desde esta perspectiva, se convierte en necesaria *La (re)conquista de la realidad*, título de un libro de ensayos en el que se incluye un texto de Jorge Riechmann donde incide en el equívoco que envuelve al término realismo: “hay muchos realismos: polemizar contra “el realismo” me parece un poco ingenuo, o desinformado. Un realismo puede pretender ser fotografía, otro una fuente de luz” (Riechmann 2007: 19). En esta compilación se reclama esa relación ineludible —por imposible— de la escritura con la realidad, demandando una apertura de la categoría “realismo” y exigiendo la

---

No obstante, esta separación presenta paralelismos con la historia literaria de otros países de habla hispana y no hispana. Apuntamos un ejemplo más: en el ensayo *La máscara, la transparencia* (1985) —título que ya refleja esta división en los modos de decir—, Guillermo Sucre contrapone un capítulo titulado “Las trampas de la historia” —en el que se incluyen, entre otros, a Enrique Lihn, Ernesto Cardenal o José Emilio Pacheco— con otro capítulo cuyo nombre es “La metáfora del silencio” —donde aparecen poetas como Cintio Vitier, Alejandra Pizarnik o Gonzalo Rojas—. Este ejemplo, con tantos otros que no cabe señalar aquí, muestra una inclinación generalizada a organizar las tendencias poéticas de la segunda mitad del siglo XX atendiendo a un mismo criterio: el modo en que se lleva a cabo la apropiación de lo real.

legitimación de los diversos modos de apropiarse de lo real. Cabría añadir que esa reconquista de la realidad constituye una tarea a despeñar no sólo desde la escritura creativa –la poesía– sino también desde la escritura crítica –académica, mediática, etc.– la cual continua, en su mayor parte, imponiendo la asociación real-racional como criterio taxonómico a la hora de llevar a cabo su labor analítica.

Desde esta concepción del realismo, es posible aceptar la inclusión del ser y del no ser a la que hacía referencia Zambrano. Desde esta óptica, se desenmascaran las apropiaciones historiográficas y críticas de lo real que actúan como ejes reguladores, que dictaminan cuál es la poesía comprometida y cuál la poesía sin mundo.

Bajo esta luz, la historia de la poesía cubana de la Revolución podría ser la historia de la evolución del compromiso poético a través de las distintas apropiaciones de la realidad, de los distintos modos de vinculación con el mundo, en definitiva, a través de los distintos lenguajes.

### 3.5. Albis Torres: De la voluntad de restitución.

Lo no reconocible  
que vive en lo real  
y lo fulmina a veces  
y queda boqueando como un pez en sequía.  
Ada Salas

“Todo orden institucionalizado lleva siempre consigo una institucionalización del lenguaje” (Valente 1971: 51). El orden revolucionario establecido en Cuba durante más de cincuenta años no supone una excepción:

El lenguaje se hace así incapaz de alojar contenidos nuevos y queda sujeto al mismo proceso de inmovilización e invalidez que caracteriza a la autoconservación represiva del orden de la ciudad o, lo que es lo mismo, a toda forma de cristalización ideológica. Horro de significaciones, de *dictum*, ese lenguaje reducido a una especie de *dicens* sonámbulo se convierte en un inamovible bien comunitario o patrimonio público, que es necesario preservar de toda grieta, de toda fisura, de todo cambio. El signo lingüístico deja de ser portador del mundo de las relaciones interpersonales y todo el lenguaje queda impositivamente convertido en lenguaje público. El lado público –no necesariamente social– del lenguaje devora todo el sistema semiológico y lo falsifica (Valente 1971: 52).

La conservación del Régimen favorece la perpetuación de determinados modos de decir, resguardados y respaldados por el supuesto carácter social. No obstante, *lo social* –tal y como apunta José Ángel Valente– se confunde en múltiples ocasiones con *lo público*. La institución-Revolución propicia la totalización del sistema de signos como lenguaje público. En este contexto, la relación de conflicto de la poesía con el mundo, es decir, el compromiso poético se difumina progresivamente a favor de esta asimilación. Se produce, partiendo de estos términos, una importante paradoja: la poesía más categóricamente denominada como “comprometida” –la generada en las primeras décadas de la Revolución– resulta ser la menos comprometida en tanto que se inclina hacia un modo único de apropiación de lo real, a una vinculación desproblematizada con el mundo.

Frente a esta tendencia homogeneizadora del lenguaje poético, emergen en Cuba numerosas voces que cuestionan el estatus de la relación con lo social, plantean nuevas problemáticas en sus versos u otorgan, a las ya existentes, un *dictum* ocultado o eludido. En definitiva, llevan a cabo sus propias “reconquistas de lo real”, protagonizando un proceso pensado como “gesto que hiciera evidente que la producción artística y literaria de la isla resultaba inasimilable por el Estado” (Rojas 2009: 158). La poeta Albis Torres es un ejemplo de la existencia de estas escrituras desde un momento temprano, y de la manera cómo estas propuestas han sido leídas y colocadas en las historias diversas de la poesía de la revolución y en las sucesivas revisiones del canon.

Esta autora, que no aparece ni en la *Historia de la literatura cubana* del Instituto de Literatura y Lingüística (2008) ni en la paradigmática recopilación de Jorge Luis Arcos, *Las palabras son islas* (1999); sí aparece, por ejemplo, en *Breaking the silence: an anthology of 20th-Century poetry by Cuban women*, obra con la que Margaret Randall recogió y dio a conocer, en un acto legitimador, voces de mujeres cubanas que, por diversos motivos, se hallaban desplazadas en el campo cultural.

La encontramos también en *Usted es la culpable*, antología publicada en mitad de los ochenta, años en los que empiezan a cuajar líneas y actitudes poéticas iniciadas en la década anterior. Esta compilación, referente ineludible para historiar el cambio cosmovisivo, nace con vocación de ser “un instrumento útil para el conocimiento y la difusión” de lo que la dirección de El Caimán Barbudo, la Editora Abril y Víctor

Rodríguez Núñez –responsables de la publicación– no vacilan en llamar “nueva poesía cubana” (Rodríguez Núñez 1985: 7). El nombre de Albis Torres aparece junto al de Raúl Hernández Novás o Ángel Escobar, exponentes de una poética deliberadamente desmarcada del coloquialismo, cuya aportación empieza a valorarse en la actualidad. Los autores agrupados en torno a esta recopilación conformaron una primera fase de resistencia y cambio, fundamentada en la diferencia conceptual con respecto a la estética favorecida por la Revolución. Las oleadas posteriores completarán el giro lingüístico que constituirá la renovación, alejando sus presupuestos de aquellos dictados por la política cultural del régimen<sup>121</sup>.

La producción de Albis Torres apareció de manera dispersa en revistas y antologías, muestra de su lateralidad con respecto a los circuitos oficiales. La Editorial Unión –la más importante de Cuba junto a Letras Cubanas– elaboró en 2007, tres años después de su muerte, un volumen con la mayor parte de su obra. La publicación de este libro se presenta, en primer plano, como una tentativa de recuperación casi con tono de homenaje. No obstante, en un segundo plano, supone también un intento, por parte de las instituciones culturales del país, por absorber y neutralizar algunas de las voces disonantes del nuevo proceso poético. La imagen de Albis Torres mostrada en el prólogo no es *la mujer que escribe* sino *la mujer que atrae*, la “Albis-imán” que ofrecía su casa para tertulias y consultas sentimentales “en aquellos años (en que) no había muchos refugios para los poetas, músicos y pintores jóvenes, gente errante y enamoradiza de los 80” (Ariel 2007: 5). Esta presentación ofrece una visión manipulada, alejada de los parámetros literarios, que diluye la labor escritural de la autora y, en general, de la llamada generación o grupo artístico de los ochenta: he ahí la gran trampa<sup>122</sup>.

La conversión de Albis Torres en la “Albis-imán”, entroncada con el tópico de la mujer fatal que cautiva y somete a los hombres –de ella dirá el prologuista, con resignación: “al fin y al cabo nos alcanzaba con la cuota de su atención que nos tocaba” (Ariel 2007: 6)–, supone una auténtica paradoja al ser confrontada con su escritura, una permanente

---

<sup>121</sup> No profundizamos en este punto sobre las antologías poéticas, sus motivaciones y repercusiones en el ámbito socioliterario, porque ya lo hemos hecho anteriormente, en los dos primeros capítulos, a los cuales nos remitimos.

<sup>122</sup> En los capítulos siguientes prestaremos especial atención a este “grupo de los ochenta” y analizaremos con mayor detenimiento sus principales rasgos.

transgresión sobre los lugares tradicionalmente asignados a la feminidad. Desde sus versos, parece contradecir a Sigfredo Ariel, poeta también y autor de la introducción: “Contra nosotras / conspiran las antiguas leyendas / de los cafetales” (Torres 2007: 41).

Esta fractura constituye, precisamente, uno de sus ejes poéticos. En la realidad con la que dialoga la poesía predominante tras 1959, esto es, la realidad que el Régimen pretendía comunicar –más que conocer– la mujer ocupa un único lugar, siempre vinculado a la sensibilidad mítico-guerrillera instituida por la Revolución.

Poetas como Albis Torres problematizan el lugar de la mujer en esa construcción de un Nuevo Mundo pero, no sólo problematizan lo representado sino también cómo es representado, es decir, *dictum* y *dicens*. Se trata de restituir al lenguaje su capacidad de compromiso a la vez que se restituye al sujeto/objeto poético “mujer” sus otros significados. En definitiva, es el momento de inscribir *lo femenino* desde otra perspectiva.

Con este fin, acomete una labor de vaciamiento y resignificación de la renombrada –o mal-nombrada– lengua cotidiana. Podríamos afirmar que Albis Torres emplea un léxico semejante al de sus predecesores, pero su uso supone una subversión. Del mismo modo, en sus textos hallamos abundantes expresiones “coloquiales” que podemos reconocer como propias de los autores hegemónicos durante los años sesenta y setenta, no obstante, son utilizadas con la intención de lograr una distorsión del sujeto unificado y sin fisuras –esto es, de la realidad unificada y sin fisuras– característico de aquella poesía. Los significantes, cerrados y unidireccionales para lograr la comunicación de la supuesta realidad revolucionaria, experimentan un proceso de apertura en estos poemas y enfatizan su carácter polisémico, apoyados en la recuperación de un sistema simbólico que problematiza la relación de la poesía con el mundo. Entre sus habituales estrategias para conseguir tal propósito, se halla la transgresión del imaginario público, ejerciendo una vuelta de tuerca sobre los tópicos populares más asentados en la cultura caribeña. Muestra de ello es el siguiente poema:

ESTA MUJER LO QUE QUIERE ES QUE LA MIREN

¿Quién dejó de asistir  
a su deber de hombre  
que esta mujer retoma cada día  
con aire funerario?

Y mira sobre el hombro  
 suficiente  
 rumiando una salud  
 no compartida.  
 Pobre mujer,  
 me asusta su rostro  
 de virgen homicida  
 (Torres 2007: 47).

El título remite a una conocidísima canción de salsa, popularizada en los ochenta por el conjunto Sierra Maestra. Tan sólo existe una variación con respecto a la pieza musical, la sustitución del deíctico “esa” por “esta” en un ejercicio de actualización lingüística. La elección de este referente popular proyecta en el lector unas expectativas que se verán truncadas con la lectura de los versos. La mujer de la canción es un símbolo de erotismo, la del poema es una “virgen homicida”; la primera despierta el deseo, la segunda causa lástima y miedo; en la salsa *esa mujer* se completa mediante la mirada del otro, en los versos es ella la que “mira sobre el hombro / suficiente”. El constructo en torno a la feminidad sufre en esta composición un vuelco, la mujer desempeña el rol de hombre y este hecho provoca sorpresa e inquietud en el sujeto que enuncia. El trueque de funciones, la mujer que se ve obligada –¿obligada?– a desempeñar la labor de un hombre despierta la compasión del observador –“pobre mujer”–. Lo realmente inquietante del poema no es la actitud del personaje-mujer sino la del personaje-observador. La clave se halla en la mirada del sujeto lírico, el cual espera encontrar determinados rasgos constitutivos de feminidad en la mujer –rasgos que sí cumple la protagonista de la canción–. La ausencia o la transgresión de esos ítems definitorios desestabiliza la mirada que construye la imagen, provocando una reacción negativa ante la no correspondencia con el paradigma de feminidad pre-elaborado. El comportamiento de *esta mujer* constituye una anomalía, un desborde, que despierta la compasión o “asusta”, como una enfermedad –“rumiando una salud / no compartida”. El sujeto observado, al no cumplir los presupuestos exigidos, experimenta un proceso de deserotización –por ello es nombrada “virgen”– y de cadaverización –de ahí su “aire funerario”–. El resultado de su actitud *enfermiza* es la muerte dentro del paradigma de feminidad establecido. No sólo la propia muerte –inspiradora de lástima– sino la ajena –que provoca el miedo–, por eso es calificada como “homicida”, porque el modo descentrado de ejercer su condición de mujer es concebido como un *peligro*, como un

asesinato. En definitiva, el poema nos lleva a mirar al que mira, a cuestionarlo, a cuestionarnos a nosotros mismos y al sistema de normas de género que nos rige.

Este trabajo sobre la mirada es un leit motiv en los planteamientos poéticos de Albis Torres. Su obra se detiene en la reflexión y construcción en torno a la imagen. Sus poemas son visiones estáticas que se pliegan sobre sí mismas, generando multiplicidad de sentidos. En esta línea, hallamos el poema “Mujer dormida sobre un potro”, del cual reproducimos aquí el principio:

Dichosa imagen esta de mujer desnuda  
dormida sobre un potro.  
Aquí está detenida  
las patas de la bestia condenadas  
en un género de lianas trepadoras  
(Torres 2007: 11).

El poema, elaborado sobre un contundente simbolismo –marca de clara diferencia con respecto a la poética conversacional, sostenida en la univocidad semántica–, nombra una imagen en lugar de presentar una acción. El comienzo del primer verso –“dichosa imagen”– supone ya una marca ineludible de posicionamiento; la mujer aparece “desnuda” y “dormida”, es decir, es presentada como cuerpo erotizado y como un sujeto pasivo, que se asienta sobre un “potro”, símbolo que alude a lo masculino. A lo largo de la composición, se califica la escena de “encantamiento” ante el cual, distintos observadores, *reaccionan*. De nuevo, la importancia reside en el gesto del que mira. Así, por ejemplo, “un niño los vio pasar / con la fascinación de poseerla sólo él, / distante y abrazada / hermosa”. Belleza y distancia, elementos mitificadores de lo femenino que se constituyen en una trampa, “bellas, pero pasivas; por tanto, deseables” (Cixous 1995: 17). De esta manera se cierra la composición:

Pero ahora está aquí  
vestida por azar  
de cuanta cosa hermosa le negó el camino.  
Dejémosla  
no sea que la blanda dejadez de sus espaldas  
nos diga que está muerta  
o que de pronto  
sepamos el color de su mirada



y ya no sea más  
 una mujer dormida sobre un potro  
 (Torres 2007: 12).

El sujeto que enuncia, a través del imperativo “dejémosla”, nos invita a no intervenir, a no modificar la imagen, para no descubrir en ella la muerte. La mujer-activa del poema anterior está muerta en el paradigma establecido de feminidad, la mujer-pasiva de esta composición aparece muerta para sí misma, anulada en la “blanda dejadez” que activa el deseo del observador. Si esa inactividad se trunca, si la figuración femenina se des-objetiviza, el deseo es anulado, por ello “dejémosla” no sea que “sepamos el color de su mirada / y ya no sea más / una mujer dormida sobre un potro”.

Resulta también interesante recalcar en algunas creaciones poéticas de Albis Torres en las que la reflexión sobre la mirada ajena como constructora de lo femenino se lleva a cabo desde una voz fuertemente irónica. Tomamos como ejemplo el siguiente poema:

CIENCIA FICCIÓN  
 Y si llegara un hombre verde  
 y si llegara un hombre verde  
 y si llegara un hombre verde o azul  
 en una nave.  
 Y si llegara.  
 Qué diría de mí, tan despeinada,  
 sin adornos ni gracia.  
 Qué diría de todos por mi culpa  
 (Torres 2007: 43).

En este poema es la voz femenina la que enuncia. No obstante, toma la palabra para pensar en el otro, figurado como un ente extraterrestre pero nombrado con la palabra “hombre”. El yo poético teme la mirada del otro, teme no cumplir con las expectativas impuestas, teme no ser *representativa*. Lo extraño, lo raro, no está asociado a ese “hombre verde o azul” sino al sujeto-mujer “tan despeinada, / sin adornos ni gracia”. Esta composición supone una reversión del tradicional motivo de la culpa. La voz que enuncia se constituye en una nueva Eva, generadora del pecado, culpable por todos. El constituyente más transgresor de esta pieza es el uso del humor, la aplastante ironía que encierran los versos, recurso recurrente en su obra, especialmente cuando es un yo-mujer el que se mira.

El estudioso Enrique Saínz, en un ensayo titulado *El replanteo de los años ochenta* (2008), se acerca al fenómeno de cambio poético a través de una caracterización que apunta de nuevo hacia lo disperso, hacia múltiples variantes y tonos sin un eje fundamentador decisivo –no es baladí que utilice la palabra “replanteo” en lugar de “planteamiento”–. En este trabajo señala que “desaparecen de manera gradual el desenfado prosaísta, antipoético, y el humor, elemento constitutivo” (Saínz 2008: 166)<sup>123</sup>.

La obra de Albis Torres, que ya no encaja en el supuesto molde conversacional, no se abstiene del humor, contradiciendo a Saínz; al contrario, éste se convierte en elemento articulador y esencial de su poesía. La diferencia con respecto a la poesía coloquial no se haya en la desaparición de la ironía sino en el cambio del objeto o sujeto que la suscita o la ejecuta. El eje generador de esta nueva poesía ya no es “un interés acentuado por los problemas que la sociedad moderna en su conjunto plantea” (Alemany 1997: 86) sino la preocupación por legitimar “espacios y sujetos marginados” (Zurbano 1996: 10): en este caso, el lugar de la mujer en la realidad revolucionaria<sup>124</sup>.

Saínz, refiriéndose a los años ochenta, apunta: “Fueron apareciendo entonces conflictos personales en los que el yo había empezado a ser el centro de la existencia, en la medida en que la construcción de la sociedad y el quehacer colectivo iban desplazándose hacia planos menos importantes en la elaboración del texto” (Saínz 2008: 166). Afirmar que las últimas décadas han constituido el paso del nosotros al yo, de la colectividad al individuo, constituye un lugar común digno de ser debatido. No obstante, es cierta y reseñable la emergencia en la literatura de nuevas subjetividades que necesitan de imaginarios y pragmáticas diferentes para escribirse e inscribirse en la historia literaria cubana. La ironía, pues, continúa siendo una herramienta pero su pretensión es otra.

La nueva estética ya no se centra en la “posesión entrañable” del país, en la construcción de una “nación para sí” (Portuondo 1986: 80), como sí lo hizo el discurso

---

<sup>123</sup> En múltiples ocasiones se ha hecho hincapié en el papel crucial del humor en la llamada poesía conversacional o poesía coloquial. En *Poética Coloquial Hispanoamericana* se afirma: “De ahí que el humor sea una constante en su poesía sin llegar a lo sarcástico o a lo bufonesco; simplemente agregan una pizca de humor para que toda la carga social, entre otras muchas cosas que intentan introducir en sus textos, se dulcifique y de esa forma crear un guiño de complicidad entre el escritor y el lector” (Alemany 1997: 142).

<sup>124</sup> En el capítulo siguiente, a raíz de la obra de Georgina Herrera, haremos hincapié en esta voluntad visibilizadora y legitimadora de determinados sujetos marginados.

revolucionario, sino en la búsqueda de la “nación íntima” (Capote 2008), ejercida por el sujeto que no encuentra el modo de ubicarse satisfactoriamente dentro del sistema de representación de lo nacional: “Qué diría de todos por mi culpa”.

El humor que traspasa la obra de Albis Torres trasciende el momento de la escritura. Desde el texto, la autora parece burlarse del prólogo a su edición póstuma. Como contestando a la figuración mitificada y distorsionadora de “poetas, músicos y pintores jóvenes, gente errante y enamoradiza de los años 80”, aparecen los versos:

Contra todo presagio no nos mató el amor.  
Estamos vivos  
guardando de nosotros una ternura cómoda  
que no nos salva  
no  
que no nos salva  
(Torres 2007: 34).

La aportación de Albis Torres no constituye una ruptura radical con respecto al modelo poético impulsado por la política cultural revolucionaria, sino más bien una transformación desde dentro, una torsión del lenguaje que trasciende la representación racional y pone sobre la mesa nuevas relaciones de conflicto. Su punto de partida se sitúa en las estéticas de lo posible pero no se limita a ellas, las revierte para replantear la idea de compromiso. La existencia de escrituras como la de Albis Torres demuestra la presencia de prácticas poéticas divergentes de la línea institucional a lo largo de todo el periodo revolucionario, prácticas que ponen en crisis el lenguaje hegemónico y, en el caso de las autoras sobre las que trabajamos en esta tesis, repiensen la inscripción del sujeto/objeto mujer en la producción posterior a 1959.



#### 4. GEORGINA HERRERA:

##### “AL PENÚLTIMO ALTAR DE LA MEMORIA”

#### 4.1. El agudísimo filo: sujetos, grupos, textos cortados.

Pues poco a poco el mundo se vuelve impenetrable,  
 los ojos no comprenden, la mano ya no toca  
 el alimento innombrable, lo real.  
 Fina García Marruz

En este capítulo continuamos nuestra reflexión en torno a las políticas culturales desarrolladas en Cuba tras 1959 y su cristalización en un lenguaje poético concreto que pretende constituirse como representativo del nuevo Estado. Anteriormente, hemos ubicado este proceso de hegemonización de una poética fundamentada en la referencialidad directa dentro de una amplia polémica estética que no se ciñe a las primeras décadas del periodo revolucionario ni resulta exclusiva a Cuba. Hemos cuestionado, además, la restringida conceptualización de la poesía comprometida que el gobierno revolucionario promueve entre las esferas culturales del país, la cual niega e invisibiliza otros modos de compromiso: en definitiva, rechaza cualquier otro vínculo entre la poesía y el mundo, cualquier otra vía de apropiación de la realidad. Así mismo, hemos apuntado ya la existencia de escrituras divergentes que exploran otros modos de relación con la escritura, a pesar de las directrices institucionales que encauzan la producción cultural hacia una única posibilidad de desarrollo. Tal era el caso de Albis Torres, autora de una obra publicada breve, marginal en el momento de su aparición, cuya reedición en 2007 –tras su muerte– nos permite pensar en las principales modificaciones experimentadas por la política cultural cubana durante los últimos años y sus mecanismos de absorción.

Estas estrategias para reubicar y asimilar una producción poética que no se ciñe a los criterios propuestos por la institucionalidad cubana tendrán lugar también con respecto a otras autoras sobre las que reflexionaremos en esta tesis doctoral –observaremos con claridad este proceso al atender a la recepción crítica de los poemarios de Georgina Herrera y Reina María Rodríguez–. Si la escritura de Albis Torres, sobre la que nos hemos detenido brevemente, constituye ya una muestra de la pervivencia de una poesía *otra* durante las primeras décadas de la Revolución; la producción del resto de autoras, sobre las que vamos a recalar de un modo más extenso –debido al volumen de su obra y a nuestro interés en torno a los aspectos a los que se vinculan–, refuerza la hipótesis de

la continuada existencia en Cuba de una poesía diferenciada, cuyo eje productor no se fundamenta en la capacidad de comunicar una realidad absoluta, cerrada sobre sí misma. En cierto sentido, por tanto, el corpus de autoras escogido en esta tesis constituye un mapa de desbordes, una muestra de la amplia red constituida en los márgenes de la literatura oficial. Demuestra, en definitiva, la existencia de una heterogeneidad que nunca llegó a desaparecer tras el triunfo del 1 de enero de 1959, a pesar de su lateralidad con respecto a las directrices gubernamentales.

Por otra parte, si la poesía de Albis Torres nos ha permitido empezar a plantear la controversia en torno a la posición de la mujer como sujeto / objeto de la escritura poética cubana de la Revolución; Georgina Herrera, de la que nos ocupamos en este capítulo, nos permite profundizar en la evolución de este cuestionamiento y plantear otras intersecciones del conflicto, como la representación de la negritud y la doble posición de marginalidad que ocupa el sujeto mujer–negra en la configuración de una literatura de la Revolución. Para ello, retomamos aquí nuestra reflexión en torno a la poética hegemónica, aquella fundamentada en la referencialidad directa, y planteamos los modos en que esta ha gestionado la cuestión de la negritud. A partir de este trazado de las coordenadas, realizaremos un recorrido a través de la producción poética de Georgina Herrera –sin una voluntad de abarcarla en su totalidad, seleccionando aquellos ítems que están directamente vinculados a los aspectos que nos atañen en esta tesis–, ubicándola en la distribución de campos culturales derivada del triunfo de la Revolución y adentrándonos en la concepción poética que se desprende de su escritura.

El anudamiento entre el sujeto (poético) y lo real, que caracteriza a una gran parte de la producción poética de la Revolución, descansa sobre la “ilusión referencial”. La verdad de la cual, tal y como señala Roland Barthes, es la siguiente: “suprimido de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo «real» reaparece a título de significado de connotación; pues en el momento mismo en que se considera que estos detalles denotan directamente lo real, no hacen otra cosa, sin decirlo, que significarlo” (Barthes 1972: 100). Así, la “ergástula” del poema “El otro” de Fernández Retamar o la “Sierra” de innumerables poemas cumplen una función semejante al barómetro de Flaubert o la puerta de Michelet, de los que Barthes se sirve como ejemplos; unos y

otros procuran producir un “*efecto de realidad* fundamento de ese verosímil inconfesado que constituye la estética de todas las obras corrientes de la modernidad” (Barthes 1972: 100).

En ese resquebrajamiento y transformación del sistema poético que resultará especialmente visible a partir de la década de los ochenta, los referentes “reales” permanecen pero cesan de *simular* un modo neutro de simple constatación del referente. Lo “real” deja de estar del lado de esa antigua concepción de la Historia como relato objetivo. El referente abandona paulatinamente su voluntad de denotación directa de la realidad y toma conciencia de su condición de representación transida por el deseo o, incluso, pone de manifiesto su rechazo a la representación. El “caballo” del poema “Mujer dormida sobre un potro” de Albis Torres que hemos comentado en el capítulo anterior o las “piedras” que podemos encontrar en la obra de Georgina Herrera, autora en la que nos centraremos en este capítulo, han quebrado la connivencia directa de un referente con un significante. La producción de este grupo de autoras lleva a cabo una paulatina desintegración de la ilusión referencial, acercándose al vaciamiento del signo, pretendiendo “hacer retroceder infinitamente su objeto hasta cuestionar, de un modo radical, la estética secular de la «representación»”. Será en Reina María Rodríguez y Damaris Calderón, autoras en las que recalaremos más adelante, donde podremos observar con mayor claridad este sustancial cuestionamiento.

En las primeras décadas de la Revolución, la producción cultural del país es concebida como un macro-proyecto de escrituración del Régimen. Ese gran proyecto viene marcado por una voluntad de verdad que determina y condiciona el modo de apropiación de la realidad que se lleva a cabo en la escritura. Esta pretensión de verdad, como apunta Foucault, acaba constituyendo una trampa:

Creo que esta voluntad de verdad apoyada en una base y una distribución institucional, tiende a ejercer sobre los otros discursos –hablo siempre de nuestra sociedad– una especie de presión y de poder de coacción. Pienso en cómo la literatura occidental ha debido buscar apoyo desde hace siglos sobre lo natural, lo verosímil, sobre la sinceridad, y también sobre la ciencia –en resumen, sobre el discurso verdadero–. [...] De los tres grandes sistemas de exclusión que afectan al discurso, la palabra prohibida, la separación de la locura y la voluntad de verdad, es del tercero del que he hablado más extensamente. Y el motivo es que, desde hace siglos, los primeros no han cesado de derivar hacia él. Y porque cada vez más él intenta tomarlos a su cargo, para modificarlos y a la vez fundamentarlos (Foucault 2008: 22-23).

Los discursos del Régimen incipiente llevan a cabo su empeño de verdad sobre una supuesta realidad social que pretenden mostrar –y mejorar– a través de una exposición ordenada, lógica, en la que se naturaliza la nueva estructura de poder. La férrea intención de mostrar en los textos revolucionarios la verdad que ocultaban los escritos precedentes –¿qué podía haber de verdad en el *Paradiso* de Lezama Lima?– se convierte en una potente exclusión:

La voluntad de verdad que se nos ha impuesto desde hace mucho tiempo es tal que no puede dejar de enmascarar la verdad que quiere. Así no aparece ante nuestros ojos más que una verdad que sería riqueza, fecundidad, fuerza suave e insidiosamente universal. E ignoramos por el contrario la voluntad de verdad, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir (Foucault 2008: 24).

Esta voluntad no sólo resulta excluyente sino deformadora. Excluyente en cuanto a su vocación de seleccionar y oponer: la *verdad* a la que aspira la escritura revolucionaria parece tener más que ver con el campesino que trabaja en la zafra que con la mujer negra que lleva a cabo rituales orishas. Deformadora en cuanto a su concepción absolutista: por una parte, su creencia en la capacidad de representar la verdad; por otra, su concepción de esta como un ente completo y perfectamente delimitable, en esencia, puro. Entre las verdades revolucionarias se halla la realidad negra, ejemplificada y casi petrificada en la escritura de Nicolás Guillén. El entramado construido en torno a la negritud enmascara la conversión del sujeto negro en un sujeto puro, sin matices, atravesado por esa castrante voluntad de verdad. Paradójicamente, sin mezcla. La pretensión de verdad obliga a la definición restrictiva, asimila dificultosamente u omite aquello que no es taxonómicamente claro. La *verdad* se irrita ante lo no delimitable: “La (in)definición ontológica irrita, es cierto, en su prolongado roce entre el inalcanzable deseo por la independencia y el miedo insoslayable de perder hasta la autonomía cultural. A la irritación se suma la tristeza que da cuenta que toda solución final sacrificaría las ventajas de las opciones reprimidas” (Sommer 2005: 38).

El deseo del régimen revolucionario de arrojar luz sobre realidades sociales veladas históricamente se contrapone a su intención de construir el relato unificado de un nuevo Estado: “La alternancia estructural entre la pertenencia a una cultura particular y a la de la mayoría descose la sutura entre nación y Estado, e impone conciencias dobles entre una identidad cultural y otra pertenencia política” (Sommer 2005: 39). De este modo,



atender a la emergencia de lo negro se presenta como una necesidad revolucionaria para la construcción del *hombre nuevo*, pero ahondar en el cariz prismático del mestizaje afrocubano se revela como una traba para la constitución del nuevo modelo estatal. Llevar a cabo aperturas en el sistema de representación y ampliar el campo de lo representado, aún más, cuestionarse la propia representación se convierte en un proceso que impide o debilita el nuevo modelo, puesto que excava una profunda zanja, tal y como apunta Sommer, entre nación y Estado.

La búsqueda de una identidad fija –nacional, lingüística, literaria, sexual, etc.– que sostenga al nuevo Régimen fomenta la inclusión de “lo negro” pero, a la vez, lo fosiliza como un modo de decir, modo de ser, monolítico –de nuevo una admisión con condiciones–. Lo étnico se filtra en la cultura oficial a través de un conjunto de rasgos temáticos, idiomáticos y rítmicos definidos; en un proceso semejante al desarrollado por el Regionalismo a comienzos del XX. Esta aparente estrategia de visibilización oculta, con aún más fuerza, aquello que escapa a su categorización. Lo no contenido por este mecanismo de inclusión-exclusión se transforma en doblemente *indecible*.

Las agradables escenas de mujeres bailando guaguancó que pueblan los versos de Ramón Guirao o Emilio Ballagas velan otras muchas prácticas como los abusos sexuales ejercidos sobre niñas por parte de miembros de su propia familia –*Mi nombre* (2003), Excilia Saldaña– o, en un nivel más amplio, la complejidad de unas relaciones poscoloniales mal resueltas – “Amo a mi amo”, Nancy Morejón (2007: 18)–. Del mismo modo, la amplia muestra de léxico de origen africano que relumbra en la obra de Nicolás Guillén desplaza y estigmatiza la considerable producción bilingüe que conjuga inglés y castellano, haciéndose eco de una realidad lingüística creciente en Cuba –fenómeno conocido como *alternancia* o *code-switching*–, como podemos observar, por ejemplo, en la producción de Achy Obejas: “I saw it / saw black africa / down in the city / walking in Chicago y / la cuba cuba / gritando en el solar”<sup>125</sup> (Obejas cit. por Carlson e Hijuelos 2006: 43).

La materialización literaria de este “habla queer” (Sommer 2005: 40) pone de manifiesto la resistencia a aferrarse a una definición exclusiva, a una normalidad de

---

<sup>125</sup> La alternancia de lenguas constituye también una característica de la producción de Reina María Rodríguez, en cuya obra recalamos en los capítulos siguientes. Podemos encontrar una amplia muestra de este tipo de poesía que conjuga inglés y español en *Burnt sugar / caña quemada: Contemporary Cuban poetry in English and Spanish*, editado por Lori Marie Carlson y Oscar Hijuelos (2006).

identidad fija. Apunta la impertinencia de la pureza. El texto “Pureza, impureza, separación”, de María Lugones, ilustra esta posibilidad de no poder o no querer “caber del todo”, señala esa no pertinencia de la diferenciación –de la *verdad*, podríamos añadir–:

Para entender el carácter ficticio de la posición privilegiada es importante que reconozcamos que su concepción misma deriva de la concepción de la realidad como algo unificado. Si asumimos que el mundo de las personas y de las cosas está unificado, entonces podemos concebir una posición privilegiada desde la cual se puede entender la unidad. La concepción de la posición privilegiada sigue a la necesidad de control; no le precede dado que la unidad está asumida. La posición privilegiada se halla pues más allá de la descripción, excepto como ausencia: «fuera de» es su característica principal. La posición privilegiada no es de este mundo, es otromundista, tan ideal como su habitante, el observador ideal. Existe sólo como esto desde donde la unidad se puede percibir (Lugones 1999: 243).

¿El poema de Achy Obejas –creación– es puro o impuro? ¿el texto de María Lugones –crítica– es puro o impuro<sup>126</sup>? Vayamos un poco más adentro ¿Se presenta como necesario, para el abordaje de estos textos, el interrogante sobre su pureza? es decir ¿resulta obligatorio ubicarlos dentro de un género literario, de una lengua o de una identidad? ¿Qué sucede si no pertenecen a una categoría apriorística, definida *limpiamente* y cerrada? ¿qué reacción provoca en el lector esta hibridez lingüística y discursiva?

“El lenguaje, la conducta, las personas son mestizas”, afirma Lugones (1999: 240). Los textos también. La autora realiza una defensa del mestizaje desde la propia textualidad/textura. La carencia de homogeneidad origina tensión. María Lugones lleva a cabo un ejercicio escritural de puesta-en-obra de dicha *falta*, a través de ello consigue generar tensión en el lector, puesto que éste no ve cumplidas sus expectativas “homogéneas” de lectura. Este texto, guiado por la lógica del corte (multiplicidad) y no por la lógica de la pureza (fragmentación), produce inquietud en el receptor, obligándole a tomar conciencia y a tomar partido<sup>127</sup>. Esa es su propuesta: el cultivo del arte del corte

<sup>126</sup> En este texto se aprecia la antes nombrada alternancia idiomática, pero también una alternancia que podríamos llamar genérica en la que conviven diferentes lenguas, formatos, intertextualidades, etc. Atendiendo a las palabras de la autora, podemos afirmar que se trata de un texto mestizo.

<sup>127</sup> La fragmentación sólo es pensable a partir de la idea de unidad, sólida e indivisible, pura, atómica. La correlación de diversas unidades a través de diferentes mecanismos ficcionales origina lo “múltiple”, una falsa captura de totalidades unificadas, fácilmente separables. Por el contrario, la multiplicidad no

como práctica de resistencia en la transformación de las opresiones como engranajes. ¿Y no es, este texto, así como el de Achy Obejas –así como el de otras autoras citadas en este capítulo o el de Georgina Herrera, a la que nos referiremos más adelante–, un ejemplo de ese lenguaje del corte? ¿no son en sí mismos, como prácticas escriturales, ejercicios de resistencia?

En la reflexión de Lugones se hace referencia a la “personalidad dual” a través del caso chicano –mexicano/americano–, la cual es definida como “un intento mortífero y a la vez amoroso por convertir la raza en un conjunto de hermosos zombis: un intento por erradicar la posibilidad de una conciencia mestizo/a” (Lugones 1999: 253). Otro caso de “personalidad dual” sería el de los/las afrocaribeños/as en EE.UU, tal y como muestra el poema de Achy Obejas, pero también el de las propias afrodescendientes que permanecen en Cuba y protagonizan una inserción / no inserción en el entramado cultural-institucional revolucionario. La mujer afrocaribeña, encerrada en un conjunto de estereotipos, vinculados en su mayoría con el exotismo y el erotismo, tiende a percibirse como un sujeto unificado en su diferencia. Todo intento de constituirse en mestiza, en sujeto cortado, la convierte en inclasificable, en inmanejable, se convierte en un desborde irreductible. De ahí que se perciba como amenaza, como un elemento desordenador, que escapa al mecanismo de control.

---

conlleva una cópula más o menos trabada de diversas unidades sino una hibridación, una con-fusión, esto es, el mestizaje.

Detrás de estos esquemas se halla la creencia en la unidad y la concepción de la realidad como algo unificado. Este ítem previo condiciona nuestro modo de pensar, reconduciendo nuestro punto de vista. Si existe una unidad, debe existir un lugar privilegiado desde el cual poder contemplar la unidad en su totalidad: esta presunción se impone como un mecanismo de control.

Lugones plantea abiertamente la naturaleza de la trampa: “la necesidad del sujeto moderno por controlar a través de la unidad, la producción y el mantenimiento de sí mismo como unificado” (1999: 247). No obstante, esta necesidad constituye en sí misma una paradoja, una contradicción. Puesto que lo puro, lo unificado, se construye a partir de lo impuro, lo incompleto, lo impropio, marcándolo. Para mantener el control de la auto-contemplación como unidad pura, se borra, se ignora esa marca, de ahí que esta autora apueste por la ambigüedad frente a la dicotomía, la multiplicidad frente a la fragmentación. La afirmación de la alteridad de nosotros mismos, frente a una heterogeneidad pública que continúa concibiendo el sujeto como unificado y borra nuestra complejidad.

#### 4.2. La emergencia de nuevas especificidades.

“Era una mulata de ojos claros que tenía el pelo lacio; sandunguera –más retrechera que Oyá–, sonsacadora de maridos y siempre soltera. Enamoraba a los hombres, y los hombres por ella abandonaban a sus mujeres”

Lydia Cabrera

La configuración de estos sujetos y textos cortados producidos por autoras negras se inicia con los primeros años de la Revolución y se manifiesta con fuerza en la década de los ochenta y noventa. Este proceso se constituye como causa y efecto, a la vez, de diversos fenómenos, entre ellos, la modificación y ampliación de las reivindicaciones feministas. Esta evolución favorece la emergencia de un amplio grupo de autoras y amplifica la repercusión de sus textos. Consideramos pertinente contextualizar este ambiente de cambios para acercarnos al panorama al que nacen los textos de poetas como Georgina Herrera.

Coincidiendo con la lucha de los derechos civiles, los procesos de descolonización y la defensa de derechos de los homosexuales, desde finales de los sesenta se articula lo que se conoce como feminismo de la segunda ola. Frente a las reivindicaciones políticas concretas que habían caracterizado las manifestaciones feministas precedentes –derecho al sufragio, a la educación, etc.–, el feminismo de la segunda ola llama a desenmascarar la ideología de género que constituye la base de la opresión femenina. La masificación y popularización del fenómeno así como la diversificación de tendencias y perfeccionamiento de las aproximaciones teóricas y las metodologías críticas propician este segundo momento.

Otros feminismos emergen y se consolidan y presentan discrepancias con respecto a las líneas generales de lo que constituyó su fundamento. Así, hacen irrupción las primeras críticas del feminismo afroamericano y del feminismo latinoamericano fundamentadas en que “La crítica feminista ha declarado generalmente universal lo que es particular (por ejemplo, al usar «mujeres del siglo diecinueve» para describir a mujeres blancas educadas de Inglaterra o Estados Unidos)” (Sniader 1998: 195).

El feminismo negro pone sobre la mesa “las contradicciones del feminismo blanco que se plantea como universal pero que excluye en la práctica a las mujeres que son diferentes” (Jabardo 2008: 47), “el problema de las feministas blancas –se plantea desde el feminismo negro– es que son incapaces de percibir hasta qué punto el racismo

estructura todas las relaciones. Tal vez porque tendrían que replantearse en el seno de esas relaciones” (Jabardo 2008: 49).

Este diálogo y reescritura del feminismo blanco se origina a partir de la teoría poscolonial y del replanteo que esta provoca tanto en los estudios feministas como en la literatura comparada. Ambas resultan insuficientemente comparatistas, ambas se sirven de un paradigma que hacen pasar por universal. Ambas resultan, por tanto, menos amplias y globalizadoras –en el mejor de sus sentidos– de lo que postulaban en un comienzo. La dificultad de visibilizar determinadas culturas o determinados grupos de mujeres y la pretensión de legitimarse mediante la selección de aquello que resulta supuestamente *representativo* –ahí aparece una pregunta clave: ¿representativo de qué? ¿a qué mayoría está representando?– restringen a ambos movimientos y los convierten en perpetuadores del canon eurocéntrico. El bienintencionado punto de partida basado en la búsqueda de semejanzas es pervertido y deriva en una herramienta excluyente. La contemplación y revalorización de la diferencia y la aparición del concepto de “fronterizo” nos llevan a repensar los modos de relación y a afrontarlos desde una perspectiva mucho más compleja. Oponer hombre a mujer supone una presunción: que todas las mujeres son iguales. Efectivamente, no lo son. Urge invertir las oposiciones –el pensamiento binario occidental–, deshacerlas o, quizá, resignificarlas para desactivarlas como estrategias de dominio. Urge volver a formular las preguntas fundamentales: si la mujer ha sido presentada como el otro, ahora se hace necesario cuestionarse ¿quién es la otra mujer? Y plantearse nuevamente la interrelación yo/otro para evitar actitudes colonialistas y truncar el canon opresor.

En el texto “Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista”, Bell Hooks pone el énfasis en el carácter erróneamente homogéneo y universal que ha abanderado el feminismo durante sus primeras décadas como movimiento organizado y sistematizado:

Un principio central del pensamiento feminista moderno es el de que «todas las mujeres están oprimidas». Esta afirmación implica que las mujeres comparten una suerte común, que factores como los de clase, raza, religión, preferencia sexual, etc., no crean una diversidad de experiencias que determina el alcance en el que el sexismo será una fuerza opresiva en la vida de las mujeres individuales (Bell Hooks 2004: 37).

Además del peligro de universalizar un modo de ser mujer –blanco, occidental, de clase media...–, las *otras* mujeres acusan al resto de feminismos de poseer, en el mejor de los

casos, una actitud paternalista al considerar que la lucha, como tal, no existía hasta que ellos le dieron voz, hasta que ellos proporcionaron el análisis y el programa de liberación. Es decir, que sin su teorización y acción inicial, no existiría una resistencia. De esta manera anulan la existencia de otras estrategias de resistencia llevadas a cabo a partir de la vivencia real del patriarcado que es experimentada por mujeres negras o hispanoamericanas, aunque ésta no tenga lugar de un modo mantenido u organizado. Por otra parte, los mitos operativos en torno a la mujer negra han contribuido negativamente a su incorporación al movimiento feminista “ya que las mujeres blancas estaban convencidas de que la «verdadera» negritud consistía en hablar la jerga de los negros pobres, ser poco cultivadas, tener la sabiduría de la calle y toda una serie de estereotipos” (Bell Hooks 2004: 45). De acuerdo con esto, las mujeres blancas, sobre las que se ejercía un dominio –por parte de los hombres–, ejercían, a su vez, un dominio sobre esas *otras* mujeres. La mujer universalizada que presentan los primeros feminismos es víctima y opresora al mismo tiempo; participa, en cierto aspecto, de los mecanismos de control que denuncia; iguala, en su planteamiento primigenio, la opresión de unas y otras mujeres, sin tener presente que mujeres negras e hispanoamericanas son el resultado de un doble proceso de opresión.

No obstante, la réplica de los feminismos afroamericanos ha caído, en algunos casos, en los mismos peligros que los otros feminismos. Así lo pone de relieve la autora:

Las mujeres no blancas que se sienten parte de la estructura actual del movimiento feminista –incluso aunque formen parte de grupos autónomos– parecen sentir que su definición de la agenda de partido, en el tema del feminismo negro o en cualquier otro, es el único discurso legítimo. Más que alentar la diversidad de voces, el diálogo crítico y la controversia, tratan, al igual que otras mujeres blancas, de silenciar el disenso (Bell Hooks 2004: 42).

Estas circunstancias nos obligan a entender que no resulta viable la existencia de un único discurso del feminismo, sino que este debe diversificarse y contemplar las diferentes relaciones que se establecen entre las mujeres y entre estas y la sociedad en la que se integran. Frente a este panorama, Susan Sniader nos advierte de la necesidad de una deconstrucción de la teoría del género que conduzca a la adopción de una perspectiva que contemple la “especificidad comparativa” (Sniader 1998: 204). Por su parte, Mercedes Jabardo, desde una óptica vinculada a la antropología, propone “pensar el género desde la interculturalidad” para “incorporar a las otras en un discurso en el

que se reconozcan. Entenderlas desde sus propios códigos. Sumar incluso esos códigos al discurso “occidental” que ya desde esa incorporación tiene que ser necesariamente distinto. Para eso, claro, hay que reconocerle a la otra la capacidad de pensar-se” (Jabardo 2008: 51).

Con respecto a los feminismos latinoamericanos, que se incorporan con fuerza a la segunda oleada del feminismo, ocurre algo semejante. Tampoco las mujeres latinoamericanas encajan en las circunstancias descritas por el feminismo inicial. Las mujeres del Caribe y de América del Sur se enfrentan, en muchos casos, a fuertes luchas contra las dictaduras; en otras ocasiones, su condición indígena determina su experiencia como mujeres; la lucha por sus derechos reproductivos y sexuales así como los problemas de violencia contra las mujeres se hallan en un nivel muy diferente al de la mujer blanca de clase media; etc. Es decir, su condición de oprimidas también consta de una doble vertiente. Virginia Vargas, en su artículo “Los feminismos latinoamericanos en su tránsito al nuevo milenio (una lectura política personal)”, hace referencia a nuevas tendencias que han intentado incorporar esas *otras* diferencias: “1) el reconocimiento de la diversidad no solo en la vida de las mujeres sino en su estrecha relación con las características multiculturales y pluriétnicas de nuestras sociedades” y “2) una incursión en nuevos temas y dimensiones, buscando ampliarse a una perspectiva macro” (Vargas 2002: 9). Este texto reclama la necesidad de “una perspectiva de transversalidad e intersección del género con las otras múltiples luchas democráticas, políticas y culturales que levantan no solo las mujeres sino también otros múltiples movimientos sociales” (Vargas 2002: 10).

Especificidad comparativa, interculturalidad o transversalidad e intersección son aspectos desde los que se ha acechado a la teoría feminista para replantearla y llevar a cabo un proceso de apertura y reorganización. Estas críticas constituyen un transcurso del feminismo hacia un modelo más amplio y certero. El feminismo continúa siendo un proceso que se replantea constantemente y que incorpora a sujetos que habían sido invisibilizados en sus comienzos, repensando sus lugares y su forma de relacionarse.

A pesar de este conjunto de transformaciones, hallamos una intersección que no ha sido, todavía, contemplada en su plena especificidad: se trata de la mujer negra y

latinoamericana. En cuyo caso, los mecanismos de control a los que es sometida se multiplican.

Isabel Carrera, en su texto “Feminismo y postcolonialismo: estrategias de subversión”, apunta “en ambas teorías la resistencia a la autoridad y el poder (imperial, patriarcal) se traduce artísticamente en la resistencia al canon estético establecido, manifestado en formas como las re/escrituras, ironía, parodia, subversión, hibridez o nuevas estéticas, todas ellas instrumentos de un arte con proyecto de futuro” (Carrera 2005). La re-escritura de Georgina Herrera nos narra una historia conocida –la del orden doméstico, la especificidad étnica– “desde perspectivas diferentes, con criterios estéticos diferentes” (Carrera 2005), haciéndonos leer con ojos nuevos –al revés o a contrapelo– una relación de poder, una aparente conformidad, que ya creíamos conocer en todo su significado. Su trabajo desde “dentro”, su torsión del discurso canónico, a través de lo que podemos denominar “las tretas del débil” (Ludmer) o las estrategias feministas/postcoloniales (Carrera) supone una auténtica subversión de la trabada red de control ejercida sobre el sujeto mujer.

Adrienne Rich, en una conferencia impartida en Amherst, en la Universidad de Massachussets, en abril de 1997, planteaba:

El estudio del silencio me ha mantenido absorta durante mucho tiempo. La matriz del trabajo de quien es poeta consiste no sólo en lo que existe para absorberlo y trabajarlo, sino también en lo que ha desaparecido, se ha vuelto innombrable y por tanto, impensable. Es a través de esos agujeros invisibles en la realidad por los que la poesía se abre camino –desde luego eso es así para las mujeres y otros sujetos marginales y desposeídos de poder y generalmente para los pueblos colonizados, pero últimamente para todos los que practican cualquier arte en sus niveles más profundos. El impulso de crear empieza –con frecuencia de manera terrible y pavorosa– en un túnel de silencio. Cada poema real es la ruptura de un silencio que existe, y la primera pregunta que le podríamos hacer a un poema es ¿Qué tipo de voz está rompiendo el silencio, y qué tipo de silencio se está rompiendo? (Rich 2005: 116).

Para descubrir qué tipo de silencio se está rompiendo y acabar planteándonos qué tipo de voz la está rompiendo y cómo, volvemos la mirada hacia la primera mitad del siglo XX, recalando en la creación-irrupción de la poesía de tema negro ¿de la mano de qué/quién tiene lugar el conocido *negrismo*? ¿cómo se ha estructurado? ¿cómo ha evolucionado?



### 4.3. El negrismo y sus derivaciones. Una configuración problemática.

#### CANCIÓN DYULA

Un amante es bueno durante la noche,  
 es bueno durante la noche...  
 Pero resulta que el día ya brilla.  
 Poesía anónima africana

Las antologías y estudios que han abordado el tema de la poesía afroamericana han sido múltiples a lo largo del siglo XX. Algunas recopilaciones se han constituido en hitos historiográficos, como *Órbita de la poesía afrocubana*, *Mapa de la poesía negra americana* o *Antología de poesía negra hispanoamericana*. Ramón Guirao, en un intento reivindicador, afirma con respecto al proceso poético afrocriollo que: “Debemos hacer constar que a través de nuestra literatura y de todas las experiencias a fin de lograr de una vez y para siempre nuestro acento poético propio, la que acusa rasgos más propiamente insulares, la que contiene una esencia más auténticamente nacional, es esta modalidad poética” (Guirao 1938: 23).

Este afán esencializador se ha ido diluyendo con el paso de las décadas o, al menos, se ha transformado a la que vez que ha evolucionado el debate en torno a la poesía negra o negrista. Los parámetros que guían el estudio de lo afrocubano han derivado hacia la significación de la diversidad étnica o la intervención del concepto raza en la construcción de las historias nacionales, pero desde una perspectiva cada vez más alejada de los presupuestos que alentaron algunos de los primeros estudios, basados en un ansia legitimadora y compensatoria fundamentada en el momento postcolonial.

Emilio Ballagas, ya apuntaba que “lo negro ha adquirido últimamente inusitada boga” (Ballagas 1946: 15). La existencia de una cierta *moda de lo negro* o, al menos, la popularización de una determinada retórica negrista ha afectado la recepción de gran parte de la producción relacionada con dicho tema y ha modificado sus lecturas. Los reduccionismos derivados de este modo de inserción de lo negro en el sistema socioliterario han provocado, en múltiples ocasiones, asociaciones erróneas o no realizables en todos los casos. Una evidente muestra de este tipo de asimilaciones que han acabado constituyéndose en paradigmas prototípicos es la identificación entre negro o negrista y folclórico. Ballagas diferenciaba tres tendencias líricas: la poesía pura, la poesía folklórica y la poesía social; al nombrar la poesía folklórica, añade de manera inmediata “la negra principalmente” (Ballagas 1946: 13) y apunta que muchos ejemplos

de este tipo de poesía “están a la vista en la presente recopilación”, tratándose de una antología de poesía negra, precisamente. La asociación que subyace de este planteamiento ha sido ratificada, con mayor o menor grado de conciencia, por numerosos estudiosos en las décadas posteriores. La existencia de autores de gran relevancia que han optado por el tono folk en su escritura ha reforzado dicha tendencia, un claro ejemplo de ello, en el caso cubano, es Nicolás Guillén. No obstante, resulta evidente que esta identificación es insuficiente e inexacta: lo folclórico aparece como un matiz, que puede derivar en constituyente fundamental o no.

La mayor parte de los tópicos que han impregnado la recepción de esta poesía están vinculados al plano temático. De acuerdo con esta visión tropológica de lo negro, hallamos textos como el siguiente:

La poesía afrocubana, como la de Puerto Rico, hallará su paisaje, sin excluir la nota triste, en el colorido de ballet de las iniciaciones ñáñigas, en el bullicio de las comparsas, en la magia fundida a elementos religiosos tomados del catolicismo, más como inocente irreverencia que como intencionada profanación (...) Hay dentro de toda la poesía mulata motivos de estética universal; alusiones al drama de la esclavitud; al conflicto de sangres en el mulato; a la plasticidad formal de la mujer negra o a la sensual y sorprendente belleza de la mulata (Ballagas 1944: 11).

Este tipo de apreciaciones han sido perpetuadas durante décadas por diferentes estudiosos, obviando especificidades formales, diferencias en la concepción de lo escritural o sensibilidades temáticas divergentes. El triunfo de la Revolución en Cuba modifica el lugar ocupado socialmente por la población negra, también modifica las políticas culturales y los paradigmas literarios, así como sus redes organizativas ¿cómo afecta este proceso a la escritura? ¿y a su recepción y organización?

Roberto Fernández Retamar, en su obra *La poesía contemporánea en Cuba*, caracterizada por una evidente voluntad sistematizadora, traza un eje cronológico y evolutivo en el que se apuntan los siguientes estadios: poesía pura, poesía negra y poesía social. Estableciendo una comparación con el esquema propuesto por Ballagas, la etiqueta de “poesía negra” ya ha sustituido a “poesía folklórica”, la asimilación aparece consumada. Sin embargo, en esta supuesta progresión, la denominada poesía negra toma carácter de preludeo hacia esa futura poesía social que se convertirá en bandera revolucionaria. En contraposición a los primeros textos centrados en la reflexión en torno a la producción de tema negro –algunos de los cuales acabamos de

señalar—, Fernández Retamar hace hincapié en la aparición del negrismo como consecuencia de una carencia: “En las Antillas todas, en que hubo una pobrísima población india, incapaz de dejar huella apreciable en nuestra cultura, se produjo, como resultado de esta persecución de lo puro y espontáneo de los pueblos, el movimiento negrista” (Fernández Retamar 2009: 63). Ante la mirada –sesgada– hacia lo prehispánico que propugnó la eclosión del movimiento artístico primitivista en la primera mitad del siglo XX y que tantos frutos ofreció en otros países latinoamericanos –México o Perú son claros ejemplo de ello—<sup>128</sup>, Cuba y otros países caribeños acusaron la carencia de lo indígena y suplieron esta falta desviando su atención hacia lo africano. Esta ausencia, esta perversión a la hora de producir la mitología nativa, salta como un resorte con el triunfo de la Revolución, haciendo mella en su plan de construcción nacional. Se hace necesario diluir el sesgo “folklórico” del tema negro en favor del carácter “social”, la literatura negrista abandona paulatinamente su vinculación a la etnografía o antropología –al estilo de los *Cuentos negros de Cuba* de Lydia Cabrera– para acercarse a la reivindicación casi política, para convertirse en un punto del programa revolucionario –al modo de una gran parte de la poesía de Nicolás Guillén–.

Fernández Retamar, en su esfuerzo taxonómico, defiende la coexistencia de estas dos “direcciones esenciales” que transcurren, según su discurso, de modo paralelo: “una sensual, de profundo disfrute formal, que ve lo negro en su exterior grato a los sentidos” –folklórica– y otra que “prefiere encarar el aspecto más interior, misterioso o dramático de la situación del negro” –social– (Fernández Retamar 2009: 67). Sin embargo, en el momento de desentrañar ambas tendencias, la primera aparece como meramente “descriptiva”, generadora de “los más exteriores acercamientos a lo negro”, “la más distante de su centro” (2009: 68). En claro contraste, la segunda variante, encaminada hacia lo político-social, es caracterizada por lo dramático, por su profundidad, por su trascendencia.

¿Cuál constituye el centro de la visión desde lo negro? El retrato que lleva a cabo Retamar de ambos estilos desmiente su propia clasificación. Uno de ellos, el social, parece imponerse sobre el otro, más bien, parece legitimarse frente al otro. Esta

---

<sup>128</sup> No profundizaremos aquí en el primitivismo como movimiento artístico, no obstante, señalamos como texto base de referencia el libro compilado por Chocano, Rowe y Usandizaga (2011), *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert. También puede resultar de profundo interés *El etnotexto: las voces del asombro*, ensayo de Hugo Niño (2008).

priorización oculta refuerza la idea de la existencia de un interés en establecer una evolución –no una coexistencia– de la poesía de tema negro hacia lo social político.

En esa reubicación de la poesía de tema negro contribuye en gran parte la labor crítica desarrollada en torno a ella, no sólo la que emerge del circuito cultural cubano sino también la red de recepciones fuera de él que se extiende hasta la actualidad. Por aludir a un solo ejemplo, podemos referirnos al capítulo “Por las rutas del Caribe: Nicolás Guillén, Nancy Morejón y otras voces”, incluido en la obra *Voces y perspectivas en la poesía latinoamericana del siglo XX* de Consuelo Hernández, donde la escritura de Guillén queda encerrada en su productividad política:

Los hitos de su obra poética están marcados por un genuino compromiso social con la volátil realidad histórico-política de la Cuba del siglo XX en la que había, sin embargo, algo constante: los conflictos étnicos, un pueblo oprimido, la realidad de la injusticia social, y una isla todavía viviendo la experiencia colonial que estaba por definir su identidad nacional (Hernández 2009: 119).

La evolución interna de la propia obra de Nicolás Guillén –de lo folklórico a lo social– se convierte en paradigma de toda la literatura de tema negro. La problemática carencia de la que partía la introducción del primitivismo en Cuba es hábilmente transformada en punta de lanza por la Revolución.

En esta progresiva readaptación –podríamos incluso hablar de re-construcción– tiene un peso importante la incorporación de nuevos sujetos autorales al circuito cultural. Alberto Julián Pérez, en su obra *Revolución poética y modernidad periférica*, establece una serie de tendencias de la poesía postvanguardista en Hispanoamérica, la primera de las cuales es nominada del siguiente modo: “los poetas cultos conscientes de las innovaciones poéticas más recientes, que mantienen una relación simbiótica con la poesía popular y el mundo cultural al que esta poesía representa y da voz, y tratan de crear una “imagen” de la poesía popular en la poesía culta” (Pérez 2009: 268), en este grupo incluye a Federico García Lorca o a Nicolás Guillén, entre otros. Es en este proceso de apropiación de la “palabra del otro” como consecuencia de un conjunto de aspectos culturales no resueltos aún satisfactoriamente, donde el autor sitúa el origen de la literatura negrista –así como de la gauchesca o la indígena–. Este punto de partida será modificado. La poesía de tema negro, con el transcurrir de las décadas y la llegada del Régimen revolucionario, será cada vez menos un juego de reconocimiento con el

otro para constituirse en intento de auto-representación del otro. Los resabios de la fascinación romántica hacia las literatura populares y folklóricas se diluyen paulatinamente ante la propia voz de los sujetos-otros.

Si nos interesa señalar los vínculos entre los cambios en la concepción de la literatura de tema negro y la emergencia de autores provenientes de otros sectores sociales es debido a la importancia determinante que este hecho presenta en la construcción y recepción pública de la poeta Georgina Herrera, sobre la cual trataremos a continuación. No resulta casual que el Proyecto Memorias e Historias Orales de la Revolución Cubana –dirigido por Rolando Segura y Elizabeth Dore, entre otros– decidiera incluir, entre sus publicaciones, una biografía de esta escritora: *Golpeando la memoria. Testimonio de una poeta cubana afrodescendiente*. En este relato de vida, desarrollado por Daisy Rubiera, se presenta a Georgina como “una mujer negra y feminista; de procedencia rural, humilde, devenida escritora de programas de radio y televisión” (Rubiera-Herrera 2005: 7)<sup>129</sup>. En la misma línea, Nancy Morejón dirá de ella, en uno de los anexos de la biografía, que era “una mujer negra, joven (...) que sólo había leído al argentino Leopoldo Lugones y había emigrado a La Habana para huir de la miseria rural de su pequeño pueblo natal” (Rubiera-Herrera 2005: 181). El acento sobre su procedencia y su labor en los mass media –tan alejado ya del modelo de poeta que podía constituir, por ejemplo, la reconocida Dulce María Loynaz– muestran las profundas transformaciones experimentadas por la literatura cubana. Se constituyen en síntoma de un conjunto de cambios ideológicos y estéticos que no dejaron de estar marcados por la trampa de la fascinación exótica –haciendo alusión a los años sesenta, Gerardo Fullea León dirá de Georgina: “al incorporarse y echar a andar, más cordial ya toda ella, me recordó a las estatuillas y máscaras de Benin e Ifé, las que con su majestad y nobleza nos descubrían por aquel entonces un nuevo y alto canon de la belleza” (Rubiera-Herrera 2005: 164)– pero que, a su vez, no quedaron fijados sino que han continuado su progresión con el transcurrir de la Revolución, dejando atrás la pétrea clasificación de Fernández Retamar en la que ninguna mujer poeta era, ni siquiera, nombrada<sup>130</sup>.

<sup>129</sup> En torno a la construcción de este texto biográfico, resulta de gran interés el artículo “Del cimarrón Esteban a la intelectual Georgina. Notas sobre la evolución del género testimonial negro en Cuba”, de Irina Bajini (2011).

<sup>130</sup> Nancy Morejón, en el anexo ya citado, alude a esta ausencia en el campo cultural: “Hoy en día estamos acostumbrados a encontrar, en las publicaciones periódicas más rigurosas, un significativo número de poetisas que contribuyen con sus obras a enriquecer el oficio literario nacional y en lengua

En este ensayo pretendemos recalcar en la importancia de la presencia de lo afrocubano en la poesía escrita durante el periodo revolucionario en Cuba y plantear cuál ha sido su devenir. Concretamente, nos interesa destacar el cruce de género y etnicidad y su diferenciación con respecto, por un lado, a las consideraciones tradicionales; y, por el otro, a la poesía institucional, aquella coincidente con el paradigma estético establecido por el régimen. ¿Escriben Georgina Herrera, Caridad Atencio o Soleida Ríos –por nombrar sólo algunas poetas negras actuales– sobre la esclavitud o la sensualidad de la mujer caribeña? ¿escriben una poesía social, asimilada a la poética conversacional, del gusto de la institución revolucionaria? Entonces ¿sobre qué escriben? Aunque quizá resulta más necesario plantear ¿desde dónde escriben? y ¿cómo escriben?

El estudio en torno a cómo es ubicado el sujeto mujer-negra en el campo cultural cubano es demasiado amplio para ser afrontado en este trabajo. No obstante, pretendemos detenernos en el caso de Georgina Herrera para mostrar algunas de las estrategias textuales que emplea para insertarse en la tradición y en el circuito socioliterario cubano.

#### 4.4. El Puente: un espacio alternativo de edición.

Ensordecedores toques de tambor ya no me dejan  
oír ni sus quebrantos, ni sus quejas.  
Las campanas me llaman...  
Nancy Morejón

Georgina Herrera irrumpió en el campo literario de la mano del grupo El Puente, el cual publica su primer poemario, titulado *GH* (1962) –las iniciales de la autora, un primer gesto encaminado a inscribirse, a romper un silencio–. Esta entrada es en sí misma un signo de oblicuidad, puesto que dicho grupo emerge en el panorama cubano con una voluntad de diferenciarse de las políticas estatales. Tal y como explica Jesús J. Barquet

---

española. Esa realidad insoslayable, no era así en los tiempos en que nació a nuestra literatura Georgina Herrera. A pesar de aquella entrada por la puerta grande, cuyos antecedentes habían estado en la página cultural del periódico Prensa Libre, estaba claro que Georgina daba clara fe de vida pero se contaba entre una exigua minoría de escritoras. Nadie se atrevía a negar a aquel talento; casi todos convenían en que había aparecido una personalidad pero aquella recepción de sus primeros poemas estaba lejos de comprender la importancia que los conceptos de género y raza iban a tener en esta obra para perfilarla y darle su razón más legítima” (Morejón cit. por Rubiera-Herrera 2005: 182).

en la introducción a *Ediciones El Puente en La Habana de los años 60* (2011) –principal referencia bibliográfica sobre este grupo–, “desde fines de los años 60 del siglo XX hasta inicios del XXI hablar en Cuba del grupo y las Ediciones El Puente resultó, por razones mayormente extraliterarias, un tabú que con urgencia exigía ser eliminado” (2011: 7)<sup>131</sup>. Sílvia Cezar Miskulin, en el primer párrafo de “Las ediciones El Puente y la nueva promoción de poetas cubanos”<sup>132</sup>, alude a los elementos que convirtieron a El Puente en ese tabú:

La casa editorial El Puente surgió por iniciativa del escritor cubano José Mario [Rodríguez] (1940-2002) en 1961, al buscar un espacio independiente para la publicación de jóvenes hasta entonces inéditos y en su mayoría nacidos en los años 40. El hecho de que muchos de los autores de El Puente eran negros, mujeres, homosexuales y/o de origen social humilde, evidencia el carácter no solo abierto de dicha editorial, sino también polémico, por darles voz a segmentos tradicionalmente olvidados de la población y romper así con arraigados prejuicios sociales (Miskulin 2011: 17)<sup>133</sup>.

La condición de los integrantes del grupo constituyó, de un modo más o menos oculto, uno de los motivos de mayor peso en la decisión gubernamental de disolver este grupo. El Puente resultaba peligroso porque funcionaba independientemente de las casas editoriales estatales que ya operaban a inicios de los años 60 y, por tanto, escapaba al control ejercido por los funcionarios del gobierno cubano. Este hecho posibilitó, durante un tiempo, la publicación de textos poéticos no alineados con las principales directrices estéticas propuestas por la institución revolucionaria:

Debido a la autonomía de El Puente, las obras literarias que publicaban podían mostrar o no temas explícitamente relacionados con la Revolución Cubana y la realidad nacional. Resultaban conflictivas, entonces, aquellas que solo expresaban los sentimientos y cuestionamientos

---

<sup>131</sup> Este tabú se transgrede, en parte, con la publicación de un dossier dedicado a El Puente en el n°4 de La Gaceta de Cuba de 2005.

<sup>132</sup> Sílvia Cezar Miskulin, historiadora brasilera, elaboró una tesis doctoral sobre El Puente que ha sido publicada en forma de libro bajo el título *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)* (2009).

<sup>133</sup> Tal y como vamos a observar a continuación, la inscripción de la negritud desde un lugar diferente constituye un eje central en la producción de Georgina Herrera, pero también resulta fundamental la conciencia de ese “origen social humilde” y su gestión como materia poética, la cual se explicita a través de poemas como “Abril”, donde se alude a la “puerta de pobre pobre” o “el desconchado en la pared, / el techo amenazando” (1989: 63); y “La pobreza ancestral”, donde podemos leer “Pobrecitos que éramos en casa. / Tanto / que nunca hubo para los retratos; / los rostros y sucesos familiares / se perpetuaron en conversaciones” (1989: 21) –ambos poemas pertenecientes a *Grande es el tiempo*–; o “Dios de mi casa y de mi sangre: Oloff”, en el cual se afirma “¡Qué pobreza de hogar!; en las paredes / solo un retrato. Colgaba un Cristo rubio, / impuesto / sobre la piel a quemaduras desde / quién sabe cuándo” (2009: 41) –incluido en *Gatos y liebres o libros de las conciliaciones*–.

existenciales de sus autores, sin aparentemente ninguna relación directa con el contexto de la época. Como *El Puente* no exigía una orientación estética ni un compromiso explícito con la Revolución, iba en contra de los dictámenes de la política cultural que se estaba haciendo poco a poco en la Isla (Miskulin 2011: 28-29).

En 1964, con la nacionalización de la Imprenta Arquimbau, donde se imprimían los libros de *El Puente*, sus editores tuvieron que recurrir a la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) y a la Editora Nacional de Cuba para continuar, aunque con algunos obstáculos, sus publicaciones. A pesar de esta nueva situación, *El Puente* no se adaptó a las directrices institucionales y acabó experimentando las consecuencias:

En 1965, el propio [Nicolás] Guillén le comunicó a José Mario que la UNEAC ya no se hacía responsable de su editorial y que, por tanto, sus libros no podían seguir publicándose. De hecho, hacía poco tiempo que, en un encuentro con estudiantes y profesores de filosofía en la Universidad de La Habana –entre quienes estaba Jesús Díaz–, Fidel Castro había amenazado a la editorial al decir que ese Puente “lo vuelvo yo” (Miskulin 2011: 28)<sup>134</sup>.

*El Puente* había utilizado la publicación de la antología *Novísima poesía cubana* (1962)<sup>135</sup> –ampliamente comentada en el primer capítulo de esta tesis– para ubicarse en un lugar diferente tanto con respecto a la poética de Orígenes, de gran peso en el momento previo al triunfo de la Revolución, como con respecto a las escrituras de lo que se llamó Primera Generación Revolucionaria o Generación de los 50, las cuales representaban la línea hegemónica. Pío E. Serrano, miembro de *El Puente*, reafirma mucho tiempo después este posicionamiento en su texto “Álbum familiar (sin ira)”:

Lo que sí nos unía era una voluntad de independencia, de autonomía, manifiesta en la variada dicción de nuestra escritura opuesta tanto al origenismo, como lo entendíamos entonces, como al bloque formado por la Generación de los 50, esta última considerada como excesivamente

<sup>134</sup> Jesús Díaz, al que se alude en esta cita, fue el primer director de *El Caimán Barbudo*, grupo que protagonizó un enfrentamiento público a través de la prensa contra *El Puente*. Graziella Pogolotti, en su libro *Polémicas culturales de los 60* (2007), recoge los artículos publicados por Jesús Díaz en *La gaceta de Cuba* durante el año 1966 y la respuesta de Ana María Simo, corresponsable de Ediciones *El Puente*. Díaz, refiriéndose a los autores pertenecientes a esta editorial, realiza afirmaciones como “no han cedido ante el populismo, pero sí ante actitudes liberaloides, falsas ante el arte y ante la vida” o “su primera manifestación de grupo fue la editorial *El Puente*, empollada por la fracción más disoluta y negativa de la generación actuante” (Díaz cit. por Pogolotti 2007: 368) y los acusa de “pensamiento histérico-liberalista” (Díaz cit. por Pogolotti 2007: 389).

Por otra parte, el suceso protagonizado por Fidel Castro aparece recogido en “Le Discours sur la cultura cubaine dans *Mundo Nuevo* (1966-1971)”, por Liliane Hasson (1992).

<sup>135</sup> En los tres libros de poesía publicados por *El Puente* durante el año 1964 –*Isla de güijes*, de Miguel Barnet; *Amor, ciudad atribuida*, de Nancy Morejón; y *Osain de un pie*, de Ana Garbinski– aparece anunciada la próxima publicación de *Novísima poesía cubana II*, no obstante, esta compilación no llegó a ver la luz.



acomodaticia al poder revolucionario y que calificábamos de “oportunista” y “populista” (Serrano 1999: 103)<sup>136</sup>.

Este lugar fronterizo, no directamente belicoso para con las directrices estatales pero sí cuestionador con respecto al modo en que resultan ejercidas, provocó la suspicacia del gobierno revolucionario desde sus comienzos. Tal y como apunta María Isabel Alfonso en “Las Ediciones El Puente y los vacíos del canon: hacia una nueva poética del compromiso” (2001):

El Puente se fue convirtiendo en esta incómoda zona de reflexiones en un momento en que se esperaba la declaración verbal explícita del compromiso político. De forma paradójica, lejos de negar la Revolución, proponían una seria y profunda reflexión sobre ella. El aspecto social y autónomo del arte convergía en esta reflexividad revolucionaria desde la cual los poetas producían sus malentendidos versos (Alfonso 2011: 47)<sup>137</sup>.

Si bien es cierto que el posicionamiento oblicuo de las poéticas de El Puente marcó su recepción, como afirma Alfonso; también es cierto que la negritud –y la homosexualidad– de muchos de los componentes del grupo también contribuyó negativamente, tal y como apunta Miskulin:

Con el tiempo, muchas otras críticas contra El Puente contribuyeron a fortalecer el estigma alrededor de esta editorial y sus integrantes. Según recuerda José Mario, fueron acusados de estimular una variante cubana de lo que después se conocería como el Black Power (Poder Negro) estadounidense, ya que había muchos negros en el grupo, lo cual era una novedad en el panorama literario cubano (Miskulin 2011: 32-33)<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> En *Novísima poesía cubana* (1962) esta doble oposición aparece planteada en términos generales, sin citar explícitamente a los grupos implicados. No obstante, las correspondencias resultan bastante evidentes: “El prolongar esta situación nos está llevando a dos extremos igualmente estériles: 1. –una vuelta hacia si misma que renuncia a toda comunicación, a la más leve objetividad, produciendo como reacción. 2. –una poesía propagandística, de ocasión. 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” (Felipe y Simo 1962: 13).

<sup>137</sup> María Isabel Alfonso, autora de la tesis doctoral *Dinámicas culturales de los años 60 en Cuba. El Puente y otras zonas creativas de conflicto* –defendida en la Universidad de Miami en 2007–, insiste en la no oposición directa de El Puente a la política cultural de la Revolución: “Ya en 1965 El Puente tenía en su haber un considerable número de poemarios explícitamente comprometidos, al parecer no leídos por sus detractores” (Alfonso 2011: 150).

<sup>138</sup> A continuación, Miskulin añade: “Fueron criticados también por sus orientaciones sexuales. El hecho de que muchos *puenteros* eran homosexuales resultaba incómodo para los funcionarios culturales del gobierno, pues esto iba en contra de la política cultural oficial, la cual estimulaba la participación de los intelectuales en la construcción del llamado “hombre nuevo”. Ya desde 1964 se había recrudecido e institucionalizado tanto la represión contra los homosexuales que se tornaba intolerable la existencia entonces de una casa editorial dirigida por un escritor tan abiertamente homosexual como José Mario”

Efectivamente, El Puente mostró una voluntad explícita de dar a conocer textos de autores negros. Fue esta estrategia editorial la que propició la publicación del primer poemario de Georgina Herrera. De hecho, José Mario, fundador de la Editorial, había afirmado en “Novísima poesía cubana” (1969) que existía en su grupo “una faceta negra que tomaba caracteres muy interesantes dentro de la joven poesía cubana, pues ya no se trataba del folklorismo de los años 30, sino de negros que cantaban sus problemas: la desolación, la angustia, la soledad, el amor” (Mario 1969: 68). También Jesús J. Barquet, muchos años después, destaca este aspecto en el ensayo antes citado:

No solo era raro en la historia cubana un grupo literario con tantos negros –la mayoría de ellos, además, de extracción humilde–, sino también el interés por publicar textos que recrearan conscientemente, sin propósitos meramente folklóricos –como había ocurrido en buena parte del movimiento negrista de los años 20 y 30–, los aspectos negroafricanos presentes en la cultura cubana (Barquet 2011: 88).

Esta voluntad de inscripción y visibilización de lo negro desde una perspectiva diferente no encajaba en el programa cultural trazado por la Revolución durante los primeros años. De este modo, tras arduas polémicas, El Puente será disuelto y sus principales miembros recibirán una penalización simbólica institucional: al no ser considerados como parte de la literatura nacional, no son artistas revolucionarios. Georgina permanece en el país –algunos de los máximos representantes del grupo marcharán al exilio tras la disolución de *El Puente*– y prosigue su carrera literaria desde una cierta marginalidad que siempre la ha acompañado. Ella nunca fue una poeta del régimen, su causa estaba en otra parte.

Eliseo Diego, en la revista *Cuba Internacional* de diciembre de 1974, entronca ya este primer poemario –*GH* (1962)– con el linaje literario femenino cubano y sus principales mecanismos de apropiación/deformación: la asociación de la producción femenina con la escritura de las pasiones –“la escritura del dolor, del desgarramiento”– o la imagen angelical y misteriosa de la mujer –“demasiada ternura”, “enigma hermosos”–<sup>139</sup>:

---

(Miskulin 2011: 33). El propio José Mario, en “La verídica historia de Ediciones El Puente, La Habana, 1961-1965”, afirma que “La visita de Ginsberg a Cuba y su encuentro con los *puenteros* fue el pretexto final que precipitó el cierre de las Ediciones El Puente”.

<sup>139</sup> “La arcaica solemnidad de estas imágenes asume un eco de fatalidad bíblica que aún perdura: son los lamentos de las solteronas, las estériles, las locas, las enlutadas, las extranjeras, las desasidas, las humilladas, las fugitivas. *Topoi* ampliamente aprovechados por poetisas y narradoras futuras” (Russotto 2004: 77) afirma Mária Russotto en su ensayo *Tópicos de retórica femenina*, donde analiza las

Georgina Herrera continúa entre nosotros una de las más hondas raíces de la creación poética femenina en Cuba: La poesía del dolor, del desgarramiento, su origen y sus consuelos es en *GH* como lo que fue en la Avellaneda y Luisa Pérez de Zambrana en el siglo pasado, el centro de este cuadernos que surge, tal vez con demasiada ternura, en el panorama literario como un enigma hermoso (Diego cit. Por Rubiera 2005: 185).

Por su parte, Mirta Yáñez incluye a Georgina Herrera en su significativo *Álbum de poetisas cubanas*, una de las escasas recopilaciones de la voz femenina que se han llevado a cabo en Cuba y que, además de recoger textos, reflexiona sobre sus diferentes lugares históricos. No obstante, las trampas en su descripción son semejantes a las empleadas por Eliseo Diego. De ella afirma:

El primer poemario de Georgina Herrera, llamado con sus propias iniciales, *GH* (1962), sorprendió por sus intuiciones y su desprejuiciada forma de abordar su universo interior. Su poesía revela aspectos hermosos o terribles de la cotidianidad, con una audacia que roza una inocencia esencial, sin abandonar la lucidez de una sensibilidad que la poetisa parece entresacar de rincones turbios y que ella aclara con la sencillez y la ternura (Yáñez 2002: 41).

Yáñez incide en la “inocencia”, “la sencillez y la ternura” pero no sólo eso, sino que vincula la poesía de Herrera a la cotidianidad en un intencionado gesto de hacer caber la escritura de esta autora dentro de los parámetros de la poética promovida por la institución revolucionaria. De un modo semejante procede Alberto Rocasolano en la antología *Yo te conozco, amor* (1999):

Poesía que constituye un amargo testimonio del desamparo y la soledad que acompañaron a la poetisa en el pasado. Razón por la cual hay solidaria ternura en sus versos y se siente palpar una cotidianidad nacida en los estratos sociales más humildes y sufridos del ayer, dolor que no ha logrado separar con suficiente especificidad en sus poemas del presente. Veraz y auténtica, su poesía transcurre como en silencio, pero situada en sitio perdurable (1999: 192).

Rocasolano, en su descripción de la poesía de Herrera, insiste en esa cotidianidad y alude a una “solidaria ternura”. El antologador no duda en catalogar la producción de la autora como “poesía conversacional” y la ubica en la “generación de los años 50”. Las palabras de Yáñez o Rocasolano constituyen muestras de cómo la historiografía oficial cubana ha tendido a apropiarse de la producción de determinados autores, borrando los

---

principales estrategias empleadas en la escritura poética de mujeres en la primera mitad del siglo XX. Críticas como la de Eliseo Diego demuestran la pervivencia de estos tópicos, no tanto en la escritura de las mujeres, sino en la recepción que de ella se realiza.

rasgos que resultan conflictivos. Así, tanto una como otro obvian la vinculación de Herrera con el grupo El Puente y su manifiesta voluntad de diferenciarse de la línea poética oficial. María Isabel Alfonso, en el artículo ya citado –“Las Ediciones El Puente y los vacíos del canon: hacia una nueva poética del compromiso”–, nos recuerda ese posicionamiento:

La exploración de la angustia derivada de la búsqueda recorre el poemario *GH*, de Georgina Herrera, ahora con cierta recurrencia en los temas de la muerte y el amor frustrado. En la solapa posterior reza que Georgina “no se niega como muchos a alcanzar ese estado supremo y angustioso de la verdadera poesía”, sobre todo en un momento de “tanta poesía falseada, de tanta incomunicación y de tanto intento por una comunicación extraviada”. Al aludir a la “verdadera poesía”, el texto de la solapa se pierde en las falsas pistas de lo preceptivo; sin embargo, de su comentario resulta interesante la referencia a la “poesía falseada” y a la “comunicación extraviada”, que se refieren, si leemos en contexto, a la poesía panfletaria. Más importante aún es que se negocia un espacio para la poesía “angustiosa”, junto al ocupado por la explícitamente comprometida (Alfonso 2011: 42-43).

Por tanto, esta primera obra supone una declaración de intenciones, una evidente voluntad de desmarcarse de la poética “institucional” y focalizar el sujeto lírico en un yo ansioso de reivindicar otras subjetividades y sensibilidades no correspondientes con el imaginario revolucionario. En este aspecto, esta obra supone una avanzada con respecto al cambio de paradigma que tendrá lugar en el “espacio poético de los ochenta” (Zurbano Torres 1996: 20), en el cual “comienzan a tomar cuerpo las subjetividades que parecían ocultas o dormidas en el espacio estético-ideológico del país”: “espacios y sujetos sociales marginales” tales como “el mundo del solar y las religiones negras” o el “discurso gay o de signo homosexual” (Zurbano Torres 1996: 10)<sup>140</sup>. Más adelante, volveremos a *GH* (1962) y nos detendremos en los textos poéticos que lo configuran.

<sup>140</sup> Rafael Rojas, en *Tumbas sin sosiego* (2006), alude a la existencia de tres líneas en la narrativa cubana actual, una de las cuales está directamente relacionada con la emergencia de nuevos sujetos en la escritura: “Es posible distinguir, por lo menos, unas tres políticas de la escritura en la narrativa cubana actual: la política del cuerpo, la de la cifra y la del sujeto. Estas políticas gravitan, desde la periferia hacia el centro del campo, forcejeando unas con otras, disputándose los mensajes públicos, protagonizando sus trifulcas y alborotos” (2006: 363). En la descripción de esta política del sujeto afirma: “La tercera política de la escritura, la del sujeto, es más convencional que la del cuerpo y menos erudita que la de la cifra. Anclada en el canon realista de la novela moderna, esta política se propone clasificar e interpretar las identidades de los nuevos sujetos, como si se tratara de un ejercicio taxonómico. El mapa de la nueva subjetividad cubana de los 80 y, sobre todo, de los 90, es tema primordial de un importante corpus (...) De un modo u otro toda la literatura cubana actual participa de ese inventario de nuevos actores sociales. Sólo que en estas novelas el retrato moral de dichos sujetos ocupa el eje de la intencionalidad artística” (2006: 370). A pesar de lo cuestionable que pueda ser este planteamiento, resulta interesante su anclaje

En sus siguientes poemarios, el ansia legitimadora de la subjetividad mujer y negra crecerá y se explicitará, asentando las bases de una poesía *otra* que crece dentro de la Revolución pero supone una fractura dentro de su sistemático control cultural.

Georgina Herrera fue también incluida en otra de las antologías que han constituido un hito en el reconocimiento de la voz femenina, se trata de *Breaking the silences*, en la que su autora hace hincapié en la labor de las mujeres escritoras en la conformación de la nueva poética emergente:

Women writing poetry in Cuba today are most often direct in their statement, courageous in their exploration of a new world in the making (with all the questioning the bread with old thought patterns implies), passionate but acutely intelligent, innovative in form while attaining a high level of interrelationship between form and content (Randall 1982: 21).

A la autora de esta recopilación no le pasa por alto la presencia de lo afroamericano y el posicionamiento de la escritora negra con respecto al legado cultural del esclavismo. Los estudios sobre la obra de Herrera se han detenido en los poemas en los que se hace una clara referencia a la etnicidad en relación a la herencia esclavista, así podemos encontrar varias interpretaciones de poemas como “África” (1989: 14), “Fermina Lucumí” (1989: 17), “Retrato oral de la Victoria” (1989: 22) –pertenecientes al poemario *Grande es el tiempo*– o “Canto de amor y respeto para doña Ana de Souza” (1978: 10), “Conclusiones sobre la reina Subad” (1978: 13), “Preguntas que sólo ella puede responder” (1978: 37) y “Respetos, presidente Agostinho” (1978: 48) –incluidos en *Granos de sol y luna*–<sup>141</sup>. Randall alude directamente a esta realidad:

The reasons for this will be familiar to women who have tried to understand their “absence” in history: Cuban women inherit the oppressive Christian (Catholic) Spanish bonds altered by, and

---

con la década de los ochenta –y noventa– y su concepción transversal, según la cual, la escritura de subjetividades no prototípicas –aquellas que difieren de la representación del *hombre nuevo* revolucionario– atraviesa la producción cubana de las últimas décadas.

<sup>141</sup> En este trabajo no nos interesa tanto la representación del legado del esclavismo como la inserción de la mujer negra contemporánea en el circuito cultural revolucionario, en el proyecto nacional cubano –aunque uno y otro supongan un continuum–. La gran parte de los estudios en torno a la producción de mujeres negras aparecen fuertemente anclados en la revisión de los procesos de interiorización de complejos y subyugaciones emergentes del periodo esclavista. Textos fundamentales como *Piel negra, máscaras blancas* (1952) o *Los condenados de la tierra* (1961) de Frantz Fanon, con su planteamiento de la “desviación existencial”, han resultado esenciales en gran cantidad de los ensayos acometidos sobre este tema y continúan siendo pertinentes a la hora de comprender la no inclusión del sujeto mujer negra en la idea de proletariado sino su constitución como sujeto subalterno. No obstante, insistimos, nuestro interés se centra en cómo es gestionada la producción de esos nuevos sujetos y cuáles son las aportaciones de estos al cambio de paradigma poético.

finally blending with, the strength of the African slave woman whose struggle was one of constant cultural maintenance and familial resistance (Randall 1982: 3).

Esa ausencia en la historia se perpetua con la etapa revolucionaria, puesto que no hay lugar en el proyecto revolucionario para la voz de la mujer negra, tal y como se apunta en *A place in the sun?*: “Where is woman’s voice in this collective Project, this master narrative of national identity?” (Davies 1997: 167). Lo femenino se introduce en la literatura negra a través del imaginario, en forma del tópico de la mulata lúbrica, cuerpo sexuado que es deseado pero no desea. No hay lugar para la intervención de la voz-mujer, lo femenino se constituye como objeto y no como sujeto lírico:

Yet African Cuban poetry written by women was unheard of before the 1959 Revolution. As elsewhere in the Americas, the inner conflict voiced was the prerogative of the male mulatto; the black female (especially the dancer) incarnated unbridled sexuality, emotional release and aesthetic form (Davies 1997: 170).

La sexualidad exótica de la mujer afrocubana constituye uno de los puntos clave en el espeso entramado de estereotipos y distorsiones que condiciona nuestro consumo –cultural– del Caribe<sup>142</sup>. La poesía de Georgina Herrera se aleja de estos tópicos sobre la mulatez y la negritud. Emprende en sus versos una reivindicación del sujeto lírico mujer que activa otros campos semánticos, tradicionalmente no utilizados por la retórica de la llamada poesía negra.

La escritura de Herrera se sirve de grandes motivos que son reelaborados desde la creación de una ficticia intimidad prototípica, acercándolos aparentemente a la individualidad, no con la intención de trocar Historia por intrahistoria, sino para llevar a cabo una lectura/escritura a contrapelo de la historiografía, una mirada desde el punto de vista del/lo subalterno, que permita hacer visibles los mecanismos mediante los cuales los grupos dominantes construyen las expectativas que tienen de los subalternos. Por eso, en el poema “África” se permite versos como: “Amo esos dioses / con historias

---

<sup>142</sup> Un modelo de estudio ya clásico sobre el consumo cultural del “exotismo” viene constituido por *Orientalismo* (1978) de Edward Said, donde el “orientalismo” se revela como una “institución corporativa” que acepta a Oriente y lo administra y ordena desde aquellas visiones que considera “adecuadas” para sí, en este proceso intervienen no sólo los intereses del mercado y el capital, sino los diversos mecanismos de la fantasía, del deseo, de la erótica. Said señala cómo, en el tejido que forman todas las experiencias orientales, se puede apreciar una asociación casi uniforme entre Oriente y el sexo. De un modo semejante, en la amplia tradición de construcciones que tienen como referente a la mujer mulata/negra caribeña es posible detectar un vasto manantial de estereotipos e imagotipos –los cuales nutren no sólo a la literatura sino también a historiografías y otros tipos de materiales “científicos”– que producen una asociación directa entre mujer negra y sexo.

así, como las mías: / yendo y viniendo / de la guerra al amor o lo contrario” (Herrera 1989: 14); y apostrofa al continente personificándolo: “Puedes / cerrar tranquila en el descanso / los ojos, tenderte / un rato en paz. / Te cuido” (Herrera 1989: 15), adoptando una actitud casi maternal –“the daughter is represented through Africa, and Africa through the daughter, in terms of filial love (Davies 1997: 182). Del mismo modo sucede en “Preguntas que sólo ella puede responder”, donde el sujeto lírico adquiere esa misma actitud: “Ojos de etíope, dime, / resuelve tú que puedes / este amasijo de ternura / en el que me debato” (Herrera 1978: 37). El mecanismo a través del cual se ejerce la violencia epistémica es transgredido: el objeto femenino –sexualidad exótica, fetiche que atrae y atemoriza<sup>143</sup>–, convertido en tópico literario de esa tradición de escritura en torno a la mujer mulata o negra, queda revertido. El cuerpo deseado se desvanece, se mantiene el rostro: “Este rostro, hecho / de tus raíces, vuélvese / espejo para que en él te veas” (Herrera 1989: 14), como símbolo del intento de auto-representación.

En otras composiciones, en lugar de utilizar imágenes emblemáticas como lo son la personificación de “África” o esos “ojos de etíope”, emplea referentes históricos concretos que son subvertidos a través del texto. Así, poemas como “Fermina Lucumí” (1989: 17) aluden al alzamiento de esclavos en el ingenio Triunvirato, de Matanzas, en 1843; o “Respetos, Presidente Agostinho” (1978: 48) a las luchas revolucionarias angolanas protagonizadas por Agostinho Neto, primer presidente de Angola y secretario general del Movimiento Popular de Liberación de Angola. Estos pasajes actúan como revulsivos, como enclaves desmitificadores de los diferentes procesos antiesclavistas y de las diversas figuraciones construidas en torno a África, al Caribe afroamericano y a los personajes-tipo que han poblado la llamada literatura de tema negro. Por eso, el

---

<sup>143</sup> Tomamos la asociación entre estereotipo y fetiche de Homi K. Bhabha, desarrollada en *El lugar de la cultura* (2002): “Bhabha propone relacionar esta noción de fetiche con el estereotipo colonial. Sostiene, en primer lugar, que el estereotipo es estructuralmente similar al fetiche freudiano, porque ambos unen lo extraño y perturbador (sexual o racial) con lo familiar y aceptable (el fetiche o el estereotipo). En este sentido, el estereotipo colonial sería como el fetiche, a saber, una fijación que vacila entre el placer y el miedo. En segundo lugar, encuentra que el fetiche y el estereotipo mantienen una analogía funcional, ya que el estereotipo colonial también representaría la diferencia (por ejemplo, de raza o de cultura) como una fuente de ansiedad. De este modo, el temor que suscita la diferencia racial tendría un funcionamiento análogo al del temor que suscita la diferencia sexual y tanto el estereotipo como el fetiche serían el instrumento que normaliza esa diferencia. En el ejemplo clásico de Freud, el pie es el sustituto de un pene (ausente), y logra contener el miedo infantil a la castración. En la argumentación de Bhabha, el estereotipo es el sustituto que contiene el miedo del sujeto colonial a la pérdida de la pureza racial o de la superioridad cultural. De este modo, al igual que el fetiche, el estereotipo colonial proporcionaría al sujeto una sensación tranquilizadora de poder y control” (Vega 2010).

poema “Respetos, Presidente Agostinho”, que comienza con un pasaje de descripción idílica:

Según abuelo, África  
 era un país bonito y grande como el cielo, desde  
 el que a diario, hacia  
 el infierno occidental, venían  
 reyes encadenados, santos  
 oscuros, dioses tristes  
 (Herrera 1978: 48).

Finaliza trastocando esta imagen edénica de la África de los orígenes y no cumpliendo la expectativa creada en el lector con los primeros versos, mostrando la violencia epistémica:

El que toca a la tumba de mi abuelo,  
 quien lo despierta, le habla  
 así, con su manera suave, irrevocable,  
 le explica de igual modo  
 en qué puntos estuvo equivocado  
 (Herrera 1978: 48).

Este uso subversivo de la Historia en su poética pretende “crear una historia alternativa de resistencia” (Hedeen 2004:43), hacer patentes los dispositivos que operan sobre la propia construcción, enmarañar la trama de la versión dominante, crear un hueco en la linealidad historiográfica a través de la ruptura del orden porque “es este orden el que dicta lo que debe incluirse en la historia y lo que hay que dejar fuera de ella, de qué forma el argumento debe desarrollarse coherentemente con su eventual desenlace, y cómo la diversidad de caracteres y acontecimientos deben controlarse de acuerdo a la lógica de la acción principal” (Guha 2002: 31).

La ordenación a la que se resiste la autora es doble, su escritura se erige frente a una linealidad externa –poscolonial– y otra interna –revolucionaria–. El centro hegemónico se desplaza pero continúa desarrollando estrategias de silenciamiento, procesos de homogeneización enmascarados tras nuevas retóricas del poder.

En definitiva –y haciéndonos eco de la metáfora de Ranajit Guha–, la escritura de Georgina Herrera reclama de nosotros un “saber escuchar” a “las voces de la historia”.



#### 4.5. De objeto a sujeto poético: re-escribiendo a la mujer negra.

limpiaron la piel hasta la transparencia: Mármol  
 en el sitio de las arterias. Agua  
 en el curso de la sangre. Palomas  
 donde haya venas.  
 Excilia Saldaña

Pero volvamos al principio, para observar los modos en que el sujeto poético se configura a través de la obra de Georgina Herrera. Volvamos a 1962, sólo tres años después del Triunfo de la Revolución, cuando aparece publicado *GH*. Este título, conformado por las iniciales de la autora, vela y desvela en un mismo gesto, señala el nombre mientras que lo oculta, apunta en la dirección de la ausencia. Esta veladura actúa como eje estructurador a lo largo del libro: “Porque nadie recuerda lo que fuiste / y te conozco lo que nadie sabe” (1962: 9) –en el poema “para la ceniza”– o “No sé por qué lo dice, aunque imagino / lo que nadie comprende” (1962: 11) –en “la palabra”–<sup>144</sup>. El yo poético alude a un saber oculto, innombrable, que la convierte –sujeto poético mujer– en “forastera de sombra inconcebible”, “extrañando la voz” (1962: 11)<sup>145</sup>. Una escritura que se realiza a pesar o precisamente debido a “no encontrar un borde de qué asirse” (1962: 15) –en “natacha”–. El nuevo contexto revolucionario y el marco interpretativo que se deriva de él no asimila ese saber otro. Esta no incorporación de una subjetividad –mujer y negra– provoca culpa: “me siento culpable”, “me he sancionado a hablar con el otoño, / a hacer mi casa en las raíces viejas, / a sentir y doler con mucha prisa” (1962: 19) –en “la culpa”–; “le temo a mis fantasmas / y me preocupa no crearme buena” (1962: 21) –en “digo”–; o “esta muchacha / que ni siquiera es buena, mira...” (1962: 37) –en “no conozcas”–.

<sup>144</sup> Esta veladura constituye una constante a lo largo de toda su producción, tal y como puede observarse en poemas como “Cercanía de lo ineludible”, donde podemos leer “La Vida se echará, justo, a la entrada / y, a su pesar, la brisa / hará sonar lo frágil / sin que nadie / imagine por qué” (1989: 49) –incluido en *Grande es el tiempo*–; “El día iluminado”, en el que nos encontramos con “Poco a poco / tocarlo todo, verlo todo, / oír los ruidos, subiendo / desde abismos que nadie se imagina” (1996: 11) –en *Gustadas sensaciones*–; o “Septiembre”, en cuyo final se afirma “Después se va, como si nunca / hubiera estado. Alguien, / tal vez, ni lo ha sentido. / Y... / no sabrá nunca / la misteriosa joya que ha perdido” (2009: 36) –en *Gatos y liebres o Libro de las conciliaciones*–.

<sup>145</sup> Ese saber indecible convierte al yo poético de las obras de Georgina Herrera en “Una mujer que tiene / la más inmensa historia / por contar” (1974: 17) –en “Las dos mitades de mi sueño”, perteneciente a *Gentes y cosas*– aunque esa historia no llegue a ser contada o aunque resulte inapropiada, como detectamos en “Ella hace uso de sus soledad. / Cuenta / historias de aparecidos, de cantos de lechuga / siempre anunciando lo que no se quiere” (1989: 56) –fragmento de “Escena familiar”, incluido en *Grande es el tiempo*–; o “Hay tanto frío y tanta soledad / para contar historias / que nadie va a escucharme” (2009: 29) –final de “Sobreviviente del desastre nuclear escribe carta a los reyes magos”, en *Gatos y liebres o Libro de las conciliaciones*–.

Los textos de este primer libro de poemas conforman un sujeto otro, paralelo al proceso de construcción del Hombre Nuevo, cuya exclusión genera malestar: “abro la herida, y sigo, / diciendo cosas para hacerme daño” (1962: 25) –en “la otra”–. Si bien el circuito cultural cubano posterior a 1959 no absorbe este lugar de enunciación, el propio sujeto se manifiesta consciente de este no-lugar y se sabe obviado en el nuevo orden –“mi múltiple costumbre de no ser” (1962: 29)–, muerto en el recién inaugurado paradigma revolucionario: “¿Qué hacer en esta noche / donde todo conspira contra mí?; / como un fantasma / que de su propia muerte se sustenta” (1962: 31) –en “los lugares”– o “velo mi cadáver, sin que nadie / entienda lo cerrado de mi cara” (1962: 41) –en “todos los días”–. La experiencia del margen emerge como fatalidad –“tengo miedo / de saber el final desde el comienzo” (1962: 33)–, sin embargo, la gestión de lo sobrante, de la materia residual, no asimilada por el contexto revolucionario, aparece también velada:

Siempre imaginaba que el domingo  
tenía algo grande contra mí;  
aunque,  
nunca pensé que fuera esto  
denso, afilado,  
desesperadamente horrible,  
abierto  
que persiste y estalla donde sé  
(1962: 39).

En este poema, “imaginaba”, el Triunfo de la Revolución, la alegría de ese domingo estallado que prometía resolver todas las desigualdades, se torna amenaza “abierto”, imposible de ser acusado por resultar, aparentemente, la victoria salvífica ampliamente anhelada. La celebración del Triunfo da paso, en estos textos, a la fiesta inenarrable. Los sujetos interpelados en estos versos permanecen en la zona de sombra, en el margen inasimilable, no resultan viables en el nuevo proyecto, tal y como se pone de manifiesto en el poema “convocatoria”:

Hermanos de la sombra;  
todo es inútil, hay que suicidarse.  
Nosotros...  
los que ocurrimos un martes,  
los de la sangre rota y detenida  
por diferente sed y extrañas hambres

(...)

Los que sentimos espinas

a pesar del empeño perdimos el combate.

Vamos a la victoria de las piedras;

¿a qué aferrarnos?; hay que suicidarse

(1962: 35).

La utilización de la primera persona del plural y de una terminología bélica triunfante –“empeño”, “combate”, “victoria”–, ambas estrategias tan propias del lenguaje instituido por la Revolución, constituye una transgresión. El yo poético se sirve de los modos de decir hegemónicos para señalar la quiebra de dicho sistema. En la biografía *Golpeando la memoria*, aludiendo a este poema, se afirma: “por estar publicado después del triunfo de la Revolución, la crítica consideró que no estaba en concordancia con el tiempo en que ya vivíamos” (Rubiera-Herrera 2005: 47). El circuito cultural cubano de los primeros años sesenta se construyó sobre el dogma de la felicidad revolucionaria, una felicidad sin resquicios, sin grietas. El éxito alcanzado, frente al cual el sujeto poético contrapone la “victoria de las piedras”, no deja espacio al gesto directo de señalar la angustia. La victoria del régimen no admite un decir que no sea el decir de la alegría. Este no estar “en concordancia con el tiempo”, junto a su vinculación al grupo El Puente, contribuyeron a que este libro obtuviera poca –y no demasiado positiva– atención por parte de la crítica en el momento de su publicación.

Ese señalar la ausencia persiste en *Gentes y cosas* (1974), un libro organizado como un archivo de muertes, donde gran parte de los poemas siguen en su título la misma estructura: “Una niña: su muerte”, “La solterona: su muerte”, “La querida: su muerte”, etc<sup>146</sup>. Las figuraciones de la muerte constituyen, a su vez, un archivo de mujeres, que faltan o que aparecen vinculadas a la falta, como en “Pésame a la esposa de un guerrillero” (1974: 31). Mujeres que faltan porque no son nombradas, porque no son escuchadas y, por tanto, aparecen también muertas, como en “Noches y días de Berta”:

Como eras la nunca

mencionada,

te llamo Berta

<sup>146</sup> El trazado de las ausencias continuará hasta su último libro, *Gatos y liebres o libro de las conciliaciones* (2009), donde descubrimos versos como “El Central, los naranjales, / la gente que no existe porque han muerto / en tantas maneras de morir que surgen. / Me espera / una larga visita a un cementerio / en el caben todos mis recuerdos” (2009: 52) –final del poema “Sitios para mataperrear”–.

(...)  
 Nadie te oyó cantar,  
 ni mencionar a la familia. Era  
 como si no hubieses llegado de algún sitio  
 aunque leve, en el mapa  
 (1974: 22-23).

El sujeto poético nombra lo innombrable para que acontezca, para que suceda en el texto, para hacer patente el espacio vacío y ocuparlo. Berta no se llama Berta. Otorgarle un nombre supone señalar la ausencia pero también señalar el artificio, romper la ilusión de referencialidad, volver la mirada hacia el lenguaje. De ahí que en otro poema, de título nada ingenuo –“Otra simple historia”–, el castigo aparezca asociado a la modificación de la lengua, a la tentativa infructuosa de desplegar la palabra, de abrirla:

Virgen que osó alterar el código del cielo  
 hurtándole  
 su palabra más breve. (Pobre intento  
 de un idioma entre dos)  
 He ahí, ahora, la palabra.  
 Doblada en tantas partes, como nunca  
 pude siquiera imaginar. Atada a ella  
 la castigada virgen,  
 confinada  
 al penúltimo altar de la memoria  
 (1974: 46).

En su siguiente libro, *Granos de sol y luna* –que recibe la Primera Mención del Premio UNEAC de Poesía 1977, justo un año después del fin del Quinquenio Gris (1971-1976)– se alude a una segunda persona del plural, inexistente en *GH*, que aparece como ente constructor, como mediador de los modos en que se lleva a cabo la apropiación de la realidad: “Temo / no ser, de pronto, un día, / este amoroso animal del que son dueños / primeramente ustedes” (1978: 9), se afirma en “A modo de fortuna”, el poema que abre el libro. La imposibilidad de ser representada emerge como hilo conductor, la necesidad de adoptar una máscara para intentar representarse es puesta de relieve a través de los diversos referentes históricos: Doña Ana de Souza se sirve de otro nombre, en lugar de Yinga Mbandi, para exponer sus exigencias –“Usted, doña Ana, / con ese nombre occidental, tomado / por estrategia, usado / sólo en documentos” (1978: 11)– y

la reina Subad aparece convertida en un objeto museable, transformado y expuesto en nombre de la Cultura: “¿Ahora?, en un Museo, la Ciencia, / en cera, reproduce / tu cara” (1978: 14)<sup>147</sup>. En otro poema, “Epitafio en la tumba de María”, se proclama “¿Qué hizo de ti la voluntad del hombre” (1978: 21). Y, en “Carmen Castillo”, las palabras de la viuda de Miguel Enríquez, máximo dirigente del MIR, resultan obviadas: “Según noticias, usted / llegando a Londres, ya esperándola / en el aeropuerto, / no quiso hacer declaraciones” (1978: 22). La composición del libro enhebra referentes del pasado histórico, referentes bíblicos y referentes revolucionarios, empastados en un continuum que da cuenta de una imposibilidad: “La historia del mundo no puede ser contada” (1978: 17) –en “Las muchachas”–.

La escritura –la búsqueda– persiste, consciente de esta imposibilidad, tal y como observamos en *Grande es el tiempo* (1989). En el primer poema, que da título al libro, el origen no es el origen y el sujeto busca pero no sabe qué:

Y llegas y te instalas, pero  
no permaneces; vuelves, irremediable,  
al primer sitio, cual si fuera  
el de tu origen, donde  
algo perdiste y buscas incansable,  
pero  
no sabes qué

<sup>147</sup> Gabriel A. Abudu, en su texto “Toward a definition of the Self in the Poetry of Georgina Herrera” (2003), destaca la utilización de personajes históricos femeninos como estrategia habitual en la producción de esta autora: “Herrera is also concerned with redefining history. She challenges traditional historical discourse by resuscitating heroines who rebelled against oppression, and according them their rightful place in history. Such heroines become models of defiance and inspiration for the modern Black Caribbean woman in her struggle for equality. Even the women who led unconventional lives and were perceived as social outcasts are rebelling against traditional social values through their unconventional lifestyles. Questioning traditional historical and literary discourse is part of the larger task of redefining class, race, and gender. This frame work provides a centre of stability for Herrera’s poetic persona. It is within this frame work and from this stabilizing centre that Herrera, like other Afro-Hispanic women writers, has been able to engage in a discourse of validation as she asserts her own identity” (Abudu 2003: 173-174). Este mecanismo se reitera a lo largo de sus diversos libros, hasta llegar al último, donde encontramos poemas como “No va a acabarse nunca tu tejido”, donde podemos leer: “Tejer, Penélope, es tu guerra, / también un sueño que va siendo largo / y deshacerlo / tu modo de inusitada resistencia” (2009: 53) –en *Gatos y liebres o Libro de las conciliaciones*–; o “Carta inconclusa a Scheherazade”: “Por ser astuta, más que afortunada, / tienes vida. / Mentiste a tiempo, en el momento necesario, / en cambio / no supe hacerlo” (2009: 18). No obstante, el uso de referentes femeninos reconocibles no se limita a personajes míticos o históricos del pasado, sino que incorpora a mujeres contemporáneas pertenecientes a diferentes ámbitos, tal y como comprobamos en composiciones como “Anabel Segura” (1996: 58) –joven española secuestrada y asesinada en 1993– y “Ana cantando” (1996: 60), dedicada a Ana María Hässler, mezzosoprano de origen suizo-cubano –incluidas en *Gustadas sensaciones*–; o “Ana Fidelia” (2009: 25), nombre de una conocida atleta cubana, y “Ese asunto de Marta que es la nieve” (2009: 50), en alusión a Marta Valdés, compositora, guitarrista e intérprete cubana –aparecidos en *Gatos y liebres*–.

(1989: 13).

El origen, pues, también constituye un artificio. Un origen que no es –o es negado–, que no está, produce una memoria cortada, que falla continuamente en los textos de Herrera: “porque hasta allí no llega la memoria” y “tratando / inútilmente de recordar / quién sabe qué día, qué suceso” (1989: 48) –en el poema “Se le ha muerto la hija”–; o “¿recuerda o no este hombre / cuando fui tempestad / bajo su mano y su palabra?” (1989: 76) –en “Simple es el saludo”–. Una memoria que se diluye: “¿En qué centuria inserto esta leyenda? (...) Dime, ¿en qué tiempo cabe lo que digo / si hasta las fechas que lo aseguran / van palideciendo” (1989: 73) –en “Certeza del desastre”–. Una memoria tramposa: “Constantemente me tendías trampas / hechas de historias / con sucesos tuyos” (1989: 77) –en “Causa”–.

El yo poético de las composiciones de Herrera hierra continuamente en su ejercicio de memoria. En contraposición, la voz de la locura emerge como archivadora del pasado, como en el poema “La pobre loca” (1989: 25) o en “Dicen que ha perdido la razón”:

Pega su corazón junto a la tierra.  
 Dice escuchar lo que es recuerdo  
 apenas para otros, saber  
 sitios exactos:  
 donde fue un hombre acorralado,  
 o aquel  
 en el que el amor fue lanzado y hecho rey  
 (...)  
 el hombre, se afirma sobre  
 asuntos que fueron. Dables ahora  
 solamente a él,  
 en la distancia tremenda de su sueño  
 (1989: 60).

El acto de recordar provoca la acusación de locura. “La separación de la locura” constituye uno de los tres grandes sistemas de exclusión, señalados por Foucault, que afectan al discurso –junto a la palabra prohibida y la voluntad de verdad (Foucault 2008: 22)–, tal y como hemos comentado al principio de este capítulo. El lenguaje del loco resulta invalidado, sus palabras desautorizadas. Su recuerdo, por tanto, cancelado. En el

poema de Herrera, la capacidad de señalar los “sitios exactos” aparece transida por la irracionalidad del sueño, por tanto, abolida en el paradigma de *verdad* hegemónico.

El intento imposible de memoria tiene también lugar con respecto a los hechos recientes de la historia de Cuba. Frente a los himnos y proclamaciones contruidos por el gobierno revolucionario para fijar una visión –una memoria– de los hechos acaecidos en Playa Girón, la autora intenta una escritura diferente:

Pálpite, Covadonga,  
 Buenaventura, Soplillar.  
 Los sitios y los nombres  
 están ahí, como si nunca  
 los hubiese tocado cosa alguna  
 que esa brisa, peinando suavemente  
 las apacibles ramas de los árboles.  
 También están los túmulos, nombrando  
 a los que no volvieron, sino  
 en consignas después de la victoria.  
 Y  
 los metálicos restos  
 del que trajo la muerte entre sus ruidos.  
 Intento así el resumen  
 de lo reciente, definitiva historia nuestra  
 (1989: 35).

Este poema, titulado “Girón”, escapa del triunfalismo propio de la Literatura-Nación promovida por la maquinaria estatal. Los sitios aparecen como si el Triunfo no hubiera sucedido, los nombres no nombran a la Revolución. En su lugar, nombran –señalan– lo que no está, los que no están. El gesto se repite en otros poemas como “Muerte de Jesús”: “Mi padre irrumpe en la cocina. / Su cara tiene ese color del negro / que se ha muerto o está repleto de tristeza”, “«Es que han matado a Jesús»” (1989: 52). En este caso, la Revolución si es aludida a través de la Federación Nacional de Trabajadores Azucareros:

«La FNTA hará algo», dice  
 mi padre y sale. Ella,  
 luego de la consternación, como si esto  
 fuese también costumbre vieja, sigue

moviendo de un lado a otro la cabeza,  
 así, de un modo, como  
 si todos fuésemos ya huérfanos  
 (1989: 52).

En estos versos hallamos la desconfianza hacia el organismo estatal, “la costumbre antigua / de no hacer preguntas” (1989: 52), la sensación de orfandad, etc. En definitiva, textos como este trazan el espacio no ocupado por la Revolución, sus fisuras, los puntos negros que escapan al proyecto oficial y que ubican a un grupo de sujetos en el margen<sup>148</sup>.

#### 4.6. La voluntad de hacerse oír.

No participó Eleguá  
 en el día de la fiesta,  
 la fiesta grande, fiesta de fiestas,  
 nadie salió a buscarlo  
 y nadie lo invitó.  
 Alina Galliano

En su siguiente libro, *Gustadas sensaciones* (1996), este gesto se hará más evidente: “A los que nada, / a los que nunca, / a los que nadie...” (1996: 64) –final del poema “Viviendo en casa grande”–<sup>149</sup>. Estos sujetos, que no han sido dichos por la Revolución, marcan su inviabilidad dentro del sistema institucional a través de versos como “¿Qué roce hecho consuelo, qué palabra / alguien pondrá en mi oído? / He quedado sin cielo” (1996: 15)” –comienzo de “Duelo único”–. El *afuera* ocupado por estos sujetos se reescribe constantemente en los textos de Herrera, tal y como observamos en poemas como “Llamado en el arca de Noé”, que finaliza con estos versos:

Así que alguien, apresuradamente,  
 toca en la bien cerrada

<sup>148</sup> Encontramos múltiples textos en los que la imagen positiva de la Revolución se pone en jaque. Aludimos solamente a un ejemplo más, el poema “Mirando fotos”, en el que se afirma: “El reciente pasado, el mundo amable / que ustedes son, / llega de pronto, cuando casi / quiero creer que aún de mi sangre viven” (1989: 58).

<sup>149</sup> En su último poemario, *Gatos y liebres o libro de las conciliaciones*, llegará a convertirse en un llamamiento, como podemos observar en la composición “El barracón”, donde podemos leer “Todo me llega del pasado, mientras / se alza el pensamiento; pido / a los sobrevivientes / de la interminable travesía / fuerza, y memoria (esa / devoción para el recuerdo)” (2009: 44).



puerta del arca de Noé,  
 pide que le abran,  
 que entre los llegados a tiempo  
 le hagan  
 un lugarcito donde estarse  
 aunque de pie.  
 Llama a gritos  
 al constructor, al dueño,  
 por su nombre.  
 Vuelve a tocar, y llama y toca...

¿Habrá llegado a tiempo... o no?  
 (1996: 24-25).

La metáfora salvífica se ve continuamente truncada. Aquello que debía *salvar* al sujeto no cumple su misión, al contrario, lo aparta, mostrándose como mecanismo de exclusión. Los textos de este libro inciden en la ruptura de la ilusión, de la ficción de inclusión que esconde una doble marginalidad; por eso “el mago” “alza el sombrero / que más parece un cuervo de juguete” (1996: 42) y el sujeto que enuncia se muestra consciente de la estrategia: “Pacientemente, comencé a esperar, mintiéndome. / Y aunque fue a la una cuando desconfié del sol, / y ahora apenas son las tres / han transcurrido miles de años” (1996: 48-49) –en “Carta de amor a miles de años de tu «hora»”–. Sin embargo, el yo poético afirma “no me resigno / a este juego que no acaba nunca” (1996: 17) –en “Reclamo”–. Frente a este planteamiento, el yo poético se define como “la sobreviviente”: “Soy / la sobreviviente, / la que está aquí, / la fuerte. / Solitaria” (1996: 61) –en “Familia... Hogar”–. Y se define así, en femenino, *la* sobreviviente. Porque, como se afirma en el poema “La obstinada”, “Hembra nací una vez / y muchas otras, / y tantas más / como en pausas de tiempo vine a este mundo” (1996: 71). Este yo-mujer emerge “Traicionada por la memoria / borrando los secretos que existieron / entre septiembre y yo” (1996: 75)<sup>150</sup> –en “El día sin sol”–; y se dispone a la revelación de lo indecible, mediante el acto de señalar su indecibilidad, como ocurre en el poema “Eva” donde, frente a la figura de Adán –que construye la historia oficial–,

---

<sup>150</sup> El tópico de la traición se reitera a lo largo del libro, como en el poema “Blanca Nieves al cabo de los años”: “Claro, me olvido, / es que ha pasado el tiempo / y a ti, por buena / te sucedió lo ya sabido” (1996: 52)

el sujeto mujer afirma, retador, “Es hora ya / de que este hombrecito cuente / sus costillas, sepa / que están intactas” (1996: 23).

Esa indecibilidad se extiende a todos los ámbitos de ese sujeto mujer, incluyendo la maternidad, que constituye otro aspecto transversal a casi toda la obra de Georgina Herrera y llega hasta su último libro: *Gatos y liebres o libro de las conciliaciones* (2009). La relación de la madre para con la hija –“Tus manos” (2009: 7), “Carta astral a una mariposa” (2009: 21) o “¿Beso, dibujo, testimonio?” (2009: 55)– o de la hija para con la madre –“Ruidos, colores infinitos” (2009: 9), “Cuatro razones para ser como soy” (2009: 42) o “Oyendo hablar al viejo Owení” (2009: 43)– recorren y estructuran esta obra.

La autora recrea la constitución de un linaje de feminidades a través de las cuales desmitifica el propio fenómeno de la maternidad<sup>151</sup> mediante imágenes en las que las manos de la hija son “afiladas” (Herrera 2009: 7) y la voz de la madre es la génesis de “el dolor, sus causas, la costumbre / lejana de un sollozo” (Herrera 2009: 9). La figura de la madre se desacraliza, así la mujer-madre es concebida como ser sexuado, deseado y deseante, capaz y dispuesta a posponer a los hijos en favor de su deseo, tal y como ocurre en el poema “Supe cuando fui feliz”: “A veces los dejaba para verte, / para que fueras dueño de mi cuerpo” (Herrera 2009: 19). Lejos de caer en una visión reduccionista y salvífica de las relaciones filiales, Herrera las presenta en su plena complejidad. Este mecanismo desmitificador constituye otra de las estrategias recurrentes en su obra: además de la maternidad, también toma como objeto de este proceso a la muerte –“Morirse es malo” (2009: 12)– o al propio cuerpo y su belleza –“Segunda vez ante el espejo” (2009: 22)–, donde el cuerpo envejecido es reubicado dentro de un paradigma de feminidad alternativo a los cánones estéticos preponderantes.

La intertextualidad también se erige como táctica reiterativa en este libro, de la cual son fruto poemas como “Carta inconclusa a Scheherazade” (2009: 18) o “Las princesas de ahora son princesas distintas. ¿Qué tendrán las princesas?” (2009: 14). Este segundo

---

<sup>151</sup> Esta estirpe de feminidades se explicita en poemas que trazan una línea de continuidad entre diferentes generaciones de mujeres, tal y como ocurre en “Al palacio real llegan mensajes” (2009: 38). Esta composición consta de dos partes directamente imbricadas, una primera titulada “Para la reina madre” y una segunda encabezada por “Para la heredera del trono”. Este gesto también aparece en los poemarios anteriores, como podemos observar, por ejemplo, en *Grande es el tiempo*, donde se halla la composición “Retrato oral de la Victoria”: Qué bisabuela mía esa Victoria. / Cimarroneándose y en bocabajos / pasó la vida. / Dicen / que me parezco a ella” (Herrera 1989: 22).

poema establece una conexión directa con Rubén Darío y el Modernismo, movimiento iniciador, en cierto sentido, de la moda del negrismo o negritud, a través de su tendencia al exotismo que derivará, desde otro punto de vista y con muy diversa intención, en una tendencia a lo exótico-aborigen. En esta composición, al igual que había sucedido en “África” (1989: 15), se vuelve a dar la personificación del continente pero, en este caso, hallamos una notable aportación, se trata del establecimiento de un vínculo explícito entre África y América: “Era un tiempo / con dos princesas verdaderamente tristes: / África, / América.” (Herrera 2009: 14). Ambas aparecen aunadas en su proceso de independencia, ambas “salieron a luchar” (Herrera 2009: 14). La correlación identitaria resuelve, hasta cierto punto, la desubicación del sujeto negro en Cuba y confecciona una historia común en la que insertarse a través de un mismo fenómeno: la explotación. A su vez, una y otra son caracterizadas como sujetos femeninos –la explotación dentro de la explotación–: ellas “llenaron / las universidades” (Herrera 2009: 14), “aprendieron a no ser fieles / a un status que las usaba / como inusuales joyas” (Herrera 2009: 15), “paren / en clínicas normales” (Herrera 2009: 15). Este poema se constituye como una fiera reivindicación de autonomía en la que género y etnicidad exigen abandonar el estadio exótico-estético que las somete: “Las princesas / ya son mujeres por sobre todo lo demás / y, al parecer, les gusta” (Herrera 2009: 15).

Siguiendo con el repaso de estrategias textuales, cabe destacar la plasmación de un sincretismo religioso, fenómeno arraigado en la cultura cubana y en sus escritores. Por una parte, podemos encontrar reelaboraciones de pasajes y costumbres cristianas, tal como sucede en “Aviso a los que viven en Caná” (2009: 27) o “Sobreviviente del desastre nuclear escribe carta a los reyes magos” (2009: 29); por otra parte, la mitología de los orishas, de origen africano, emerge en diversas composiciones: “Dios de mi casa y de mi sangre: Olofi” (2009: 41), “Cuatro razones para ser como soy” (2009: 42), “Oyendo hablar al viejo Owení” (2009: 43) o “Oshún” (2009: 45). Este empleo de elementos de la religión yoruba entronca con la figuración de África, referente aparentemente remoto pero, a la vez, continuamente actualizado en el texto, como hemos observado. Los personajes líricos de Herrera nos ubican en una cartografía concreta, estableciendo un anclaje directo con el continente africano<sup>152</sup>. De esta manera,

---

<sup>152</sup> Los textos que componen *Gatos y liebres o libro de las conciliaciones* (2009) –que no *gato por liebre*– conforman su obra con mayor número de alusiones a la etnicidad. Desde el título –de tono ritual, asemejándose a un texto sagrado– y la portada –en cuyo centro aparece una mujer con aparente atavío

diluye el férreo concepto de cubanidad defendido por el régimen, señalando la zanja abierta entre nación y Estado y proponiendo relaciones diferentes entre ambos. El proyecto de construcción nacional de la Revolución no ha sido capaz de absorber plenamente este tipo de manifestaciones, por ello, los textos de Herrera suponen un desborde y una toma de partido al margen de lo institucional. El sujeto negro cubano es representado desde su descendencia directa africana – “familia negra en la que no hubo / mezcla alguna” (Herrera 2009: 41)– porque esta elección y reconocimiento del origen suponen un rasgo específico que se convierte en pertinente en los versos. África y América aparecen aunadas en su no-historia, en su alteridad, en su construcción marginal; de ahí los versos de “La dama de Nigeria”: “Tienes historia –dice– aunque sin fecha / de llegada ni partida de bautismo ni de nacimiento” (Herrera 2009: 46). Entre ambos continentes se establece un continuum, ambos emergen de un proceso de invisibilización y estigmatización. La obra de Georgina Herrera pretende sacar la figura de *la negra* de ese “silencio peculiar” (Herrera 2009: 47):

Desde el aparente olvido  
 donde yaces, tú y yo  
 pondremos en juego todos  
 los ardides de la memoria  
 (Herrera 2009: 47).

Podríamos calificar la obra de esta autora, precisamente, como un conjunto de “ardides de la memoria”, un intento de legitimar otra estirpe, otro linaje, a través de un juego de espejos que recoge diferentes planos temporales –desde la realidad histórica medieval al momento de actualidad del proceso de escritura, pasando por las diferentes etapas de luchas antiesclavistas e independencias nacionales– y diferentes planos espaciales –desde Nigeria o Angola hasta Cuba–. El sujeto lírico muestra las grietas de una

---

africano– la obra nos conduce hacia una lectura desde o hacia la cultura afrocubana, hasta tal punto que lo poético parece quedar subyugado: “Aunque a otros sí, a este libro no hay que buscarle la poesía desde el título, sino en la majestad de sus propósitos, porque intenta ser el libro de las conciliaciones” (Herrera 2009: 5). Caridad Atencio –también poeta, mujer y negra–, en un análisis de esta obra de Herrera, señala este aspecto como uno de sus puntos débiles: “Los claros opuestos de la materialidad y el sentimiento vuelven a ser descritos, recreados, pero con la autenticidad que otorga la experiencia, la desolación, la amargura vivida. Estos motivos se vuelven vibración en su escritura, no así los cantos a África y a los orishas, que en muchas ocasiones parecen impostados” (Atencio 2010). Y añade: “El motivo es ella, y como tal, se desdobra y multiplica muchas veces auténtico, sin necesitar de una deidad o un referente literario, a los que a veces se les canta desde afuera” (Atencio 2010). La lectura de Atencio prioriza un limitado concepto de “experiencia” –biográfica– y confunde a la autora con el sujeto poético de los poemas. Desde esta perspectiva, reprende la utilización de *lo africano* por considerarlo ajeno a la identidad cubana de la autora, lo cual resulta sintomático.

memoria perdida o negada, aquella que la palabra escrita no recogió. En esta línea, resulta de especial interés la composición “Oriki para las negras viejas de antes”. El oriki es “un canto de alabanza con acompañamiento de tambores, que los yorubas entonan a sus dioses y reyes” (Arcos 2008: 147). La elección de esta forma poética ya supone un tomar partido, una declaración de intenciones. Señalamos, a continuación, un fragmento de este poema:

Éramos, sin saberlo, dueñas  
de toda la verdad oculta  
en lo más profundo de la tierra.  
Pero nosotras, las que ahora  
debíamos ser ellas, fuimos  
contestonas,  
no supimos oír, tomamos  
cursos de Filosofía,  
no creímos  
(Herrera 2009: 48).

La producción de Georgina Herrera señala los sujetos y los discursos obviados por el régimen revolucionario en la constitución de su genealogía legitimadora, los que no fueron seleccionados como parte de la tradición que el nuevo Estado elaboró para sí mismo. La cultura oral, fuertemente vinculada a la población negra, constituye uno de estos discursos exentos. Los lenguajes de la oralidad afrocubana no encajaron en la poética hegemonizada por la Revolución y, por tanto, fueron excluidos de su nuevo imperio de la palabra escrita. De este modo, continuaron constituyendo una historia alternativa de resistencia.

Herrera, desde dentro de esa cultura escrita priorizada por la Revolución, se vuelve hacia los márgenes y señala las fisuras. Los sujetos poéticos de sus libros llevan a cabo un proceso de toma de conciencia, a través del cual optan por insertarse en esa historia alternativa y ejercer su capacidad de resistencia. La voluntad de hacerse oír prevalece en el texto, de manera explícita, para tratar de legitimar una tradición distinta y una subjetividad distinta, no prototípica en el complejo marco de la Revolución cubana: la de la mujer negra. Atendiendo a los propios versos de la autora, su obra se erige como un “grito”:

Estas palabras, aparentemente

suaves y tranquilas,  
palabras transparentes, sí, pero  
tenaces.

Llegan, entran, se quedan para  
siempre.

Son mi manera.

Así es que grito,  
y sé que me hago oír

(Herrera 2009: 40).

5. REINA MARÍA RODRÍGUEZ I:  
 “HOY QUISIERA ESCRIBIR LO QUE ME FALTA”

5.1. A la sombra del Quinquenio Gris.

Con tantos palos que te dio la vida  
 y aún sigues dándole a la vida sueños.  
 Fayad Jamís

A pesar de la diferencia generacional, todas las autoras en las que hemos recalado y en las que vamos a recalar han formado parte de la experiencia revolucionaria y sus producciones han llegado a ser contemporáneas. No obstante, la cronología marca diferencias en su modo de insertarse en el circuito cultural cubano y, por tanto, en las formas de recepción de sus obras. Su escritura y su posicionamiento vienen marcados, principalmente, por dos momentos de la historia cubana: el devenir de la producción poética de Albis Torres (1947-2004) y Georgina Herrera (1936) está fuertemente condicionado por el Triunfo de la Revolución y el desarrollo de las primeras políticas culturales del Régimen (1959-1970); la obra de Reina María Rodríguez (1952) y Damaris Calderón (1967), en cambio, emerge en el contexto de cambios resultante del Quinquenio Gris (1970-1975), durante el cual cristalizan y cobran fuerza concepciones poéticas divergentes de las hegemónicas. Tras la década de los ochenta, tan citada y crucial para la historiografía cubana, sobrevendrá otra difícil etapa, denominada Periodo Especial (1990-2000), en la que las complicadas circunstancias económicas pondrán contra las cuerdas el sistema editorial y la propia producción de los escritores.

En este capítulo nos acercamos a ese segundo momento, tomando como punto de partida el renombrado Quinquenio Gris. Durante este ciclo, también conocido como “el Pavonato”, Luis Pavón Tamayo ejerce la presidencia del Consejo Nacional de Cultura (1971-1976) e inicia una serie de duras medidas de evaluación / censura que derivan en los conocidos “parametrajés”, a través de los cuales múltiples autores reciben duras sanciones o son, directamente, eliminados del panorama cultural cubano. Las directrices de Pavón son apoyadas y ejecutadas por otros altos cargos del momento como Jorge Serguera –director del Instituto Cubano de Radiodifusión– o Armando Quesada –responsable de la Dirección de Teatro del Consejo de Cultura–. Este oscuro –más bien, oscurecido– periodo no se convierte en objeto de reflexión por parte de los principales estamentos culturales hasta la primera década de nuestro siglo.

La noche del cinco de enero de 2007, el canal Cubavisión de la Televisión cubana emite su programa “Impronta” dedicado a la figura de Luis Pavón Tamayo. Poco antes, el programa “La Diferencia” de este mismo canal había emitido una entrevista biográfica a Jorge Serguera y, meses atrás, Armando Quesada había participado en “Diálogo Abierto”, del canal Tele Rebelde. Ante esta vuelta atrás en tono laudatorio, las reacciones de alarma no tardan en aparecer. El seis de enero –día siguiente de la retransmisión–, el narrador Jorge Ángel Pérez difundió masivamente un correo electrónico manifestando su indignación, en un llamado a cuestionar lo sucedido. El mismo día, Desiderio Navarro, director del Centro Teórico-Cultural Criterios, lanza otro mensaje de similares características. Estos correos serán contestados por el guionista de cine Arturo Arango y por el periodista Reynaldo González y, sucesivamente, por otros tantos personajes pertenecientes al circuito de la cultura. Este espontáneo intercambio fue conocido, coloquialmente, como *Guerra de los e-mails* y su repercusión alcanzó tal magnitud que Abel Prieto, Ministro de Cultura, se reunió con diversos miembros de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y pidió excusas públicamente: “La dirección del partido les envió un mensaje, del que yo fui portador, en el sentido de que había sido un error la presencia en televisión de esos tres ex funcionarios. ¿Por qué? Porque hoy la dirección de este país ve muy críticamente esa etapa, por suerte breve, donde nos apartamos de la política cultural que la Revolución inauguró en 1961” (Prieto cit. por García Hernández 2007).

Esta reacción colectiva, sin precedentes, fue el germen de un ciclo de conferencias llevadas a cabo en el Centro Teórico-Cultural Criterios. Los textos de las diferentes intervenciones, realizadas por representantes de diversos campos artísticos, fueron recogidos en el libro *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión* (2008) donde, además de las transcripciones de las ponencias, se pueden leer amplios fragmentos de los correos electrónicos que protagonizaron el inicio de dicha *Guerra*.

Este fenómeno evolucionó desde la espontaneidad hasta constituir el primer intento sistematizado de revisión de las políticas culturales llevadas a cabo hasta el momento. El hecho de que fuera la mirada hacia el Quinquenio Gris lo que desatara este proceso resulta indicativo del grado de relevancia que este periodo tuvo en el devenir de la cultura revolucionaria.



La primera conferencia recogida en el libro, “El Quinquenio Gris: Revisitando el término”, fue leída por Ambrosio Fornet el treinta de enero de 2007, en la Casa de las Américas. En ella, este periodo es presentado como un momento de fractura, de pérdida del equilibrio y el consenso, en el que la gestión cultural y sus industrias cambian sus directrices, radicalizando sus medidas y desplazando a gran parte de las personas vinculadas al circuito cultural hasta esos momentos:

Es decir, había tensiones y desencuentros, pero las cosas no eran tan sencillas: lo que las editoriales y revistas publicaban, lo que las galerías exhibían, lo que los teatros estrenaban, lo que filmaba el ICAIC servían para mostrar quiénes eran (éramos) los que movían los hilos de la «industria cultural», hasta dónde resultaba ser hegemónico nuestro discurso, pese al rechazo y las sospechas que el mismo suscitaba entre aquellos ideólogos profesionales a quienes solíamos llamar piadosamente «guardianes de la doctrina» (encabezados por un alto funcionario del Partido que, según rumores, era el padrino político de Pavón). Si tuviera que resumir en dos palabras lo ocurrido, 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 (Fornet 2008: 39).

La periodización de esta etapa resulta compleja, aunque “el Pavonato” finaliza en 1976, las repercusiones de sus contundentes medidas se extienden en el tiempo hasta el punto de que algunos escritores hacen referencia al Decenio Negro<sup>153</sup>. La primera década de la Revolución se esforzó en convertir la literatura en un centro de alta visibilidad, en conformar el campo cultural como estrategia legitimadora de su organización económica y social, en definitiva, como campo dominante a través del cual vehicular el nuevo modelo ideológico. Durante los setenta, la lucha por la hegemonía, la concepción de la cultura como un pivote sobre el cual se apoyan fuertes enfrentamientos de índole política, se focaliza —tal y como apunta Fornet— en un “énfasis de lo didáctico”, el cual se impone como criterio prioritario y ejerce como rasero para discriminar las iniciativas

---

<sup>153</sup> Ambrosio Fornet apunta al poeta César López como introductor de esta etiqueta, la cual sería acuñada en la entrevista que Orlando Castellanos lleva a cabo a este autor y que aparece publicada, bajo el título “Defender todo lo defendible, que es mucho”, en el ejemplar de marzo-abril de 1998 de *La Gaceta de Cuba*.

que divergen de ese proyecto nacional de gran envergadura. Las consecuencias directas sobre la producción creativa de estos años resultan evidentes:

El «énfasis en lo didáctico» situaba la creación literaria en una posición subordinada, ancilar, donde apenas había espacio para la experimentación, el juego, la introspección y las búsquedas formales (...) Ya al final de la década algunos jóvenes –cito un comentario mío de esos años– «actualizaron el discurso» de nuestra narrativa insertándolo en la línea de desarrollo de la narrativa latinoamericana, con lo que prepararon el camino para que las obras de los ochenta nacieran marcadas «por ese afán renovador, tanto a nivel discursivo como temático». Es decir, ya por entonces habían empezado a evaporarse los deletéreos efectos de aquella estética normativa que con tanta diligencia promovieran talleres y cátedras universitarias (...) Pero si es cierto, como creo, que lo más característico de esa etapa es el binomio dogmatismo/mediocridad, la merma de poder no podía significar su total desaparición, porque mediocres y dogmáticos existen dondequiera y suelen convertirse en diligentes aliados de esos cadáveres políticos que aún después de muertos ganan batallas (Fornet 2008: 43-44).

El afán renovador al que Fornet alude con respecto a los años ochenta, no sólo será característico del ámbito narrativo. Esta década resultará crucial para la futura evolución de la literatura cubana puesto que supondrá un punto de inflexión en poéticas y programas de escritura, que detallaremos más adelante.

En lo que atañe concretamente al ámbito poético, es Arturo Arango quien se hace cargo de la conferencia. En “Con tantos palos que te dio la vida: poesía, censura y persistencia”, leída el quince de mayo de 2007, Arango ubica el caso Padilla como punto que marca el inicio de la etapa de fuerte represión. El Quinquenio Gris, en sus palabras, provocó “daños esenciales a la cultura y a la Revolución cubanas. El más visible y doloroso de ellos fue la marginación, el castigo a un nutrido grupo de intelectuales de las más diversas manifestaciones, formas de expresión y tendencias artísticas” (Arango 2008: 117). Arango cita, entre el amplio listado de poetas que no publicaron libro entre 1971 y 1976, a Domingo Alfonso, Antón Arrufat, Miguel Barnet, Víctor Casaus, Félix Contreras, Belkis Cuza Malé, Manuel Díaz Martínez, Lina de Feria, Pablo Armando Fernández, Roberto Friol, Fina García Marruz, José Lezama Lima, César López, Nancy Morejón, Luis Rogelio Nogueras, Carilda Oliver Labra, Heberto Padilla, Delfín Prats, Rafael Alcides Pérez, Virgilio Piñera, Guillermo Rodríguez Rivera, Cintio Vitier y José Yanes, “a la enorme mayoría de ellos tampoco se

le permitió publicar en revistas culturales cubanas, y editar libro o textos fuera de Cuba podía ser considerado un acto de diversionismo ideológico” (Arango 2008: 117).

Además de estos efectos directos: censura de textos poéticos, empobrecimiento editorial, promoción de autores con más ansias políticas que literarias, creación de líneas poéticas “escapistas” que descentraran la atención de las presiones ideológicas<sup>154</sup>, etc. La secuela de esta fase dejó huella en la formación de los autores que se hallaban en periodo formativo y/o intentando incorporarse al circuito cultural:

Los daños (...) más profundos tienen que ver con los modos de pensamiento implantados, con las exigencias, más o menos explícitas, que cayeron como manto pesado y oscuro sobre el quehacer literario y artístico, y de ellos fuimos víctimas sobre todo quienes, por razones de edad, estábamos ingresando en el ámbito de la cultura. Como he dicho antes, estos dogmas se incorporaron a nuestra formación (Arango 2008: 117).

Dentro de este grupo de jóvenes que incorporaron a su formación los duros dictámenes del periodo, podemos incluir a Reina María Rodríguez, nacida en 1952, que vivió el triunfo de la Revolución siendo una niña y se incorporó al mundo literario en 1976 con la obra *La gente de mi barrio*, que recibió el “Premio 13 de Marzo”. El final del Quinquenio Gris marca el inicio de su producción, su punto de partida no será la ilusión y las amplias expectativas ante un proyecto común —el revolucionario— sino los resabios de una política cultural que mermó y reencauzó el devenir de la literatura cubana. Si las obras publicadas en los años sesenta constituyen, en su mayoría, un canto próspero

---

<sup>154</sup> Resulta de interés apuntar aquí la existencia del “tojosismo”, término acuñado por Omar González, con el cual se hace referencia a una tendencia poética cuya extensión coincide con el marco del periodo al que estamos haciendo referencia. Arturo Arango, en su conferencia, alude así a esta línea: “Se suele tomar como el ejemplo más demostrativo de la poesía hecha en estos años aquella tendencia que fue graciosamente bautizada como *tojosismo*, una poesía de asunto y ambientes rurales, que solía idealizar personajes del campo, y que recreaba sobre todo momentos de la infancia del sujeto lírico” (2008: 118). Arango se hace eco de la intencionalidad con que se promovió esta poesía y el peligro de “la instrumentalización que hicieron de esa tendencia quienes estaban encargados de promover a los jóvenes. En verdad, este tipo de poesía venía como anillo al dedo a aquellos que tenían como propósito alejar la literatura de las contradicciones, las angustias, las inconformidades de la contemporaneidad, y por eso el tojosismo también fue el refugio de no pocos oportunistas” (2008: 119).

Carmen Alemany, en su artículo “Nación y memoria en la poesía cubana de la revolución”, también señala la promoción del “tojosismo” como una estrategia con la que contrarrestar los duros enfrentamientos que se venían desarrollando: “En definitiva, se acalló una posible reacción contra la forma con la que se estaba configurando la nación y se alentó la escritura de poemas que ensalzaran la exaltación de la naturaleza a través de formas estróficas tradicionales como décimas, sonetos o romances, el llamado “tojosismo” (del término “tojosa”, paloma silvestre), que duró prácticamente toda la década y que dejó poca huella en poetas posteriores. De un número considerable de versificadores que cultivaron esta modalidad, tan sólo dos nombres, el de Osvaldo Navarro con *De regreso a la tierra* (1974) y *Los días y los hombres* (1975), y el de Roberto Manzano con *Canto a la sabana*, son dignos de mención” (Alemany 2008: 28).

hacia los propósitos del nuevo estado; las publicaciones de los años ochenta representan, en parte, la decepción ante las expectativas truncadas y los intensos deseos de cambio. La evolución interna de la obra de Reina María Rodríguez está fuertemente vinculada a los diversos avatares de la política cultural del país. Su escritura, que se inicia dentro de los parámetros culturales establecidos, entra en crisis junto a estos y se modifica hasta alinearse en el nuevo paradigma poético, cuyas conversiones veremos más adelante.

Tal y como hemos señalado anteriormente, el Quinquenio Gris se extiende más allá de los cinco años que la historiografía ha estipulado. Aunque la creación del Ministerio de Cultura y el nombramiento de Armando Hart –“una persona alejada por formación y convicciones de las tendencias soviéticas” (Arango 2008: 123)– marcan una línea divisoria, sus efectos se manifestarán durante mucho tiempo después. Como afirma Reynaldo González en su artículo “La cultura cubana con sabor a fresa y chocolate”: “el cuerpo cultural de una nación se puede herir por decreto, pero la misma vía no alcanza a curar las heridas” (González 2007: 47).

A partir de ese presunto restablecimiento que supuso el fin de “el Pavonato”, los dos momentos a los que hacíamos referencia al principio de este capítulo quedan delimitados con claridad en la producción crítica cubana. Así lo demostraron dos de las principales ponencias presentadas en el *Coloquio sobre la literatura cubana* celebrado en el Palacio de las Convenciones del 22 al 24 de noviembre de 1981: por una parte, “Artes y oficios del poeta”, discurso que Luís Suardíaz dedica, fundamentalmente, a la llamada Generación del 50 –cuya producción enmarcó los primeros años de la Revolución–; y, por otra parte, “Exploraciones temáticas y éticas de la más joven poesía cubana”, en que Basilia Papastamatíu presta atención a las emergentes experiencias poéticas. Esta contraposición, convertida en enfrentamiento en diversas ocasiones, ha condicionado la recepción de los textos poéticos hasta la actualidad.

## 5.2. ¿A quiénes debemos la ante-vida?

Reconstruyo el pecado.  
 Me lo sé de memoria.  
 Un día y otro día  
 apagan la lámpara central,  
 cierran ruidosamente puertas y ventanas  
 y ya nadie ofrece recompensa por nuestra captura.  
 Belkis Cuza Malé

Los encuentros –o desencuentros– entre la poesía de estos dos momentos –producción posterior al triunfo de la Revolución y producción posterior al Quinquenio Gris– continúan manifestándose, de manera más o menos velada, en la crítica de los noventa y del nuevo siglo. El artículo de Luis Álvarez aparecido en 1999, en la *Revista Literaria y Cultural* –publicación dependiente de la Editorial Oriente y auspiciada por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba– constituye un reflejo de esta polémica inacabada. Bajo el aparentemente inocuo título de “Tradición y renovación en la poesía” y con una voluntad –también aparentemente– conciliadora, alude a las confrontaciones derivadas de los intentos poéticos por escapar de los cánones institucionalizados:

A poco que se piense en cualquiera de las múltiples controversias sobre tradicionalismo e innovación en la poesía, se convendrá en que nunca se discute acerca del futuro en sí, sino que, simplemente, dos antagonistas –individuales o colectivos– defienden su derecho a ser el «presente cabal» de la poesía en un instante cultural determinado. En semejantes discusiones, aunque puede haber variantes infinitas, subyace un esquema básico: uno de los antagonistas basa su derecho sobre su calidad y difusión probadas; el otro, en cambio, acusa al primero de haber agotado su desarrollo, de ser, ya, «pasado» (...) Este fenómeno, ampliamente extendido por el mundo, es también, sin duda, un hecho entre nosotros en Cuba, donde, por lo demás, no se ha reflexionado, con la atención que ello merece, sobre el significado funcional de esta aparente oposición entre tradición y renovación en la poesía (Álvarez 1999: 4).

La táctica fundamental que descubre la no inocencia de este y otros textos consiste en la asociación de literatura institucional o literatura de las primeras décadas del Régimen con “Tradición”. La Revolución, con su amplio proyecto de reinvención nacional, necesitó crear una tradición propia, constituir velozmente un canon cubano. Ante la urgencia de dicha empresa, los poetas publicados en la década de los sesenta fueron embestidos con dicho título, se instituyeron como textos fundacionales a partir de los cuales tejer el aparato crítico que envuelva al resto de la producción cubana. Álvarez sostiene su argumentación mediante un sencillo mecanismo de legitimación a través de referentes históricos: compara a los creadores de los años ochenta y noventa con

aquellos jóvenes que, a principio del siglo XX, despreciaban a Lord Byron por considerarlo “anticuado” y, más tarde, lo reconocieron como introductor de la modernidad arrasadora del nuevo siglo. Los autores que ejercen el papel de Lord Byron son, evidentemente, los poetas de la llamada “Generación del cincuenta”.

A pesar de estas tretas utilizadas en el momento de plantear los cambios e innovaciones de la poesía cubana de las últimas décadas, el texto de Álvarez posee la virtud de plantear frontalmente la lucha por la hegemonía de estos enfrentamientos: “dos antagonistas –individuales o colectivos– defienden su derecho a ser el «presente cabal» de la poesía en un instante cultural determinado”. Las diferencias entre autores de un momento y de otro son generadas *por* y, a la vez, se manifiestan *en* su distinta localización en el campo cultural, su distancia del poder, en definitiva, su contacto con lo institucional.

El repaso de la crítica literaria cubana de las últimas décadas nos descubre que no sólo se construyó una tradición creativa revolucionaria, sino también una tradición crítica, un modo de lectura de los textos acorde con los ejes oficiales. De ahí que “más que hablar de una tradición creativa, hay que pensar en una tradición de la recepción” (Álvarez 1999: 5).

Walfrido Dorta, en su artículo “Algunos estados, estaciones, documentos”, plantea sin rodeos la profunda zanja que estructura creación y crítica cubana: “Si leyéramos la poesía escrita en la Isla a partir de los 60 bajo el prisma de lo que pudiera denominarse una estilística desviacionista, nos percataríamos de los dos campos constitutivos esenciales de esta visión: el *corpus*-Norma y el *corpus*-desvío” (Dorta 2003: 9). Este segundo corpus vendría constituido por “un grupo de prácticas que pugnan (pues a este fenómeno le es consustancial el belicismo, la lucha contra la norma excluyente) por hacerse inteligibles en un terreno altamente *vigilado* por los representantes de esta poética: prácticas que van desde el culturalismo y sus variantes discursivas, hasta la experimentación neovanguardista” (2003: 9).

Este “*corpus*-desvío” toma como hito inaugural la aparición de la antología *Usted es la culpable* (1985), a la que seguirán otras publicaciones vinculadas a esta supuesta

“generación de los 80”<sup>155</sup>. No obstante, a pesar de haber planteado el proceso en términos de norma / desvío –centro / periferia, canon / contra-canon, institucional / marginal–, Dorta se refiere a este fenómeno como un proyecto fallido: “Fue más un deseo crítico que un hecho verificable” (2003: 9). Leyendo este artículo, los poetas de la década de los ochenta aparecen revestidos de un mayor valor como contra-política cultural de la Revolución que como autores de una poética compartida:

Se trataba, mejor, de gestos, de asomos y tanteos que intentaban renegar de algunas “fallas” del discurso anterior y refugiarse en un terreno presuntamente deshabitado. Los sujetos líricos proyectados por Reina María Rodríguez, Marilyn Bobes, Soleida Ríos u Osvaldo Sánchez, por ejemplo, heredan la luminosidad temática de la poesía anterior (alaban, continúan, procrean, defienden, desprenden positividad), y una definida prudencia tropológica que no se permite saltos demasiado largos (Dorta 2003:9).

Los duros parametrages y consecuentes castigos aplicados durante el Quinquenio Gris provocan un rechazo con respecto a la cultura institucionalizada. Los ochenta se caracterizaron por el deseo de desvincularse de las líneas anteriores, una voluntad que se manifestó de manera contundente en un fuerte sector de la crítica, el cual buscó, entre los poetas que comenzaban a publicar en estos años, marcas de diferenciación con respecto a la literatura canónica de la Revolución. En este aspecto, quizá Dorta se halle en lo cierto y las mayores modificaciones de los ochenta se dieran con respecto a la tradición de la recepción, en lugar de con respecto a la tradición creativa. Sin embargo, obviar los cambios que empiezan a producirse dentro de la escritura lírica resulta un error. La producción de los ochenta recoge gran parte de los intentos marginales de transgresión de la poesía que discurrió paralelamente a los grandes hitos revolucionarios y, a su vez, pretende desarrollarlos y llevarlos más allá para constituir una tradición *otra*, para poner de manifiesto las crecientes fisuras entre el proyecto revolucionario y la realidad cubana.

Por otra parte, en la misma revista en la que aparece publicado el artículo de Dorta, encontramos un texto de Arturo Arango, titulado “Existir por más que no te lo permitan. Lectura de una poesía dispersa”, en el que se hace hincapié exactamente en lo contrario, en el profundo valor de esas obras poéticas de los ochenta:

---

<sup>155</sup> En torno al papel de las antologías como constructoras de redes discursivas y configuradoras de cánones y contra-cánones, remitimos al capítulo introductorio, donde hemos llevado a cabo un amplio mapeo de las más relevantes, reflexionando sobre sus motivaciones y repercusiones.

Hasta fines de los 80, el intenso diálogo que el arte cubano ha sostenido, secularmente, con la historia, la sociedad, la ideología, la política, solía tener su avanzada en la poesía. Esa tradición a la que pertenecen, de manera muy visible, José María Heredia, José Martí, Nicolás Guillén, Virgilio Piñera o Roberto Fernández Retamar, conoció durante los 80 de un esplendor sustentado en las obras de Raúl Hernández Novás, Reina María Rodríguez, Ángel Escobar, Ramón Fernández-Larrea (...) Lo destacable es que la poesía no sólo solía sentar las pautas de determinado discurso (ya fuera afirmativo o crítico, laudatorio o reflexivo, o simplemente polémico, o dubitativo), sino que, además, encabezaba las rupturas formales de cada generación, o, al menos, hacía explícitos sus intentos, sus necesidades (Arango 2003: 23).

El título del artículo se hace eco de ese corpus-desvío al que hacía referencia Dorta, la poesía de los ochenta existe a pesar de las políticas culturales que emana el estado cubano, se trata de una poesía de *resistencia*. No obstante, Arango destaca el papel de los poetas de esta época por encima de las actitudes críticas con respecto a ellos –justo al revés de lo apuntado por el anterior– y señala, además, el valor de la poesía como género puntero, como avanzadilla, del devenir literario cubano. Este detalle, que pasa inadvertido en la gran parte de los análisis críticos, tanto de este momento como posteriores, resulta relevante. La Revolución cubana empleó la poesía como género abanderado de su proyecto, probablemente no podemos localizar un grupo de tanta repercusión como lo fue la “generación del cincuenta” en el ámbito de la narrativa o del teatro –tampoco podemos obviar que el género dramático fue, posiblemente, el más castigado durante el Quinquenio Gris–. El Régimen queda indisolublemente asociado a nombres como Roberto Fernández Retamar o Nicolás Guillén, ambos principalmente poetas. La poesía supuso la primera vía de transmisión del proyecto revolucionario, el género escogido para transmitir y realizar las principales directrices de su política cultural. Mientras el denominado “boom latinoamericano” se erigía en protagonista fuera de las fronteras cubanas –años sesenta y setenta–, dentro de la isla se fomentaba el discurso poético como vehículo del nuevo modelo ideológico nacional. La amplia tradición poética previa al triunfo de la Revolución –el monumental legado de “Orígenes”– o su capacidad de contacto directo con la colectividad mediante su posibilidad de realización oral, tanto de modo independiente como insertada en cánticos y discursos, así como su voluntad de mantenerse diferenciado de otros proyectos nacionales en los que la narrativa ejercía un papel protagónico, pueden ser algunos de los motivos que condujeron a esta preeminencia del género lírico. Sin embargo, esta hegemonía de lo poético como escritura representativa del régimen comienza a diluirse



en los años ochenta. Arango señala que “esa función de vanguardia parecía haberse desplazado en los 90 de la poesía al cuento (tal vez desde el instante en que se dio a conocer, en lectura pública, el texto de Senel Paz *El hombre, el bosque y el hombre nuevo*<sup>156</sup>)” (2003: 23).

Esta utilización por parte del Estado del género poético se debilita tras el Quinquenio Gris. Y es desde dentro de este género, desde donde comienza la resistencia, el cambio, el desvío. No obstante, el profundo giro que exige la cultura cubana parece necesitar servirse de nuevas escrituras que se desvinculen de los modos de decir revolucionarios. Si la poesía fue el género del triunfo de la Revolución, la cultura cubana exigirá otro género que represente los cambios. De ahí que la producción poética se constituya en los ochenta como un elemento fundamental pero que su peso específico en el circuito cultural cubano se disipe a lo largo de las décadas siguientes a favor de la escritura narrativa, concretamente, la producción de cuentos<sup>157</sup>. La poesía se convierte en eje vertebrador del cambio pero, inmediatamente, comienza a ceder su liderazgo.

En consecuencia, en este capítulo analizaremos cómo ha sido caracterizado dicho cambio. Arango, en el artículo ya citado, plantea a grandes rasgos los pilares de esta transformación:

Dan fe, sobre todo, de estados interiores, más que de la relación con un contexto o una historia precisos. Si de alguna manera, progresivamente, la poesía cubana ha ido marcando sus distancias, su condición de post, es por el desplazamiento de su mirada (de su lenguaje), hacia ese espacio mucho más interior, o imaginal, en que se encuentra hoy (...) El abandono de la anécdota a favor de modos donde prevalecen la contemplación, la descripción o la introspección, ha arrastrado consigo que los contextos se instalen en un espacio mucho más personal, más íntimo, menos identificable en términos de historia, o incluso de geografías precisas (Arango 2003: 23).

El abandono de la relación directa con el contexto histórico-social y la mirada introspectiva se convierten en rasgos definitorios de esta escritura emergente. No casualmente, estos aspectos constituían los principales flancos de ataque de la poesía de

---

<sup>156</sup> Cuento del que parte el guión de la conocida y polémica película *Fresa y chocolate* (1994), que iba a convertirse en un icono de los cambios internos que estaba experimentado Cuba.

<sup>157</sup> Resulta más que considerable la eclosión de narradoras que se dedican a la producción cuentística durante y posteriormente al Periodo Especial. Dos antologías pueden darnos la medida de este fenómeno, detectado tanto en el aumento de la producción narrativa como del consecuente interés despertado en la crítica: *Estatuas de sal* (2008) y *Espacios en la isla* (2008).

los sesenta y setenta, acusada en múltiples ocasiones de estar demasiado apegada a la anécdota y a la ficcional construcción de la colectividad, anulando las subjetividades específicas. En la misma cuerda argumental se encuentra la identificación que lleva a cabo Enrique Saínez en *Las palabras en el bosque*: “Fueron apareciendo entonces conflictos personales en los que el yo había empezado a ser el centro de la existencia, en la medida en que la construcción de la sociedad y el quehacer colectivo iban desplazándose hacia planos menos importantes en la elaboración del texto” (Saínez 2008: 166). Esta defensa de la intimidad, del sujeto individual –proyecto privado– frente al cuerpo colectivo –proyecto estatal– se convierte en el principal argumento legitimador de esta poesía. Sin embargo, tal y como analizaremos más adelante, el lenguaje del *nosotros* revolucionario aparecía mucho más privatizado –anécdota concreta, geografía reconocible, referencias al contexto inmediato– que el lenguaje del emergente *yo* íntimo. El otro gran argumento legitimador consistirá en vincular la nueva poesía a una tradición previa:

No estamos afirmando que los libros de estos jóvenes que se vuelven hacia sí mismos sean mejores ni posean una mayor significación dentro de la poesía cubana que los que nos han dejado los representantes del coloquialismo. Solo queremos señalar la diferencia, la aparición de un pensamiento poético que se ha planteado una relectura distinta de la tradición al mismo tiempo que pretende expresar realidades y experiencias íntimas, centradas en el *yo*, no en el *nosotros* (Saínez 2008: 168).

Enrique Saínez afirma una “herencia origenista” explícita en la producción de los años ochenta. La tradición inmediatamente previa al triunfo de la Revolución, aquella que fue ladeada para inscribir la nueva concepción de literatura nacional, es decir, la de “Orígenes”, se convierte en el mayor anclaje para estos autores, también –incluso de manera más marcada– para los críticos que respaldan el cambio y que recurren en múltiples ocasiones a esta estrategia para validar los nuevos postulados<sup>158</sup>.

Osmar Sánchez Aguilera, en un artículo fechado en diciembre de 1990 –aunque publicado tres años más tarde–, realizaba una primera revisión, interesante por

---

<sup>158</sup> Durante estos años comienza una revalorización –despenalización– de gran parte de los autores de “Orígenes”, muchos de los cuales habían dejado de leerse y publicarse de manera deliberada por no considerarse afines a la política cultural hegemónica: un modo de decir muy alejado del coloquialismo institucional así como un evidente catolicismo, en algunos casos, o el hecho de ser homosexuales, en otros, condicionó su recepción negativa –o directa invisibilización– durante las primeras décadas de la Revolución.

inmediata, sobre el proceso poético de los ochenta. En este ensayo se caracterizan los años ochenta como un periodo de “autorrevisión y rectificación” y se resaltaba ya esa vuelta hacia el modelo poético anterior a 1959: “una década de redefiniciones, de impugnación de ciertos cánones y modelos hegemónicos; de búsquedas, conquistas y experimentaciones inusuales o ya inusadas en la aún breve historia del arte de ese periodo; de reentronque con procesos detenidos en la articulación de los años 60 y 70...” (Sánchez Aguilera 1993: 54-55).

En este ensayo se apunta otro de los fenómenos relevantes de estos años, causa y consecuencia del proceso de descentralización o desvío por el que transcurre la literatura cubana: se trata del desplazamiento geográfico de sus focos de difusión, es decir, de los lugares de producción literaria. La Habana destaca, durante los sesenta y setenta, como centro casi exclusivo de irradiación de la política cultural de la Revolución. Allí tiene su sede la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y allí desarrollan su labor las grandes editoriales de la isla (Letras Cubanas y Unión). En los ochenta comienza a cobrar protagonismo una red alternativa de producción y difusión poética que se extiende por todo el país y permite la circulación de otros textos no amparados por las líneas institucionales:

Ya no es posible conocer el estado actual de la poesía cubana ateniéndose a los libros que publican las grandes editoriales (Letras Cubanas, Unión), y acaso ni siquiera a lo que se publica, únicamente. (¿Alguna vez fue posible esto?). Los buenos y resistentes poemas leídos en algún que otro cuaderno inédito llegado directamente o de trasmanos, o en una sesión de talleres literarios, o en tantos otros encuentros de poetas convocados oficialmente o no (...) ha venido cobrando impulso otro circuito editorial a nivel de provincias, cuyas publicaciones, ventajosamente pequeñas de formato y económicamente no muy reducidas de ejemplares, ameritan ya la necesidad de su existencia” (Sánchez Aguilera 1993: 50-51).

La aparición de pequeños sellos editoriales como “Extramuros” en La Habana, “Caserón” en Santiago, “Premio de la Ciudad” en Holguín o “Vigía” en Matanzas dislocan el sentido unidireccional de generación / transmisión de textos y dan cabida a voces periféricas. En definitiva, proporcionan espacios de visibilización para una producción que se había mantenido en los márgenes. También Virgilio López Lemus en *El siglo entero*, obra de carácter historiográfico –casi enciclopédico–, alude a este fenómeno: “A la par que los grandes maestros de la lírica nacional iban desapareciendo

físicamente, crecía un fuerte movimiento lírico en la mayor parte de las capitales de provincias y otras ciudades principales” (López Lemus 2008: 257).

López Lemus no sólo insiste en el entronque con “Orígenes” sino que señala un foco principal de influencia: José Lezama Lima<sup>159</sup>. Atendiendo a la argumentación de este crítico, dicho influjo se desarrolló, en múltiples casos, de modo meramente superficial, desembocando en un “lenguaje surreal y de franca desorganización gramatical” o en un hermetismo intencionado, de mera apariencia (2008: 260). No es posible obviar que López Lemus ha sido uno de los principales teóricos del “coloquialismo” cubano; su emblemática obra *Palabras del trasfondo* (1988) ha sido uno de los estudios de referencia sobre el tema, así que su enfoque sobre los cambios de esta década viene fuertemente condicionado por este lugar. En su sistematizada visión de los ochenta, apunta cuatro direcciones esenciales: “1) el «regreso a la tierra», a lo telúrico”, “2) una mayor profundización en la intimidad y alejamiento de la poesía abiertamente social” —que incluye a Reina María Rodríguez—, “3) una dirección que pudiera calificarse de intermedia, pero en la que se advierte una cercanía mayor hacia los orbes de Orígenes” y “4) otra línea de desarrollo, pero en razón de continuidad con el coloquialismo, se advirtió con más fuerte interés conversacional” (2008: 262-263).

Este esquemático trazado de los años ochenta relativiza —o difumina— los profundos cambios que comienzan a experimentarse y destaca la remanencia de la retórica coloquialista. No obstante, resulta indudable que estos años muestran una clara voluntad de diferenciación con respecto a las dos décadas anteriores, una necesidad de desmarcarse de las políticas institucionales y sus máximos representantes, como ya hemos señalado. Osmar Sánchez, en un ejercicio comparatista, plasma esta voluntad al contraponer los versos de Roberto Fernández Retamar en el poema “El otro” —fechados el 1 de enero de 1959—: “Nosotros, los sobrevivientes, / ¿A quienes debemos la sobrevida?”; con los de Ramón Fernández Larrea en “Generación”—aparecido ya en los ochenta—: “Nosotros, los sobrevivientes, / a nadie debemos la sobrevida”. La zanja que separa los dos momentos se hace más profunda, el proceso de ampliación y transformación de la escritura poética cubana ha comenzado y se consolidará en las décadas siguientes.

---

<sup>159</sup> También lo hará Osmar Sánchez Aguilera en otra obra en la que reflexiona en torno a la producción de los ochenta e inicios de los noventa: *Otros pensamientos en La Habana* (1994), donde el propio título del ensayo alude a un poema de Lezama Lima —“Pensamientos en La Habana”—.

### 5.3. ¡No lo coloquen más!

Narcisa regresó  
al movimiento inverso de la vida  
para continuar vistiendo a la humanidad  
con la belleza perfecta de su sombra.  
Maya Islas

Víctor Fowler, en su libro *Historias del cuerpo*, donde reflexiona en torno a los distintos modos de insertar el erotismo y la sexualidad en la literatura cubana, dedica un capítulo a esta crucial década: “Los 80 y las lógicas de la complejidad”. En este texto afirma: “No sería sino en los 80 cuando se iniciaría, al modo de una tarea generacional, la batalla por trasladar al texto, con lenguaje y miradas nuevos, los conflictos del erotismo y la sexualidad del individuo socialista” (Fowler 2001: 216). La “explosión de corporalidad” que ha caracterizado a la producción cubana de las últimas décadas hasta convertirse en un tópico, no sólo creativo sino también crítico, constituye otro de los pilares diferenciadores con respecto a la primera etapa del Régimen: “La producción literaria de los 70, enmarcada en un espacio donde el futuro parecía ser presente” genera “textos en los que sexualidad y erotismo son meras ilustraciones de ensoñaciones esencialmente políticas” mientras que los ochenta se empeñan en “colocar en primer plano de la literatura experiencias de un sentir privado opuesto a la coherencia de la esfera pública” (2001: 222-223). A pesar de la existencia de una abundante producción crítica en torno a los ochenta, son pocos los textos que abarcan la cuestión del erotismo y la sexualidad de manera frontal, tal vez porque:

Esta invasión de lo orgánico quizás sea un efecto no deseado del proyecto de los 80 y, en todo caso, lo conduce a una meta insospechada al partir; pienso en la fascinación que sobre nuestro presente pareciera ejercer la escritura del cuerpo. Escritura que busca la crudeza de lo orgánico, que explora, devela, propala lo callado, persigue lo insólito y traza otros, nuevos límites (Fowler 2001: 241).

“Efecto no deseado” –o quizá sí deseado– de esa voluntad de sacar a la luz el espacio privado, de mostrar aquello que había ocultado la ardua construcción del *hombre nuevo*. El sexo constituye un área marginal dentro del proyecto revolucionario, demasiado íntimo –no incorrecto– para ser incorporado al programa ejemplificador de los sesenta y setenta. Aunque no fuera una de las líneas primordiales de trabajo de los nuevos creadores, resulta lógica la emergencia de un nuevo interés por el erotismo y la sexualidad como resultado de su voluntad de hacer emerger en el panorama literario los

espacios ocultos por la escritura institucional. En *Otros pensamientos en La Habana*, Osmar Sánchez Aguilera apuntaba ya la “rejerarquización del placer como hermenéutica y como escritura” como una de las características constitutivas de la “violencia transgresora de los debutantes en los ‘80”, de lo que él define como “momento conmocionador” (1994: 18). La reflexión de Fowler recoge este hilo lanzado –pero no desarrollado– por Sánchez Aguilera.

En *Otros pensamientos* se insiere la especulación en torno a la postmodernidad cubana, en su primer capítulo se plantea directamente la gran pregunta, “¿Postmodernidad en Cuba?”:

En principio, nada pareciera menos compatible o asociable entre sí que postmodernidad y socialismo (...) Más valdría, entonces, preguntarse –o insistir en preguntarse– si, más acá de aquellas disparidades o asimetrías que parecieran invalidar la pregunta o responderla negativamente de antemano, pueden convivir dentro de un proyecto inscrito o inspirado del todo en / hacia la modernidad iluminista, como es el de la revolución cubana, signos de una sensibilidad post; si también dentro de un país oficialmente resistido, por partida doble (en lo económico, en lo político), a la generación o estimulación de esas nuevas circunstancias que presuntamente vendrían a impugnarlo, pueden manifestarse a nivel de comportamientos y prácticas culturales en general algunos de sus efectos / síntomas característicos (Sánchez Aguilera 1994: 5-6).

El mismo autor que se plantea estos interrogantes –los cuales han sido recurrentes en el ámbito latinoamericano<sup>160</sup> pero cobran especial virulencia al plantearse desde el área del Caribe: “marginal dentro de la marginalidad, periférica en el borde mismo de la periferia o, por así decirlo, una de las últimas fronteras de un mundo subalterno” (Mateo Palmer 2005:18)<sup>161</sup>–, se contesta afirmativamente: “*la postmodernidad constituye /*

---

<sup>160</sup> En el planteamiento de Osmar Sánchez resuenan algunos de los principales textos escritos al respecto de la posmodernidad *desde o hacia* América Latina, como las palabras de Ticio Escobar: “Y nosotros, moradores de regiones periféricas, espectadores de segunda fila ante una representación en la que muy pocas veces participamos, vemos de pronto cambiado el libreto. No terminamos aún de ser modernos –tanto esfuerzo que nos ha costado– y ya debemos ser posmodernos” (1989: 50). Otros textos de referencia con respecto a esta controversia son “¿Puede hablarse de posmodernidad en América Latina?”, de George Yúdice (1989); “Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad?”, de Jorge Rufinelli (1990); o “Posmodernidad de los orígenes”, de Nicolás Casullo (1990); entre otros.

<sup>161</sup> La autora Margarita Mateo Palmer y su texto *Ella escribía poscrítica* constituyen un clásico en cuanto a la polémica en torno a la Postmodernidad en Cuba. En esta obra se plantea abiertamente la paradoja que supone la utilización de este marco conceptual con respecto a la producción cubana –como término movilizante, no como proyecto– y se señala lo inapropiado de aquellos que se han empeñado en llevar a cabo una relectura febril de dicha producción desde esta perspectiva. De este modo, se posiciona en la defensa de la contextualización específica de los textos, evitando la búsqueda *per se* de procedimientos posmodernos y la imposición de etiquetas generadas fuera del ámbito de investigación.

*facilita un horizonte distinto* desde el que leer y repensar la modernidad, o lo que equivalga ella, con sus contradicciones, incompletamientos y/o malogros, también a propósito de Cuba” (Sánchez Aguilera 1994: 16). No nos interesa tanto la respuesta a esta encrucijada teórica o ideo-estética –ni siquiera su planteamiento, sobre el cual no vamos a profundizar en este trabajo–, sino el hecho de que la poesía de los ochenta venga a ocupar ese agujero abierto por la supuesta postmodernidad, es decir, que se identifiquen estas escrituras emergentes con las nuevas sensibilidades *post-*<sup>162</sup>.

En la compleja reestructuración del campo cultural cubano, la asociación de estos textos con la estética posmodernista se convierte en una estrategia más para legitimar su irrupción y empoderamiento –no sólo dentro de las fronteras cubanas, sino también hacia afuera, un afuera desconfiado y/o resentido para con el Régimen tras los múltiples acontecimientos desarrollados en los setenta–.

De la lectura de los textos que venimos reseñando se extraen, finalmente, algunas conclusiones fundamentales. Como punto de partida, la voluntad de diferenciarse / oponerse a la escritura poética de los años sesenta y setenta, la cual emerge directamente de las líneas trazadas por la institución revolucionaria, de ahí la aparición de versos que se convierten en auténticas declaraciones de intenciones como los de Ramón Fernández Larrea, anteriormente citados, “Nosotros, los sobrevivientes, / a nadie debemos la sobrevida” o “Soy feliz / pero juro que soy inocente”, en evidente contestación a la “Pequeña serenata diurna” de Silvio Rodríguez<sup>163</sup> (Cit. por Sánchez Aguilera 1994: 26). Esta voluntad de réplica, de des-metaforización de los postulados clave del imaginario colectivo revolucionario, actúa como mecanismo desinhibidor, desactiva los principales presupuestos de la política cultural instituida a partir de 1959. No podemos pasar por alto el hecho de que la década de los ochenta coincide con la emergencia a la vida pública de la primera generación de ciudadanos cubanos nacidos y

<sup>162</sup> Resulta destacable esta selección de la escritura poética como vanguardia de la sensibilidad *post-* en el Caribe, ya que la mayor parte de los textos críticos que se sirven de la categoría de posmodernismo, operan sobre textos narrativos y/o artes plásticas. Por ejemplo, Margarita Mateo señala que “los signos más evidentes de esta nueva sensibilidad se advierten en Cuba en el intenso movimiento plástico de los 80, que contó con importantes expresiones como los grupos Hacer, TTVV, Arte Calle o Pílon, entre otros” (2005: 35). El aparato crítico posmoderno parece ensombrecer la lírica, el corpus sobre el que trabaja suele priorizar otro tipo de manifestaciones artísticas. No obstante, se pueden encontrar otros textos que focalizan la vertebración del posmodernismo sobre lo poético –aunque, insistimos, son escasos–. Apuntamos, como muestra de ello, el artículo “Hacia una rearticulación del posmodernismo en América: el caso de la poesía nicaragüense”, de Greg Dawes (1991).

<sup>163</sup> Recordamos aquí la letra de Silvio Rodríguez a la que se está aludiendo: “Soy feliz / soy un hombre feliz / y quiero que me perdonen / por este día / los muertos de mi felicidad”.

formados completamente dentro de la etapa y las instituciones revolucionarias y que, por tanto, no pudieron participar de la configuración del nuevo estado sino que lo recibieron como un proyecto ya constituido.

Esta voluntad de diferenciación se materializa en una lectura autoconstitutiva de su propia producción. La década de los ochenta no sólo conllevó la aparición de nuevas escrituras en el nivel de la creación sino la germinación de un aparato crítico también diferenciado, el cual se esforzó en legitimar los textos emergentes mediante diversas estrategias, de las cuales destacan especialmente dos, ya apuntadas: por una parte, el anclaje con la tradición inmediatamente anterior a enero del 1959, concretamente, con el legado de “Orígenes”, fenómeno que se erigió en un intento de restitución de la memoria de Cuba en tanto nación previa a la constitución del Estado revolucionario –existía la nación cubana antes del Triunfo, existía una literatura previa a él, no todo comenzó el 1 de enero–; por otra parte, la identificación de las nuevas discursividades poéticas con los renovados cánones ideo-estéticos de la Postmodernidad, auto-configurándose como abanderados nacionales de las sensibilidades *post*-.

Ambos mecanismos de legitimación se amarran a fuertes asideros: el primero se ancla en la relectura / re-escritura de la tradición propia, el segundo se apoya en el nuevo marco interpretativo que ofrece la Postmodernidad; el primero lleva a cabo un movimiento hacia el pasado y hacia el interior del país; el segundo, se deposita entre el presente y el futuro y mira hacia el exterior, intentando establecer vínculos y deshacer el aislamiento del circuito cultural cubano. Este especial carácter reactivo se debe, como ya hemos señalado al inicio de este capítulo, a la atmósfera creada tras los múltiples avatares de los años setenta, los cuales originaron el adecuado caldo de cultivo para iniciar este proceso:

La relectura consustancial al proceso autodefinitorio de cada nueva promoción coincidió en el caso de ésta con ese otro tipo de relectura que es la autorrevisión de mecanismos económicos, organizaciones políticas, estrategias de dirección, etc., del macrotexto social en que se inscribe. Esta última relectura lejos está de determinar aquella; pero, indudablemente, la singulariza, la potencia, la estimula (Sánchez Aguilera 1993: 79).

No obstante, a pesar de todo el andamiaje ideológico que atraviesa este fenómeno de cambio, el núcleo radica en la concepción del lenguaje, en esa relación incómoda con la palabra que conduce a repensar la relación de la poesía con el mundo. Hemos observado



como el forcejeo con el lenguaje se venía desarrollando en la obra de diversas autoras, no obstante, la crítica cubana continuaba fuertemente adherida a la seguridad de la palabra y su capacidad de comunicación. Durante la década de los ochenta, se produce una fractura dentro del discurso crítico nacional, se resquebraja la aceptación incondicional de la transparencia del significante –de la *ilusión* de la transparencia del significante– como única propuesta discursiva para la práctica poética contemporánea, se disuelve paulatinamente la primacía del *querer-decir* sobre el *decir* y, tras décadas de completa hegemonía de la norma poética “conversacional”, una gran parte de la crítica entona un “no lo coloquien más” (Salcedo cit. por Sánchez Aguilera 1994: 21):

Actitud recelosa, en ocasiones desconfiada, con respecto a ese vehículo legitimador de cosmovisiones, de pensamientos en principio más o menos ajenos, de demarcaciones gnoseológicas que llegan a asumirse como propias inconscientemente, que es la palabra. Muy sintomático es que esta concientización de las insuficiencias de la palabra como ente conformador de un ideario, de un pensamiento, principalmente, se active en una época del período revolucionario que, como la década de los 80, con especial énfasis en su segunda mitad, se ha caracterizado insuperablemente por la riqueza de matices, un imprevisible dinamismo y la complejidad intrínseca de su trama real. Sobre ese fondo se han transparentado, quizás como pocas veces antes, aquellas y otras insuficiencias de la ahora muy tensada palabra (Sánchez Aguilera 1993: 72).

Esta desconfianza con respecto al lenguaje conduce a la poesía –y al discurso crítico en torno a ella– hacia sus márgenes, coloca “las palabras en *outside*” (Sánchez Aguilera 1994: 51). Analizando este proceso, aparecen textos como “Comunicación-comprensión: claridad. Olvidar los sesenta”, de Víctor Fowler (1998), o “Contra la prepotencia de las cosas”, de Enrique Foffani (1998). Ambos caracterizan a los sesenta como una etapa clave en la historiografía poética pero cerrada sobre sí misma, completada y agotada. Enrique Saíenz, por su parte, expone con claridad las nuevas necesidades de la escritura emergente:

Una mirada indagadora que quiere adentrarse en la extraña e incomprensible urdimbre de lo real para conocerla en una dimensión profunda, desentendidos todos ellos del suceder inmediato, simple, de tantos contrastes ingenuos con el pasado, mirada a la pura superficie, sin ahondamientos que permitan ir más allá (...) Del entusiasmo han pasado los poetas a la meditación, del júbilo al conflicto, del canto a la búsqueda del conocimiento, del afuera al interior del individuo, de lo más externo a lo más íntimo (...) Ya no eran suficientes, para conformar el suceder, los relatos de la cotidianidad ni la desnudez de las alusiones, el lenguaje

directo; estos jóvenes necesitaban maneras más complejas en la medida en que intentaban aprehender sus conflictos y los oscuros entrelazamientos de lo real (Saínz 2008: 173-174).

La idea de realidad completa y transmitible ha sido sustituida por “la extraña e incomprensible urdimbre de lo real”, la capacidad de comunicación ha dado paso a “la búsqueda del conocimiento”, el lenguaje directo es repensado frente a “las trampas de la palabra”. En definitiva, el júbilo de la poesía desproblematizada de las dos primeras décadas de la Revolución ha dado paso a la relación conflictual de la escritura con el cambiante mundo de los ochenta. Esta toma de conciencia, que no era nueva entre algunos poetas de las generaciones anteriores –tal y como hemos visto en capítulos previos–, sí supondrá una novedad dentro del discurso crítico cubano, el cual experimenta su primera gran apertura tras casi treinta años defendiendo una exclusiva norma poética.

#### 5.4. Que quitas los pecados del mundo.

La Patria agonizaba en la sombra. La Patria moría cara al sol.  
La Patria esperaba a la Patria que viniera a salvarla de su abismo.  
Raúl Hernández Novás

Todos los críticos reseñados en este capítulo incluyen a Reina María Rodríguez en el grupo de poetas que protagonizan el giro cosmovisivo de los años ochenta: “Poetas como Ángel Escobar, Reina María Rodríguez y Raúl Hernández Novás dieron inicio a un nuevo lenguaje que se proponía romper las formas ya vacías y estereotipadas de sus coetáneos y predecesores inmediatos”, sentencia Enrique Saínz (2008: 197). De ella, afirmará Carmen Alemany: “Desde mi punto de vista, Reina María Rodríguez será una de las voces que más nítidamente contrastarán con la poesía anterior y la que mostrará más capacidad de generar una nueva sensibilidad en la poesía” (2006: 238).

La mayoría de estos críticos obvian sus primeras obras –*La gente de mi barrio* (1975), *Cuando una mujer no duerme* (1982) y *Para un cordero blanco* (1984) que han sido prácticamente borradas– por considerarlas demasiado pegadas a la norma hegemónica, previa a su espíritu de desafío posterior, más acorde con el nuevo signo epocal que marcará los años ochenta y noventa. En la *Historia de la literatura cubana*, publicada

por el Instituto de Literatura y Lingüística de Cuba en 2008, se observa la incorporación de esta autora bajo la marca del llamado conversacionalismo, condicionando su entrada:

Su peculiaridad se desenvuelve a contrapelo de expresarse en los marcos de la norma conversacional, pues a pesar de imbricarse dentro del conversacionalismo, mostró desde un inicio una muy notable sensibilidad poética y acuso desde su primer poemario determinados rasgos estilísticos –si bien al principio tímidamente– que denunciaban cierta propensión, cierto desvío, hacia la adquisición de una voz propia, de un universo poético en extremo personal (Arcos 2008: 143).

No obstante, la producción de Reina María –de una extensión más que considerable– posee la virtud de constituirse en un amplio recorrido que nos muestra el progresivo devenir de los cambios en la concepción del lenguaje. La evolución dentro de la propia obra de esta autora resulta representativa, sintomática de las modificaciones que experimenta “lo poético” en las últimas décadas, Arcos la define como “ejemplo del *cambio*” (2008: 143). Por este motivo, nos interesa recalcar en estos tres primeros libros y señalar en ellos el inicio de una inscripción diferente, el germen de la fuerte experimentación que explotará en sus siguientes obras.

Reina María Rodríguez irrumpe en el circuito cultural cubano mediante la obtención del premio de poesía del “Concurso 13 de Marzo” en 1975. Este certamen, organizado por el Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de La Habana, supone una entrada institucional, legitimada, en el ámbito literario. Los tres miembros del jurado que le otorga el galardón pertenecen a la esfera intelectual revolucionaria: Minerva Salado, periodista y poeta, jefa de prensa del Ministerio de Cultura; Raúl Ferrer, ampliamente reconocido por su labor pedagógica –cabe destacar una vez más la profunda relevancia que las misiones pedagógicas tuvieron durante las primeras décadas del régimen revolucionario–; y Ángel Augier, autor, entre otros paradigmáticos ensayos, de *Cuba, una poesía de la acción* (2005). Este último es el encargado del prólogo que encabeza la publicación del poemario. Resulta significativo que, en este texto introductorio, se señalen tres fenómenos que marcan la joven poesía cubana del momento –la de los poetas que comenzaron a escribir después del triunfo de la Revolución–: la “etapa Vallejo”, la “etapa de la antipoesía” y la de la “excesiva afición a las formas coloquiales”. Estos tres puntos son caracterizados como “momentos de desorientación y confusión”, tan sólo la influencia de *Trilce* es considerada “en

definitiva, provechosa” (Augier 1975: 5), pero concebida como una etapa cerrada y superada. Lejos está Augier, en este prólogo, de prever la creciente influencia que César Vallejo tendrá sobre Reina María Rodríguez y otros tantos autores hacia el final del siglo. Tanto es así, que el prologuista insiste en diluir la posible huella vallejana que el lector pueda reconocer en el poemario: “Quizá alguno advierta una lejana reminiscencia de Vallejo, por esa vía indirecta y desusada de llegar a las cosas, pero si fuera así, sería una influencia transformada, asimilada hasta sus últimas consecuencias, para dar lugar a una nueva, distinta y propia manera sin antecedente inmediato” (Augier 1975: 6)<sup>164</sup>. Esta estrategia de individualización, de aislamiento, desactiva un modo de lectura de la obra, aquel que pone en relación su escritura con los crecientes reclamos de incorporación de una tradición distinta –norma-*desvío*– de la auto-configurada por la Revolución. La Institución premia la obra pero condiciona su lectura, inhibe posibles mecanismos de apropiación no pertinentes para el proyecto nacional. Reconduce la mirada y pauta su recepción: “una frescura de intención, una clara ingenuidad impide a tiempo el hermetismo de algunos momentos, iluminan el misterio de algunos giros y de algunas imágenes. Y la realidad aparece en trazos lentos y amorosos, es decir, el barrio” (1975: 6). Según Augier, “frescura” e “ingenuidad” salvan a la autora de caer en el hermetismo, en la oscuridad. Le permiten, a pesar de esos amagos de desvío, hacer aparecer la *luminosa* realidad inmediata, concretada en el topos del barrio: “un rincón urbano, convertido en un universo de poesía” (1975: 6). El cual es, además, mostrado con “trazos lentos y amorosos”<sup>165</sup>.

No obstante, la elección del espacio urbano supone la primera de las marcas de ambigüedad y polisemia de este poemario. El imaginario de la ciudad liberada tras el uno de enero de 1959, la ciudad en construcción como proyecto del *hombre nuevo*, es puesto en jaque. La Habana deja de ser un lugar-emblema, un símbolo del Triunfo, para convertirse en un espacio problematizado. La ciudad como correlato del pueblo unido cede ante su concepción como entidad heterogénea, abarcadora de diferencias,

<sup>164</sup> A pesar de los intentos de Augier por debilitar esa influencia, el propio texto de Reina María parece desmentirlo, hasta tal punto que Vallejo emerge entre los poemas como personaje: “A CÉSAR VALLEJO / Un niño se puso a fabricar con tus huesos / desde el parque / las alas de un gorrión” (1975: 31). También Georgina Herrera, en su libro *Granos de sol y luna* lleva a cabo un gesto semejante con la inclusión del poema “Carta a César Vallejo” (1978: 35).

<sup>165</sup> Esta retórica crítica –“frescura”, “ingenuidad”, lo “amoroso”– resulta recurrente en la recepción de la obra de mujeres poetas. Adjetivos semejantes a los empleados por Augier para caracterizar el poemario de Rodríguez acompañaban también a la producción de Georgina Herrera, tal y como hemos visto en el capítulo anterior.

productora de multiplicidades. Reina María resignifica la ciudad al proponer una apropiación diversa de esta. Una apropiación, en una primera lectura, desde la subjetividad individual, de ahí que se tome como referente el “barrio” y no la ciudad completa, que se haga alusión a personajes concretos –el anciano, el barrendero, el poeta mayor, etc.– y no al Pueblo. Esta mirada hacia el poemario como lugar de inscripción del *yo* frente al *nosotros* revolucionario se corresponde con la voluntad de la nueva crítica cubana de los años ochenta, con la “batalla por el intimismo” (Fowler 2001: 201) que es predicada por estos. Sin embargo, encerrar toda una serie de cambios conceptuales en una reivindicación del intimismo supone una fuerte limitación del propio discurso.

La ciudad constituye el lugar de desarrollo del individuo pero también un marco de interrelaciones y significaciones, de posicionamientos ante el poder y relaciones de conflicto, tal y como apunta José Luis Lezama en *Teoría social, espacio y ciudad*: “La ciudad, territorio propicio a la diversidad, ha creado también una multiplicidad de formas del conflicto social y su modelación y significación aparecen como la síntesis de esa disputa, en la que participan aquellos/as que, además de padecerla, se proponen su apropiación o su transformación” (Lezama 1993: 387).

María del Mar López-Cabrales presta atención a la reconfiguración de La Habana como espacio híbrido, como nuevo lugar de enunciación, a través del cual se cuestiona el proyecto revolucionario:

El espacio urbano de La Habana se plantea, entonces, como el territorio de lo híbrido, lo múltiple, la diversidad y contextualidad. La Habana es construida día a día por sus ciudadano/as, por las estrategias de supervivencia (a veces actos de resistencia) que éstos/as deben inventar para salvar el caos y la ineficacia de los servicios urbanos. Los habitantes de la capital cubana en su quehacer diario, dibujan con una nueva mirada el espacio urbano volviéndolo a construir a través de sus prácticas cotidianas y multiformes (López-Cabrales 2007: 44).

Escriturar La Habana se convierte, pues, en un acto de resistencia. La ciudad va a dejar de ser el baluarte de la batalla épica o el mero conjunto de prácticas cotidianas. El modo

en que el texto constituye una apropiación de la ciudad supone la traslación de cómo la escritura se relaciona con el mundo<sup>166</sup>.

Si la utilización del espacio urbano –inscrito desde el título de la obra– supone una primera marca de diferenciación<sup>167</sup>, el poema que abre el libro constituirá la siguiente torcedura de la norma poética hegemónica. Su título, “El sol del alma”, se conecta con *Ese sol del mundo moral*, libro publicado durante ese mismo año por Cintio Vitier, miembro del grupo “Orígenes”. Y sus versos iniciales constituyen, a la vez, una declaración y un desafío: “amor / qué bien recostar la vida / sobre el imperio nuevo de tu palabra” (1975: 11). Estas palabras podrían constituir un lema de la poética revolucionaria: por una parte, la relación no conflictual, desproblematizada de la vida –la realidad– con la escritura; por la otra, la voluntad del nuevo régimen –imperio– de

<sup>166</sup> Las reflexiones críticas sobre la ciudad y la modernidad latinoamericana han sido múltiples desde *La ciudad letrada* (1984) de Ángel Rama hasta *Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación* (1994) de Martín Barbero, pasando por *Culturas híbridas* (2001) de García Canclini o *Megalópolis* de Celeste Olalquiaga, entre muchos otros ensayos. La idea de la invención literaria de la ciudad y su configuración como texto ha constituido un marco interpretativo de amplia productividad, tal y como muestran los estudios de Rocco Mangieri –*Escenarios y autores urbanos del texto-ciudad* (1994)– o los de Fernando Aínsa –*Del topos al logos. Propuestas de geopoética* (2006)–. María del Mar López-Cabrales dedica un capítulo, “Creación de espacios. La ciudad de La Habana”, en su obra *Rompiendo las olas durante el Período Especial*, a destacar la importancia del espacio urbano en la nueva narrativa cubana, haciendo hincapié en el lugar de la mujer, tanto como elemento fundamental en el entramado de estrategias de supervivencia diaria, como a la hora de escriturar dichas estrategias. De nuevo, esta perspectiva ha sido aplicada mayoritariamente al análisis de textos narrativos. No obstante, la capacidad operativa de este enfoque en la lírica puede resultar muy productiva.

<sup>167</sup> Reina María, a lo largo de su producción, volverá en múltiples ocasiones al problemático espacio de La Habana, convirtiéndose este en un *leit motiv*, cuyo punto culminante tendrá lugar en *Variedades de Galiano* (2008), texto en el que se mezclan diversos lenguajes –poético, narrativo, fotográfico– como metáfora de la propia hibridez de la ciudad. Julio Ramos detecta este rasgo constitutivo de su obra y pregunta a la autora sobre él. Reproducimos a continuación un fragmento de la entrevista que Ramos realiza a Reina María y que aparece publicada en *La Habana Elegante* (2010):

“Julio Ramos: Desde que nos conocimos, hacia comienzos de la década del 90, he querido preguntarte sobre la relación entre tu poesía y la ciudad que habitas, La Habana, sus diversos quehaceres y ritmos de vida. ¿No nos sería posible pensar tu poesía como un punto de cierre de aquel notable discurso moderno cubano que postulaba el “impuro amor de las ciudades”?”

Reina María: El tiempo de un poeta es para su ocio, para moverse entre el pasado y su virtualidad, nunca sale de allí, de esos recovecos. Escribo todo el tiempo, debería romper, perder fragmentos, pero es tanta la pérdida real, que los poemas no alcanzan, ni los diarios tampoco, para rellenar todo el fondo. Es un trabajo a tiempo completo, una enfermedad: la *elefanteasis*, le llamo. Ayer vi una lagartija en un cristal; detrás, un árbol cortado por la mitad del tronco. Los planos estaban superpuestos. Me gustan esas diferencias de planos, porque desde mi visión se juntan, aunque no tengan la misma jerarquía, y porque no la tienen, busco juntarlos, coserlos. Cuando escribí en prosa y con fotos, *Variedades de Galiano* todo empezó por un parque al fondo, junto al cristal que separaba el parque Fe de una cafetería; un vagabundo que me enseñaba “sus partes” me dio terror de que rompiera el cristal y avanzara hacia mí, entonces, el texto me protegió de él, de la realidad, y me salvó (porque siempre busco salvaciones simbólicas, y asumo el texto como la casa, como la protección). De ahí que la ciudad que siento como un útero (traté de describirlo en otro momento en *Páramos*, con “Luz acuosa”) se me abalanza, y el texto me sirve de refugio, de escondrijo. No obstante, aunque el cristal nos separe con su fragilidad, la ciudad se vuelve un ser, una voz, y la necesito”.

consolidarse a través de la palabra amorosa –literatura–. Sin embargo, leídas a través del intertexto origenista y desde la contemplación de su obra completa, se erigen en provocación, en ironía fundacional: la producción de Reina María de dedicará a agrietar ese imperio de la palabra, donde la vida ya no podrá recostarse.

En la primera parte de este poemario lleva a cabo un recorrido por diversas tipografías del “barrio”: personajes estereotipados –el niño, el músico, el barrendero, la española, la negra...– y lugares arquetípicos –el parque, la escalera, la acera y el farol...– constituyen un entramado sobre el que se van abriendo pequeñas brechas, hasta llegar al poema de cierre, “pueden encontrarla”, donde “la casa sabe de un comején mayor”, “sueña con ser encarnada”. Estos son sus versos finales:

La casa anda en espera de toda multitud  
de toda historia para sus rincones  
de todo gesto para hacer paredes  
de todo espectro para hacer misterio.

La casa se acomoda en el bolsillo  
y de vez en cuando  
suelta su reto de paloma  
(1975: 24).

La casa grande, de lozas blancas, simbolizante del espacio privado pero también de la estabilidad y la firmeza –adjetivos revalorizados por el Régimen y convertidos en estandarte–, “anda en espera”. El perfecto orden se trunca –como en “Economía doméstica” (1972) de Rosario Castellanos–. El acomodo de la casa –la vida recostada– viene quebrado, de vez en cuando, por el “reto de paloma”.

Este poema-bisagra actúa como lugar de llegada de la primera parte pero, a su vez, establece la piedra de toque sobre la que se edifica la segunda, donde la fractura se explicita. “El barrio del pecho”– nombre de esa otra parte en la que, en palabras de Augier, “del paisaje citadino nos conduce la poeta al paisaje interior” (1975: 6)– constituye la formulación de ese reto.

La primera composición de este tramo establece el anclaje de sus dos siguientes poemarios —*Cuando una mujer no duerme* (1982) y *Para un cordero blanco* (1984)<sup>168</sup>:

Yo también fui niño y fui niña  
 tuve cuerpo y tuve vida  
 anduve desparramada entre otros cuerpos.  
 Sólo llegué a ser quién soy  
 cuando supe que algo moría por dentro  
 donde habitaba, en cubículo pequeño de pecho  
 un cordero blanco  
 que me lamía  
 a gritos  
 (1975: 27).

Ese “reto de paloma” que asomaba de vez en cuando se ha convertido aquí en “un cordero blanco / que me lamía / a gritos”. La conciencia de ese algo que moría por dentro abre un nuevo espacio simbólico: si la primera parte supone el afuera, el dinamismo, la vida; esta segunda, “el barrio del pecho”, constituye el adentro, la inmovilidad, la muerte. En esa red de significaciones se encajan la “camisa de mármol” del padre muerto, pasado petrificado, estático (1975: 28); o la abuela enferma que recuerda a “los nietos que fueron a la escuela / a saludar la bandera de su amor” pero que “ya no sabe cuál es su pueblo” (1975: 29)<sup>169</sup>.

<sup>168</sup> La obra de Reina María, tal y como vamos a ir señalando, aparece profundamente trabada. Las imágenes y los versos se reiteran en sus diversos poemarios, conformando un espeso entramado. El “cordero blanco” de este poema resurgirá como título de su tercer libro y como figura principal de otro de sus textos: “Remordimientos para un cordero blanco” (1984: 11). Así mismo, la niña que “yo también fui” emergerá en “Comunicado urgente de la niña que fui” (1984: 32). A lo largo de nuestro repaso, señalaremos algunos de estos casos de reiteración-enlace, los cuales contribuyen a dotar a su producción de coherencia interna.

<sup>169</sup> Alexander Pérez Heredia, en su artículo “Familia e identidad en la literatura cubana de los 80” afirma: “Reina María Rodríguez, en la última sección de su primer libro, en un poema titulado «A mi padre», asume la imagen del progenitor muerto como paradigma ante la vida: «mientras seguimos, creciendo en el gentío / montados a esta nave de tu herencia». En otros versos, en tono elegíaco y de una concentrada emoción, recuerda a los que ya no están junto a ella pero quedan «en los nietos que fueron a la escuela / a saludar la bandera de su amor». Otras veces es a través de los hijos que se realiza la unión ideológica de la familia, cuestión de gran importancia en estos años. El canto a la familia a través de alguno de sus integrantes manifiesta en estos poetas —lo mismo sucede con los demás géneros— su reconocimiento e identificación con los valores heredados. La familia, considerada como el mejor instrumento de trasmisión de tradiciones dentro de una cultura, funciona aquí como un espacio de conservación de identidades” (Pérez Heredia 2002: 314-315). La esfera familiar, doméstica, constituyó unos de los lugares menos afectados por los cambios revolucionarios. Las relaciones interpersonales no experimentaron profundas modificaciones a raíz del Régimen emergido tras el 1959: el *hombre nuevo* no incluye la dimensión familiar en su configuración. A nuestro entender, la elección del tratamiento de diversos elementos filiales proviene de una estrategia común en la escritura de mujeres: la entrada al sistema



Los significantes vinculados al imaginario revolucionario ven modificada su productividad textual, aparecen asociados a un mundo fosilizado, muerto, del cual “sólo hemos resucitado nosotros, / dos multitudes vestidas con cuerpos” (1975: 30). Frente a la muerte –o junto a ella– aparece el cordero blanco<sup>170</sup>, inocente, que se quiere libre de la responsabilidad sobre el pasado inmediato, que se refunda sin pecado, que se propone construir sobre las ruinas. La imagen del cordero, reiterada más adelante, se convertirá en símbolo de la culpa. Culpa que marca la escritura de gran parte de esos autores, educados ya bajo las directrices de la Revolución, que irrumpen en un panorama del que no son directamente responsables –no participan activamente del Triunfo debido a su edad– pero del que, no obstante, se sienten deudores y, a la vez, traidores.

Otra de las líneas abiertas en este poema queda apuntada con los primeros versos: “Yo también fui niño y fui niña / tuve cuerpo y tuve vida / anduve desparramada entre otros cuerpos”. Ese andar desparramada en otros cuerpos, esa suerte de transmutación o *performance* se consolidará como estrategia discursiva a lo largo de su producción. En un texto posterior, *Otras cartas a Milena*, declarará abiertamente este afán: “Soy Lewis Carroll. Soy Emily Brontë. Soy Dickens. Soy Anna Frank. Siempre de niña obtenía otros nombres. También podía ser la muchacha de la revista o Betty Boop, un comic (...) Soy dos entonces. Soy él y ella. Mientras mis alumnos van llegando. Algunos (ellas) con corbatas. Otros (ellos) con lazos. Es divertido, pero también trágico” (Rodríguez 2003: 72). Como el *Orlando* de Virginia Woolf –escritora de la que se sirve incesantemente en sus epígrafes<sup>171</sup>, el yo poético de las diversas obras de Reina María se desdobra, muta

---

literario desde el espacio privado. El padre o la abuela actúan como trasuntos de la ideología revolucionaria pero ambos aparecen asociados a un tiempo pasado, agotado en su universo simbólico. Al contrario de lo propuesto por Pérez Heredia con respecto a la escritura de Reina María Rodríguez, consideramos que el núcleo familiar no supone, en sus textos, un organismo de conservación de la identidad sino un correlato de su cuestionamiento. No se produce una identificación de los valores heredados sino uno puesta en duda. Dichos valores aparecen marchitos, insuficientes.

<sup>170</sup> El cordero, símbolo fundamental del imaginario católico y su liturgia eclesial –“cordero de dios, que quitas los pecados del mundo”–, se constituye en emblema de esta primera parte de la producción de la autora. La utilización de iconos religiosos conforma una estrategia diferenciadora con respecto a la norma hegemónica –incluso una transgresión de esta– y, a la vez, un punto de conexión con la poética origenista, la cual se caracterizó por un fuerte trasfondo religioso, especialmente evidente en las obras de Fina García Marruz y Cintio Vitier, miembros fundamentales del grupo.

<sup>171</sup> El impacto producido por la lectura de los textos de Virginia Woolf se detecta no sólo en la producción de Reina María Rodríguez, sino en la de múltiples autoras contemporáneas hasta el punto de llegar a convertirse en personaje o correlato poético, tal y como se observa en el poema de Belkis Cuza Malé: “Yo, Virginia Woolf, desbocada en la muerte”. Un proceso semejante ocurre con otros autores anglosajones como Dylan Thomas, del cual Reina María tomará versos para encabezar sus poemas e incluso un libro –...te daré de comer como a los pájaros... (2000)–, Luis Rogelio Nogueras o Pedro L.

en un tipo de travestismo literario que le permite acercarse al trabajo sobre el límite, sobre la ambigüedad: “así decía Virginia del sentimiento andrógino de un artista. Las sensaciones estéticas funden los géneros, los desaparecen, los mezclan, para la apertura hacia una zona ambivalente” (Rodríguez 2003: 73). Fusión de género y géneros, de lengua y de formato. La producción de Reina María Rodríguez se desarrolla en esa zona ambivalente donde prosa, poesía y crítica se confunden en un mismo cuerpo textual, donde español e inglés se intercambian en numerosas ocasiones –observaremos en nuestro recorrido que las interferencias o alternancias anglosajonas resultan frecuentes, especialmente en los títulos, algunos ejemplos son “I’sorry dial again” (1992: 56) “Violet Island” (1995a: 7), “Can I be God” (2003: 75) o el libro *Catch and Release* (2006)<sup>172</sup>. El análisis de sus siguientes obras nos permitirá corroborar esta premisa.

### 5.5. De la imposibilidad de reconocerse.

Se quebraron los vasos, las persianas, los símbolos  
y luego a cada cual según su síntoma  
le entregaron su píldora, sus ojos, su cuaresma.  
Ángel Escobar

La toma de conciencia del nuevo lugar, que ya no conforma el espacio del triunfo sino el espacio de la supervivencia, continua en su siguiente poemario, *Cuando una mujer no duerme* (1982), donde el sujeto lírico afirma “estoy hecha de todos los desastres / el mundo me consterna y solicita” (1982: 8). La retórica de la epicidad revolucionaria viene sustituida por la retórica de la decadencia, el mundo –el país– ya no es un lugar

---

Marqués de Armas escriben sendos poemas titulados “Dylan Thomas” –todos estos ejemplos aparecen recogidos en la antología *Las palabras son islas* de Jorge Luis Arcos (1999)–.

No sólo la lectura de estos textos sino su conversión en tópicos literarios constituye otro sesgo de voluntad diferenciadora con respecto a la norma hegemónica, la cual había construido su tradición alejada de la literatura anglosajona.

<sup>172</sup> Hemos apuntado ya en el capítulo anterior la aparición de este fenómeno que combina español e inglés, conocido como *alternancia* o *code-switching*. Los ejemplos que se sirven de esta técnica son múltiples en la literatura cubana de finales del siglo XX y su utilización va en aumento, citamos aquí tan sólo algunos: “El gallo de Pomander Walk”, Pablo Armando Fernández; “Don’t look back, lonesome boy”, Luis Rogelio Noguera; o “La luz, bróder, la luz” de Sigfredo Ariel –también estos poemas se encuentran recogidos en la recolección de Jorge Luis Arcos (1999)–.

reconquistado que merece ser cantado y contado, sino foco de consternación y angustia: “la muerte es un país y me lo creo” (1982: 45)<sup>173</sup>.

La nueva realidad instituida por el Régimen revolucionario, aquella que debía ser comunicada y transformada mediante la escritura, se desvela como una construcción ficcional que actúa como mecanismo de exclusión, como trampa ante la cual el sujeto reacciona: “tengo miedo / de tanta realidad” (1982: 12). Los textos de este poemario volverán sobre este punto en múltiples ocasiones, una de las más explícitas la establece el poema “Miedo”, en cuya parte central encontramos los siguientes versos:

Pero no me hagas más realidad que  
transparencia.  
Estoy cansada de los llantos y los golpes  
sin sentido  
dónde quieres que esconda mis crueldades.  
Yo también traigo mentiras  
y es muy difícil ser una mujer  
y es muy difícil hacer la poesía  
(1982: 13).

En este fragmento se hace hincapié en la imposibilidad de representación de la realidad, en su estatus de convención ficcional –“yo también traigo mentiras”–, en su vocación impositiva de establecer límites, de dejar afuera – “dónde quieres que esconda mis crueldades”–. Este desenmascaramiento de la principal estrategia de la norma poética hegemónica pone contra las cuerdas la concepción de la escritura y lanza al lector hacia un replanteamiento de lo lírico. No obstante, esta estrategia de dismantelamiento, de replanteo, se explicitará en sus posteriores obras a través de la formulación de una poética concreta.

---

<sup>173</sup> Este verso cierra el poema titulado “Es un país”, dedicado a Haydée Santamaría y fechado el mismo día en que el gobierno Revolucionario hace público su suicidio. Santamaría había participado en el ataque al Cuartel Moncada en Santiago de Cuba el 26 de Julio de 1953, fue miembro de la Dirección Nacional del *Movimiento 26 de Julio* durante los años previos a la caída de Fulgencio Batista, participó en la fundación del Partido Comunista de Cuba y dirigió hasta su muerte la institución Casa de las Américas. Esta trayectoria revolucionaria ejemplar se trunca con su suicidio, el 26 de julio de 1980. La elección de esta fecha emblemática levanta un debate en torno a los motivos, nunca esclarecidos, que la indujeron a quitarse la vida. Aunque el Régimen se apropia de este hecho y lo transforma en un acto de martirio por la Revolución, la duda sobre la muerte de Haydée ensombrece lo acontecido y la posibilidad de un “arrepentimiento” con respecto a algunos de sus actos como miembro de la cúpula revolucionaria jamás se disuelve por completo. En todo caso, el suicidio de Haydée Santamaría constituye una zona ambigua de la historia revolucionaria. Resulta significativo que Reina María, que no había escrito ningún texto en referencia a la muerte del Che Guevara, escoja a este personaje como objeto poético.

La propia Reina María Rodríguez, en un artículo donde reflexiona en torno a las últimas décadas en Cuba y sus generaciones poéticas –“Poesía cubana, tres generaciones”–, plantea las contradicciones experimentadas por el grupo de poetas que empieza a desarrollar el cambio de los años ochenta. La fuerte influencia de la poética institucional y la necesidad de modificar y ampliar sus postulados toman como campo de batalla estos primeros poemarios. Rodríguez lo ejemplifica con los primeros versos de uno de sus poemas, “Ahora” (1982: 35):

(Nunca olvidaré el prejuicio que yo misma sentía al escribir la palabra “internacionalismo” en un poema: “Hablabamos de internacionalismo proletario...” (era el tiempo de la guerra de Angola) e inmediatamente, en el siguiente verso, oponía otro que pareciera venir desde el territorio de la metáfora; para sopesar la actualidad de aquel tema; para intentar una contrapartida (bicéfala) que aplacaba un complejo de culpa infinito (complejo de participación que arrastrábamos —venido de la generación de los 50—, empeñados en demostrar algo siempre para ser aceptados), logrando así, uno de los versos más espantosos que se hayan escrito, “...hablabamos de internacionalismo proletario, entre el humo y las colillas de la tarde”. (De *Cuando una mujer no duerme*, 1980). Sin dudas, aunque con “Deudas”, la poesía que se escribió por entonces, quiso ser honesta, crédula, positiva, y padeció (por eso) de una moralidad que entrañaba también, su gran complejo de culpa. Trocó herencias morales por características estéticas. Quería reafirmar algo, a pesar de... (Rodríguez 2012).

Ese “complejo de culpa infinito” –que se materializará, entre otros, en el poema “Complejo de inferioridad” del siguiente libro, *Para un cordero blanco*– se convierte en marca de esta promoción de escritores, crecidos y educados dentro de la Revolución, que experimentan la divergencia estética como una clase de traición y se enfrentan a las contradicciones que impone un modelo político-social que han aprehendido como positivo pero que, no obstante, encierra a la escritura en numerosas limitaciones. Conscientes del paulatino empobrecimiento de la poética revolucionaria, se esfuerzan por transgredirla sin degradarla, sabiéndose culpables. Probablemente, la más explícita escrituración de esta “culpa” aparezca en el poema “Remordimientos para un cordero blanco”, del cual citamos aquí unos versos como muestra:

Toda mi culpa de vivir  
y querer  
inventándome.  
Me estoy buscando  
y tengo miedo

casi un miedo fanático  
 de haber sido cómplice  
 inacabada  
 porque también sonreí cuando quería matar  
 (1984: 11).

Reina María, en el texto que acabamos de citar –“Sin dudas, aunque con «Deudas», la poesía que se escribió por entonces, quiso ser honesta, crédula, positiva”– hace un guiño a “Deudas”, uno de sus poemas más populares en esta primera etapa, no sólo entre el público cubano sino entre la crítica que ha abordado estos primeros libros. Reproducimos aquí el comienzo de esta composición:

hoy quiero escribir lo que me falta  
 no gastar las horas  
 ni echar palabras al abismo:  
 bajar a mis profundidades  
 sola y desnuda.

qué pruebas puedo dar de mi mortalidad.

soy sencillamente fea  
 con pecas sueños y dolores.  
 tengo dos hijos  
 otro que nacerá el próximo septiembre.  
 no soy un buen negocio  
 –enseguida salgo embarazada–.  
 soy el número 338 123 del carnet de identidad  
 sin foto –los niños la rompieron–  
 ni sanción –porque no poseo antecedentes  
 penales  
 mayores ni menores–  
 (1982: 46)<sup>174</sup>.

---

<sup>174</sup> A lo largo de toda esta tesis doctoral reproducimos los poemas respetando su ortografía original, de modo que la ausencia de signos de puntuación o de mayúsculas se corresponde con la escritura original de los textos. La composición continúa de este modo: “trabajo como redactora de programas / un sueldo de 163 pesos / una literatura de carrera / muchos poemas sueltos / y amigos en cuatro categorías: / regulares buenos muy malos y tristes. / una casa ajena / un ventilador un peine / la balalaica que me trajo mi hermano / el piano de los conciertos infantiles / una lupa para ver mejor la realidad / las fotos de Martí y Hemingway / reproducciones / libros que aún no me han robado / mapas ampliando la pared / cartas de antiguos amantes / un reloj una mariposa azul un corazón. / y muchas deudas / infinitas deudas con la vida” (1982: 46-47).

Teodosio Fernández, en su artículo “Sobre la poesía hispanoamericana actual (Notas para la elaboración de un proceso)” hace hincapié, precisamente, en este poema:

Lo cierto es que en los últimos años setenta se dejó sentir una actitud nueva, que encontraría en Reina María Rodríguez y en su poema «Deudas» —«hoy quisiera escribir lo que me falta / no gastar las horas / ni echar palabras al abismo: / bajar a mis profundidades / sola y desnuda...»— su concreción más representativa: se empezaban a ganar para la poesía los espacios de la intimidad personal y la posibilidad de revelar insospechadas facetas de la experiencia cotidiana, lo que suponía asumir las limitaciones del sujeto poético, sus contradicciones, su frustración a veces (Fernández 1999: 189).

También Álvaro Salvador, en su ensayo *Espacios, estrategias, territorios*, insiste en este poema y lo trata como icono de la nueva poesía emergida en los ochenta:

No deja de ser significativo el hecho de que el momento que preludia esta reacción se asocie con la aparición en la escena poética de una mujer, Reina María Rodríguez que publica en 1976 su libro *La gente de mi barrio*, texto que, a mi juicio, aunque próximo todavía al coloquialismo, ganaba para la poesía cubana los espacios de la intimidad cotidiana y un lirismo inusual que recuperaba la manifestación personal de inquietudes y sentimientos. Todo ello materializado en un discurso que recupera formalizaciones experimentales, no muy frecuentes, por otra parte, en los estilos poéticos de las últimas promociones. En ese libro incluyó el poema “Deudas” que durante varios años se utilizó como emblema de la última promoción (Salvador 2002: 123)<sup>175</sup>.

Ambos utilizan prácticamente las mismas palabras. Teodosio Fernández afirma que “se empezaban a ganar para la poesía los espacios de la intimidad personal” y Álvaro Salvador que “ganaba para la poesía cubana los espacios de la intimidad cotidiana”. A pesar de la gran cantidad de bibliografía crítica sobre Reina María Rodríguez, hallamos este tipo de coincidencias continuamente. Las apreciaciones, especialmente con respecto a la triada de poemarios inicial, resultan recurrentes y se centran en esa defensa del intimismo que anula casi cualquier otro logro o cuestionamiento. Ambos destacan el mismo poema, de gran popularidad cuando fue publicado pero, probablemente, uno de los menos representativos de su búsqueda literaria. De hecho, se trata de uno de sus textos más pegados a la tendencia coloquialista y la propia Reina María manifestó en

---

<sup>175</sup> El texto de Álvaro Salvador presenta un error de asignación, el poema “Deudas” pertenece al segundo poemario de Reina María Rodríguez, *Cuando una mujer no duerme* (1982), no al primero, *La gente de mi barrio* (1975).

diversas ocasiones que este poema le sirvió para alejarse totalmente de este modo de hacer<sup>176</sup>.

La insistencia en esa defensa –¿exaltación?– del intimismo eclipsa los interrogantes que emergen y crecen entre los textos de Reina María Rodríguez. No se trata de un trueque, de un desplazamiento del objeto poético –de la realidad social a la realidad personal– sino de preguntarse por el propio objeto poético –¿la realidad?–. Los versos de la autora parecen contestar, con carácter retroactivo, a la redundancia crítica: “siguen depositando tu cuerpo en la realidad / sin que yo pueda nada contra” (1984: 23).

Estas líneas pertenecen ya a *Para un cordero blanco*, Premio Casa de las Américas 1984. En este poemario “el paisaje es incierto” (1984: 62), “las flores son cosas extrañas” (1984: 88) y “las cosas / difíciles distinguirlas” (1984: 65). La capacidad descriptiva se desarticula desde dentro del propio texto porque “no puedo poner la realidad” (1984: 21). El “cuadro que alguien / desfiguró” o los “espejos rotos” (1984: 39) se convierten en símbolos de la creciente incapacidad de representación. El propio lenguaje es puesto en tela de juicio: “una palabra que inventaron para volverme cuerda” (1984: 40). La incapacidad de comunicar el mundo se explicita en poemas como “complejo de inferioridad”:

Si yo supiera  
decirte  
cómo es el mundo.  
Si pudiera por fin      aprender algo  
o si comprendiera un par de cosas  
(...)  
Si fuera certeramente lógica y precisa  
y me atreviera a calcular científicamente  
(...)  
Entonces  
sería un ser perfecto  
irreprochable

<sup>176</sup> En el libro *Escribir en Cuba*, Emilio Bejel entrevista a Reina María Rodríguez y esta se pronuncia, precisamente, sobre este poema: “Mira, hay en el libro un poema que se llama “Deudas” y es muy sincero; pues me doy cuenta de a mí misma me marca pautas. Todo el mundo me lo pedía. En cualquier parte donde iba a leer, la gente me lo pedía y lo copiaba. Yo pensaba que escribiendo de esa manera podría lograr tremenda comunicación. Pero llegó un momento en que era muy fácil e iba a repetir esa estructura cuya mayor virtud era su tremenda sinceridad. Decidí que tenía que cortar totalmente con esa línea” (Rodríguez cit. por Bejel 1991: 347).

(1984: 17-18).

Y frente a esa conciencia de imposibilidad, nos propone un modo distinto de percepción y de inscripción: “él se quita los ojos y mira” (1984: 67), nos propone otro modo de mirar/leer que se aleja paulatinamente de las poéticas fundamentadas en la referencialidad directa. No se trata del paso del *nosotros* al *yo*, tal y como proclama la crítica, sino de “deshacernos los yo” (1984: 25). En directa confrontación con la realidad, emerge el deseo: “del otro lado del puente / están los deseos”, que se convierte en escritura a través de innumerables imágenes a lo largo de sus siguientes libros: “un cangrejo ha empezado a comerme / y en esta larga mesa interminable / me devora” (1984: 31).

El proyecto nacional comenzado por la Revolución y el paradigma estético hegemónico han fosilizado la escritura/lectura, creando una belleza artificial fundamentada en la facultad de la representación, en la capacidad de comunicación, en la coherencia del sujeto y en la fusión de Estado y Nación<sup>177</sup>. Ante esta construcción, Reina María inicia “la fuga de tanta belleza hacia lo negro” (1984: 60).

La clave de su evolución, el resorte que dispara los cambios, nos lo da la propia autora en su obra: el sujeto ya no se reconoce en la estética revolucionaria, que resulta insuficiente, castrante. El poema “Zona de confianza” se cierra con una formulación explícita de ese descubrimiento, la imposibilidad de reconocerse:

Porque las noches son lagunas  
 en las que me asomo bocabajo  
 en un espejo cóncavo  
 en estos países donde los hombres  
 son malos y buenos –como dicen los niños–  
 y uno no sabe quién es  
 porque en ninguno puedo reconocerse  
 (1984: 90).

---

<sup>177</sup> Sin embargo, la zanja que los separa se muestra cada vez más profunda en los poemas de Reina María Rodríguez. Valga como ejemplo estos versos extraídos del poema “120 mililitros”: “los niños salen cantando / qué fuerte la inocencia / cuando / la patria es todavía un color / una bandera recortada en la cartulina / y besos en la frente” (1984: 27).



## 5.6. El ajeno empeño de ser Reina y Dulce.

No sé por qué se ha hecho desde hace tantos días  
este extraño silencio:  
silencio sin perfiles, sin aristas,  
que me penetra como un agua sorda.  
Dulce María Loynaz

El imaginario patriótico y guerrillero construido a partir del Triunfo, al cual ninguna autora se adhirió plenamente, obturó la entrada en la historiografía revolucionaria, dejando poco espacio para la voz de mujeres poetas. En la representativa antología *La generación de los cincuenta* (1984), donde aparece recogida la que se consideró la “primera generación revolucionaria”, tan sólo se incluyen cuatro mujeres, entre las cuarenta voces recopiladas<sup>178</sup>. Esta circunstancia también se ve modificada tras el Quinquenio Gris: la nómina de autoras publicadas aumenta considerablemente durante los años ochenta y noventa. Víctor Fowler, en “El viaje de Reina María Rodríguez” señala la década de los ochenta como un punto clave para la inserción de la voz femenina dentro del proyecto literario cubano:

Quienes en los primeros 80 eran las poetas más jóvenes, comienzan a reivindicar las posibilidades de una voz femenina. Bastará con que revisemos los catálogos de publicaciones para descubrir que la segunda mitad de los 70 son el momento de aparición en el panorama literario cubano de Reina María Rodríguez, Marilyn Bobes, Cira Andrés, Soleida Ríos, Elena Tamargo, Zoe Valdés, Chely Lima (Fowler 2001: 191).

El análisis que Fowler lleva a cabo de la obra de Rodríguez prioriza este aspecto, su condición de poeta-mujer, por encima de cualquier otro criterio, disolviendo la reflexión textual, la problemática de la escritura:

La poesía de Reina María Rodríguez trasladó la experiencia de una mujer cuya lectura del mundo aparecía como indisociable de su condición genérica; modelo de mujer concebible sólo, nuevamente, dentro del arco abierto por la Revolución, dos de los rasgos basamentales de su discursividad eran: lo sincero del carácter confesional, llevado incluso al retrato en los textos de la fisicidad del cuerpo femenino, y la fusión de la condición femenina con el sentido del discurso (Fowler 2001: 195).

---

<sup>178</sup> Las cuatro mujeres seleccionadas en esta antología son Carilda Oliver Labra, Rafaela Chacón Nardi, Cleve Solís y Georgina Herrera. A pesar de su inclusión, la producción de estas resulta disonante con respecto al resto de los autores incorporados.

Ejemplifica su exposición, entre otros, con el controvertido poema “Deudas”, al que hemos hecho alusión anteriormente. La focalización sobre la condición de género y el carácter confesional que le adjudica actúan como pantalla, como elemento distorsionador que condiciona el modo de lectura de la obra de Reina María. Si bien es cierto, como señala Fowler, que a partir de los años ochenta un gran número de mujeres se incorporan al circuito literario cubano; también es cierto que su admisión estuvo sometida a variados mecanismos de apropiación y enmascaramiento que desactivaron su capacidad de trasgredir la norma poética hegemónica, ensombreciendo su trabajo con el lenguaje en favor de una supuesta defensa de su “feminidad”.

Mirta Yáñez, en su paradigmático *Álbum de poetisas cubanas* (2002) –publicado sólo un año después del texto de Víctor Fowler–, insiste en estos mismos aspectos: la condición del sujeto mujer y el autobiografismo de sus versos, tal y como observamos en este fragmento:

Reina María Rodríguez es una de las poetisas más publicadas y promovidas dentro del ámbito cultural. Su mayor virtud es una sinceridad demoledora que sortea con valor los riesgos de la frivolidad. La mirada descarnada que lanza sobre sí misma es buen ejemplo de cómo se ha transformado la autovaloración de la mujer, en tanto ser trascendente o en su cotidianidad más rasante. La anécdota personal, la referencia a su mundo interior que pasa, de hecho, a ser ya externo por el tratamiento poético utilizado, la visión crítica que se niega a desempeñar papeles secundarios en la relación de pareja y la sencillez del sentimiento, están presentes en la poesía de Reina María Rodríguez (Yáñez 2002: 42-43).

Parece haberse establecido un acuerdo tácito en la esfera crítica, todas las miradas se dirigen al mismo espacio: el de la intimidad femenina que, además, se presupone *sincera*<sup>179</sup> y cuyas raíces, en palabras de Fowler, “están en lo mágico/mítico, que es energía de la naturaleza” (2001: 198). Esta apreciación, constituida ya en un tópico crítico en lo que atañe a la producción de mujeres<sup>180</sup>, supone un desvío con respecto a las prácticas de lectura instituidas por la Revolución pero, a su vez, supone también un

---

<sup>179</sup> En torno a la posibilidad/imposibilidad de una poesía autobiografía y la conceptualización de la experiencia, nos remitimos al capítulo II, donde planteamos esta cuestión en relación a Carilda Oliver, cuya recepción crítica insistió profusamente en el carácter confesional de su producción.

<sup>180</sup> Este tipo de comentarios se ponen en conexión con todo un conjunto crítico que ha naturalizado este modo “mágico/mítico” de concebir la escritura de mujeres. Un caso modélico, en este aspecto, lo conforma la recepción de otra poeta, mujer y centroamericana, contemporánea a Reina María Rodríguez: Gioconda Belli. La concepción de la escritura de ambas poetisas las sitúa en extremos claramente diferenciados, a pesar de que compartan determinadas características biográficas y un sujeto-mujer que vertebra sus libros.

desvío del propio texto poético. En la obra de Reina María, el espacio que emerge no es mágico/mítico sino textual, que no es energía de la naturaleza sino del lenguaje.

Si continuamos con la lectura del ensayo de Fowler, encontramos la siguiente caracterización de la primera de obra Reina María: “Se trata de un libro sin antecedentes en la literatura cubana, pues nunca antes la condición de mujer, en sus dimensiones espiritual y carnal, había sido cimiento del discurso poético como aquí se presentaba. La única conexión que podemos encontrarle es la que a nivel temático se presenta con la voluntad que late en la obra de Dulce María Loynaz” (Fowler 2001: 196). La “condición de mujer” continúa actuando como parapeto, como elemento distorsionador. Resulta extraño que Fowler señale la no existencia de antecedentes puesto que la literatura cubana aparece repleta de autoras, en cuyo tratamiento ha priorizado dicha condición, tales como Carilda Oliver Labra, Juana Borrero, María Villar Buceta, Serafina Núñez, Rafaela Chacón Nardi, etc.

El juego de legitimaciones e inserciones se extiende al caso de Rodríguez. Si Carilda Oliver Labra, por ejemplo, aparece continuamente emparentada con Gertrudis de Avellaneda en la historiografía literaria cubana, el parangón de Reina María con Dulce María Loynaz se convertirá también en un *leit motiv* de la crítica. María del Mar López-Cabrales, en un texto titulado “Poesía de mujeres habaneras contemporáneas. La voz contundente de Reina María Rodríguez”, reincide en la defensa férrea de esa *feminidad* como rasgo fundamental de la producción de la autora, hasta tal punto que la describe como “Voz uterina” (2007: 118). También López-Cabrales establece el rasgo de familiaridad con Loynaz al afirmar que Rodríguez “se pregunta quiénes somos y cómo podemos movernos dentro de nuestra casa-cuerpo-caracol-isla a través de metáforas e imágenes acuáticas que besan las utilizadas por esa madre poética para todas las cubanas que fue Dulce María Loynaz” (López-Cabrales 2007: 112).

Por otra parte, Duanel Díaz Infante, en su artículo “Isla violeta en entero verde (otra ocasión para leer a Reina María Rodríguez)”<sup>181</sup>, ampliaba la comparación, convirtiéndola en triada:

---

<sup>181</sup> Este artículo se publica en la revista *Cubista Magazine* a raíz de la primera edición en habla inglesa que se lleva a cabo de la obra de Reina María: *Violet Island and Other Poems* (2004), cuya traducción está a cargo de Kristin Dykstra y Nancy Gates Madsen. El texto de Duanel Díaz, planteado como una reseña de esta antología bilingüe, condiciona la recepción y marca pautas de lectura para un nuevo

Creo que Reina María conforma junto a Dulce María Loynaz y a Fina García Marruz un insoslayable trío canónico de poetas cubanas del siglo XX. Más moderna, marcada por otras experiencias y otras lecturas, la obra poética de Rodríguez manifiesta, a diferencia de las de Loynaz y García Marruz, la presencia del cuerpo y sus flujos, la sexualidad y el impacto del tiempo biológico, el horror. Fina dice la dulce nevada que cae perennemente, los interiores de mimbre y la costumbre, Dulce María los juegos de agua, el amor ideal por un faraón momificado, la Isla cantada en versículos bíblicos, Reina el horror de decapitadas muñecas frías de El Encanto. Si en estas tres poetas, cuyos nombres aluden, por cierto, a atributos o arquetipos tradicionalmente atribuidos a la mujer, la feminidad aparece asociada al espacio doméstico, hay un notable abismo entre las significaciones de la casa en la poesía de Rodríguez, por un lado, y en las de Loynaz y García Marruz, por el otro (Díaz Infante 2004).

Frente al “deseo cuyas raíces están en lo mágico/mítico, que es energía de la naturaleza” al que aludía Fowler (2001: 198), Díaz Infante opone “el impacto del tiempo biológico, el horror” y la resignificación del espacio. Si bien es cierto que este crítico plantea esa percepción/inscripción del cuerpo y sus elementos simbolizantes en otros términos –la naturaleza, decapitada, que produce horror, en la que no se reconoce–, también lo es que continua obviando la reflexión sobre el lenguaje, pilar fundamental de su transcurso poético, según nuestra opinión.

Por su parte, Jorge Luis Arcos, en la entrada historiográfica comentada anteriormente – *Historia de la Literatura Cubana* (2008)–, alude de nuevo al carácter confesional al destacar su capacidad “de configurar ambientes y atmósferas poéticas –siempre expresadas desde profundas vivencias– de gran sugerencia” (Arcos 2008: 143). Sin embargo, reacciona frente a la tendencia crítica que exalta y limita el tratamiento genérico en la producción de Reina María: “una característica en que la crítica insistió, acaso excesivamente, fue en su condición de poetisa, es decir, en su implícito o explícito *feminismo* (...) Es cierto que alguna veta feminista está presente en sus primeros poemarios, pero ello no se convirtió finalmente en un rasgo predominante –por parcial o unilateral– de su cosmovisión creadora” (Arcos 2008: 144). Aunque el comentario de Arcos confunde la insistencia de la crítica en lo íntimo femenino con el enfoque teórico y la práctica feminista –no se ha realizado una lectura desde el

---

público, el anglosajón, que comienza a acercarse a la producción de esta autora. Esta primera toma de contacto con un mercado editorial extranjero vendrá seguida de otras publicaciones, fruto del proyecto “Torre de Letras”, en el que participa la “Escuela del lenguaje” de la Universidad de SUNY y el que fue su director, Charles Bernstein. En el capítulo siguiente comentaremos alguno de estos textos publicados en Estados Unidos.

feminismo de la obra de Reina María–, esta llamada de atención resulta significativa. En contraposición, propone como característica fundamental su capacidad visionaria, abriendo así otro espectro de lectura sobre la obra pero evitando, de nuevo, el debate estético –metapoético– explícito: “Un rasgo, este sí esencial, es la capacidad visionaria de su poesía, fruto de una mirada extática, contemplativa, que se resuelve a veces en verdadero conocimiento poético de zonas inéditas, desconocidas de sí misma y de una realidad en donde ella se ve inmersa dentro de una extrañeza radical, un asombro incesante” (Arcos 2008: 144)<sup>182</sup>.

La retórica que acompaña a la producción revolucionaria de las primeras décadas contagia la recepción de las poéticas emergentes, de ahí que se haga alusión a la “batalla por el intimismo” y se describa la inscripción del sujeto-mujer como un “desafío” de tintes casi épicos (Fowler 2001: 199). La percepción del sujeto lírico como una voz retadora puede derivarse de poemas como “Cuando una mujer no duerme”: “anoche no dormí y te prevengo: / cuando una mujer no duerme / algo terrible puede despertarte” (1982: 7); o “Miedo”: “es mejor que duermas ya / que te quedes dormido / que sueñes con otra mujer que no ha sido violada / que no ha padecido / y te dice que sí” (1982: 14) –ambos de su segundo poemario–. Esta actitud interpelante continúa en el siguiente libro, en composiciones como “120 milímetros”: “pronto tendré 29 años / seré una mujer madura / una mujer mirándote / a ver qué encuentra” (1984: 27); o en la ironía de “Carta a una amiga”: “LA MUJER QUE ES USTED BUSCA SOY YO” (1984: 56). También el tratamiento de determinados contenidos, invisibles para la línea poética hegemónica, ha propiciado la fácil categorización de su obra como feminista y la inmediata priorización de este aspecto, a costa de anular casi completamente cualquier otra perspectiva. Una muestra de ello la hallamos en “Poema sentencioso o antirrutinario”: “marco los días de la píldora / quién sabe qué me estará pasando / por dentro” (1984: 79). Sobre el tema de la anticoncepción volverá en *Travelling*, en el texto titulado “ese monstruo pequeño y rosado”, donde “la pastilla –que asume un papel

---

<sup>182</sup> Si bien nuestra intención, en este y el próximo capítulo, se centrará en la reflexión sobre el lenguaje y la escritura que Reina María Rodríguez lleva a cabo, también es cierto que hubiéramos podido optar por un análisis de su obra –especialmente de sus últimos libros– como “proceso creativo visionario”, fruto de “la capacidad de producir una visión que desentierra los acuerdos tácitos de la comunidad” (Sauter 2006: 13). Ambos caminos aparecen relacionados, constituyen diferentes entradas a un mismo proceso, no obstante, nos interesa la reflexión metapoética, puesto que nos permite ubicar su producción dentro de un proceso más amplio: el proyecto estético revolucionario y la constitución de un canon, así como el devenir de la poesía en castellano durante las últimas décadas del siglo XX.

controlador, de modernidad—” se convierte en núcleo vertebrador del texto (1995b: 53).

Independientemente de estas estrategias retóricas o de la selección de ciertos argumentos, Reina María se inserta en una tradición de autoría femenina y dialoga con esta activamente. El poema “Ya no”, perteneciente también a *Para un cordero blanco*, se sirve del homónimo escrito por Idea Vilariño en 1958 como intertexto pero, frente al rotundo y cerrado final de este<sup>183</sup>, Reina María propone una quebradura de la imagen y de la sintaxis:

ya no sabré jamás las estratégicas  
 cómo poner los rumbos en la brújula  
 ya nadie me va a quitar las equivocaciones  
 ni las cosas que amé  
 ya no  
 pero  
 (1984: 41).

Ese final con una conjunción adversativa –abrupto, truncado– abre las posibilidades del lenguaje, amplía el arco de significaciones. Deposita la atención sobre el lenguaje, en el que no se reconoce, produciendo un extrañamiento, preludio de su posterior experimentación.

La autoconfiguración de una ascendencia vinculada a la escritura de mujeres se desarrolla en todas sus obras. En *Travelling*, detectamos esta voluntad en textos como “la otra muerte”, donde el yo poético se inscribe en una estirpe de mujeres: “una tía abuela llamada Juana, la Loca –le decían– que escribía versos y andaba todo el día debajo de un paraguas” (1995b: 20); o “bellas damas sin piedad frente a un espejo”, en el que mujer y escritura se entrelazan de manera explícita: “ser una escritora, SER UNA ESCRITORA” (1995b: 41) –un quehacer semejante se observa en “la artista” (1995: 37), aparecido en *Páramos*–.

A pesar de constituir una eje transversal de toda su producción, posiblemente sea “ellas escriben cartas de amor” –incluido en *En la arena de Padua* y escogido como título de

---

<sup>183</sup> La composición de Vilariño finaliza con estos versos: “No me abrazarás nunca / como esta noche / nunca. / No volveré a tocarte. / No te veré morir” (Vilariño 2008: 160).

su primera antología— la composición que se ha convertido en emblema de ese vínculo entre mujer y escritura. Así comienza:

ELLAS ESCRIBEN CARTAS DE AMOR  
 escriben hasta que se apague la luz  
 hasta que se acabe la llamita.  
 escriben en los baños            en las oficinas  
 escondidas de los maestros y de las ratas.  
 Escriben todavía sin descanso  
 para echar en el fondo de los baúles  
 cositas muertas    las letras pegadas al papel  
 la sofisticación de las palabras  
 (1992: 89).

A partir de este poemario, se inicia lo que Fowler, casi al final de su ensayo y como una breve nota, denomina la “fuga del cuerpo”: “un desplazamiento de lo central del sujeto lírico hacia el terreno de la reflexión metapoética, la sustitución del cuerpo por la escritura” (2001: 205). En nuestra opinión, no se trata de una fuga ni una sustitución, sino de una consecuencia, el efecto de los tanteos iniciados en estos primeros poemarios, de los interrogantes surgidos, de la asunción de la insuficiencia del lenguaje heredado de los primeros años de la Revolución, de la incapacidad de reconocerse en él. Escritura incesante por resultar insuficiente, incapaz de contener —“escriben hasta que se apague la luz / hasta que se acabe la llamita”—, no obstante, escribir pese a todo. La escritura como acto de resistencia. La obra de Reina María Rodríguez constituye un inmenso campo de experimentación pero también, o sobre todo, un ejercicio de resistencia. En el siguiente capítulo comentaremos las nuevas prácticas de escritura —y lectura— propuestas por esta prolífica y autorreflexiva autora.





## 6. REINA MARÍA RODRÍGUEZ II:

### “TE AUTORIZO A SENTIR LA PALABRA JARRA”

#### 6.1. Salir del cuarto de la felicidad.

Todo era hermoso: desde el primer ministro hasta la muerte de  
mi padre.

Y perfecto, como debían ser los hombres y la Patria.  
Pero eso fue hace tiempo –hace ya mucho tiempo– y ahora me  
es difícil precisarlo.

Emilio García Montiel

En este capítulo vamos a trazar un recorrido a través de la producción de Reina María Rodríguez, atendiendo a su preocupación por el lenguaje poético. La veta meta-literaria marca la escritura de esta autora, destacándola entre la amplia cantidad de creadores que intentan renovar el circuito cultural cubano durante las últimas décadas.

El repaso cronológico de sus obras –comenzado en el capítulo anterior con *La gente de mi barrio* (1975), *Cuando una mujer no duerme* (1982) y *Para un cordero blanco* (1984)– nos obligará a retomar en diversas ocasiones los distintos hilos de su poética. El conjunto de la obra de Reina María se desarrolla como una espiral que traza círculos concéntricos mientras ahonda en sus reflexiones. Así, cada libro constituye una nueva profundización que amplía y matiza sus principales presupuestos –o quizá sea más adecuado hablar de no-supuestos–. No obstante, es posible señalar un trayecto cuyo punto de partida –pero también de llegada– se asienta sobre una toma de conciencia: la literatura de la Revolución como simulacro. El estancamiento de un lenguaje que pretendía reproducir una realidad *feliz*, la del triunfo revolucionario, se convierte en una zona restringida, en un cuarto cerrado. Los textos que vamos a atender nos proponen salir de ese cuarto de la felicidad, abandonar la falsa protección de una poética limitada y buscar el *afuera*, enfrentándonos al páramo, al terreno desamparado de lo inexpresable. A lo largo de este proceso emergerán múltiples ángulos como la confusión entre representación y re-presentación, la identidad como artificio, el replanteamiento de una relación conflictiva con lo real o los nuevos modos de concebir lo político-poético en la literatura. Tras este recorrido, la producción de Reina María nos propondrá salir de las prisiones de lo posible, enfrentarnos a la intemperie y, desde allí, volver a ser dueños de la palabra poética. Es en esta reapropiación del lenguaje, donde adquiere su completa trascendencia el verso “te autorizo a sentir la palabra jarra”.

En el capítulo precedente hemos señalado los principales rasgos caracterizadores, según la crítica, de la escritura de los ochenta. Los retomamos aquí a través de Roberto Tejada, autor del breve ensayo que acompaña a la antología bilingüe *Time's Arrest / La detención del tiempo* (2005)<sup>184</sup>, en el cual se recogen algunos de estos distintivos, como la relectura de “Orígenes” y la especial influencia de José Lezama Lima –“the influence of Lezama on a second generation of post-’59 writers, particularly in terms of strategies employed by a poet like Reina María Rodríguez” (2005: 62)<sup>185</sup>– o su vinculación con el nuevo marco interpretativo posmoderno –“that allowed the ideas of major postmodern thinkers to reach Cuba, via editions brought back from Europe, translations edited in Mexico and Spain, circulating from hand to hand, or through bohemian verbal Exchange or at sites of alternative knowledge like the Azotea hosted by Reina María Rodríguez herself” (2005: 64)–. También coincidirá con la crítica anterior en su *pasar por alto* los tres primeros poemarios de Reina María Rodríguez, a causa de su supuesto fuerte anclaje con el conversacionalismo: “Her previously three volumes (...) were still relatively steeped in the elegiac tones and organized, “recognizable” self as per the conventions of conversationalism” (2005: 65).

En opinión de Tejada, *En la arena de Padua* (1992) supone el poemario a partir del cual Rodríguez despliega sus estrategias: “it’s in Padua that Rodríguez begins testing the limits of how much an image can contain and, by contrast, how much image-making can expose” (2005: 66). Concretamente, apunta al poema “La zona” como ejemplo clave de los cambios experimentados:

In “The Zone” Rodríguez literally and figuratively inscribes herself in an entirely opposite –perhaps oppositional– locus of poetic praxis. There, she manages at once to suggest an individual and political reality on the verge of outbreak or explosion, by dint of the sham

---

<sup>184</sup> No es la única recopilación de textos de Reina María Rodríguez traducidos al inglés, tal y como hemos apuntado en el capítulo anterior. Kristin Dykstra, la cual lleva a cabo las traducciones de los poemas de esta antología, es responsable también de *Violet Island and Other Poems* (2004), así como de algunos fragmentos de *Other Letters to Milena* (en red).

<sup>185</sup> Ben Heller, en su libro *Assimilation / Generation / Resurrection: Contrapuntal Readings in the Poetry of José Lezama Lima* analiza los tipos de influencia del autor origenista sobre los poetas cubanos emergentes en los años ochenta: “These stylistic and content changes among the “Generation of the ‘80s” reflect a general sense of *desengaño*, or disillusionment, with the rhetoric of the past. I would also contend that the changes reflect a serious reading of Lezama (and the other writers of *Orígenes*) on the part of many of the younger poets. Indeed, there were articles on his work. They dedicated poems to him. They used lines from his work for epigraphs to their own poems. They organized symposia on his work. Indeed, we might say that Lezama and the poets of *Orígenes* were, for a certain time, the tutelary gods of these young writers” (Heller 1997: 158).

surface of appearances in which a *way out* of indwelling, out of the more diminutive deliverance of the everyday, is rendered, or so it seems, impossible (Tejada 2005: 65).

*En la arena de Padua* constituye el comienzo de la poética explícita que marcará su escritura y la introducción de algunas estrategias que se convertirán en habituales en sus próximos poemarios, tales como la recuperación de la teleología insular –tan propia de “Orígenes”– en poemas como “Las islas”: “las islas son mundos aparentes”, “donde acontecen los espejismos”, “sé que sólo en mí estuvo aquella vez la realidad”, “soy lanzada hacia un lugar más tenue” (1992: 13); o la inserción, por primera vez dentro de su producción, de poemas en prosa: “La Rue de Malherbe” (1992: 20), “Plantagement” (1992: 46), “Espejos” (1992: 77), “Poliedros” (1992: 98) y “La detención del tiempo” (1992: 103). Este último texto, precisamente, es el que da nombre a la antología bilingüe citada. De este poemario, emergerán más enlaces con su producción posterior: “Ellas escriben cartas de amor” (1992: 89) será tomado como título de la antología que aparecerá en 1998 y “una muchacha loca como los pájaros” –tomado de un verso de Dylan Thomas que utiliza como epígrafe en este poema– (1992: 101) se constituye como semilla de su posterior poemario *...te daré de comer como a los pájaros...* (2000).

Frente a la *poesía de la acción* propuesta por la institución revolucionaria, Rodríguez se detiene a *mirar* para repensar la práctica poética: “detenida un momento en el juego de mirar / menos efímero” (1992: 16), afirma el sujeto poético en el poema “En la arena de Padua”. Esta mirada autoconsciente pone en jaque la poética heredada. Por primera vez en su producción, el pasado inmediato aparece explícitamente problematizado: “secándose los sucesos de ayer como si no existiera / más pasado que el día” (1992: 17) –proclama en “conseguir un sombrero– o “yo creía en su razón de sombra contra la pared” (1992: 25) –en “esperan de ti lo que ellos desean”–.

La literatura hegemónica, con su férrea defensa de las poéticas de la realidad y su capacidad comunicativa, es presentada como un escollo, metaforizada en la imagen de “el dique” que contiene toda posibilidad de transgresión estética. Reina María Rodríguez y gran parte de los poetas que comienzan a producir a partir de los ochenta no fueron actores directos del triunfo revolucionario sino receptores de sus consecuencias y se proponen desvelar algunas de las principales trampas del discurso institucional, entre ellas y fundamentalmente, el *efecto de realidad* (Barthes 1972) y la

*voluntad de verdad* (Foucault 2008), las cuales condicionan determinantemente la producción de los años sesenta y setenta, tal y como hemos señalado en los capítulos previos. Las voces emergentes se muestran conscientes de estos mecanismos y los desactivan al escribirlos: “si creyéramos en algo / sería más perfecta la ilusión de verdad” (1992: 31).

La incapacidad de reconocimiento en la poética oficial conduce a la propia escritura a señalar su condición de artificio, de simulacro. En el poema “Paraíso, tiendecita, Monte” se evidencia este rasgo constitutivo:

las ratas nos miran, sospechan y nos miran  
 con sus ojos rojizos detrás del cartón.  
 artículos que alguna vez fueron algo  
 simulación. ovación.  
 la melodía es mediocre      su música se mezcla  
 reiterativa  
 al sonido quejoso del ventilador  
 se agitan las aspas contra ellas mismas. esto se  
 mueve  
 parece que se mueve.  
 lámparas viejas viejos artificios: nada es caro  
 espejos    sólo imágenes.  
 azogue opaco contra el ojo de su objeto anterior.  
 estamos hartos del espectáculo y la reparación  
 (1992: 33).

La aparente voluntad iluminadora, esclarecedora, de la poética revolucionaria deviene un “azogue opaco”<sup>186</sup>, un juego de espejos incapaces de re-presentar, un artificio reiterativo cuya denuncia despierta la sospecha.

La escritura de Reina María recupera para la poesía la autoconciencia ficcional, restituyendo al paradigma oficial su naturaleza de falsificación, despenalizando uno de los principales anti-valores del régimen instituido en 1959. El intento de mostrar / comunicar la realidad revolucionaria se desmorona ante la incapacidad de lograrlo y la puesta en relieve de sus mecanismos constructores y constrictores. En contraposición,

---

<sup>186</sup> Simulación / ovación, espectáculo / reparación. La Revolución como constructora de una falsa cultura de la felicidad, del triunfo. Estos versos hacen resonar *Cultura y simulacro*, de Jean Baudrillard (2005).

cristaliza la necesidad de replantearse la percepción y sus posibilidades de expresión en el texto: “quisiera romper la percepción ordinaria / porque no vivo en el lugar que me han descrito / del que sólo poseo una señal no una idea” (1992: 35) –en el poema “Fin de año: se busca”–.

En el texto “Plantagenet” se hace patente el proceso de descreimiento y se asocia a un sesgo generacional<sup>187</sup> –la culpa como hilo conductor que encarna en sus primeros poemarios permanece como remanente en los siguientes pero comienza a dejar espacio a la propia afirmación–. Alamar es tomado como materialización de ese lugar que no es el que nos han descrito<sup>188</sup>:

cuando tenía 20 años, creía en Alamar como la antigua Grecia y me disfrazaba para invocar a sus dioses, aunque Baco se conformaba con un vino de seis pesos, mientras hacíamos anfonías: quiero decir, que recogíamos objetos extraviados y otros que no tenían un uso definido y los convertíamos en suerte. el que hizo de muerte aquella vez desapareció un día bajo una capa de talco y nos dejó ese sabor de la muerte joven. desde entonces fuimos desconfiados, inconsecuentes, lúcidos y extravagantes y de alguna manera –alguien- con su varita mágica o de pescar, nos hizo la vida fácil, indefinida de todo, hasta de lo indefinido... (1992: 47).

“Alamar como la antigua Grecia”, la idea del disfraz, la transustanciación de los objetos, “el que hizo de muerte”... de nuevo, el proyecto revolucionario como un gran simulacro que estalla en el momento en que se toma conciencia de su carácter de artificio: Alamar no es la antigua Grecia, los objetos no son reconvertidos, el que hizo de muerte está muerto. El poema “La zona”, el cual ha sido señalado por Roberto Tejada como icono de la producción de la autora, evidencia este desmantelamiento:

---

<sup>187</sup> Los autores de los ochenta fueron denominados por algunos críticos, entre ellos Ben Heller –al que hemos citado recientemente–, como “generación del desengaño” (Heller 1997) o directamente asociados a este proceso (Alemany 2008).

<sup>188</sup> Alamar, territorio perteneciente a la capital cubana, constituyó un enclave de la burguesía habanera durante las décadas previas al triunfo de la Revolución. En 1971 se funda el “plan Alamar”, un proyecto de rehabilitación y repoblación de la zona, dirigido por Máximo Andión, cuya finalidad fue crear viviendas para la creciente cantidad de obreros que la Revolución había generado. Con este objetivo se organizó un movimiento de microbrigadas, que tomó el nombre de “Tupamaros”, como el movimiento antifascista de Uruguay. Estas unidades estaban compuestas por unos treinta obreros que se encargaban de la construcción de conjuntos de viviendas. Además, se propuso la zona de Alamar, una vez estuviera completada, como centro de experimentación docente, en el que se llevarían a cabo amplias mejoras de la educación nacional. En definitiva, el “plan Alamar” se convirtió en un proyecto-emblema de la nueva organización social, no obstante, la desaparición de los materiales de construcción, los problemas de reparto de viviendas, entre otros tantos inconvenientes, desgajaron la utopía de Alamar y la convirtieron en otro símbolo de fracaso estatal, en el nivel de “la gran zafra” y otros macro-proyectos institucionales.

en el cuarto de la felicidad  
 hay bombas desactivadas  
 y flores efímeras  
 sobre peces devorados por la fama.  
 cada forma ha tomado su atuendo  
 y hoy parecen lo que son:  
 un simulacro  
 (1992: 49).

El título “La zona” –en cuanto zona restringida, separada– se incorpora al cauce de sentidos generados por otros encabezamientos de este mismo libro, como el ya nombrado “el dique”. Espacio de-marcado, de-limitado. Compartimento estanco en el que “cada forma ha tomado su atuendo”. La Revolución como cuarto cerrado, “el cuarto de la felicidad”, donde la felicidad es un simulacro. Una felicidad que desactiva toda capacidad de transgresión, que produce una belleza efímera: la ficción de la relación no conflictual con el mundo. El eco de los versos con que Reina María encabezaba su primer poemario resuenan –“amor / qué bien recostar la vida / sobre el imperio nuevo de tu palabra” (1975: 11)–. La felicidad de recostar la vida en el imperio nuevo de la palabra se ha truncado, ha sido desvelado como artificio. El sujeto busca el *afuera* de ese cuarto cerrado. La vida ya no podrá recostarse en ese imperio de la palabra. El yo poético ha sido expulsado del cuarto de la felicidad: “yo fui expulsada del final por una operación semántica” (1992: 48), afirma en la parte final del texto “Plantagenet”. La escritura autoconsciente escapa del proyecto estético hegemónico: cuestionar la percepción, hacer patente el simulacro, poner en conflicto el lenguaje y su capacidad de representación se convertirán en ejes fundamentales de los libros de Reina María Rodríguez.

En contraste con la categorización y compartimentación del lenguaje imperante, el sujeto poético de este libro plantea la “indefinición” como elemento profundamente desestabilizador del sistema: “con miedo a concluir frente al vitral / un acto / libre del peligro de las representaciones / y de las palabras que persiguen el fin” (1992: 63). La poética favorecida durante las primeras décadas de la Revolución se instituye como eje irradiador de comprensión, como correlato lógico del proceso histórico. El sujeto poético, en el texto “Poliedros” –frente a lo monolítico, la multitud de caras, de ángulos–, señala esta asociación: “a todo lo que hago le falta centro, algo que yo misma

comprenda, que yo sepa saber. le falta literatura –has dicho” (1992: 98). Le falta centro = le falta literatura. Hacia el final de esta misma composición, el mecanismo se desvela:

yo sólo quiero entrar en lo inmóvil sin antes ni después, es un ejercicio de atención, te lo repito. no me hago responsable de ningún fragmento, de ninguna sensación verdadera. porque la vida que existe estaba hecha antes, cuando llegué y ahora puedo dormir y olvidar que estaba esperando. al contrario, tú quieres hacerla, que se haga, crees que la estás haciendo para ti, como los otros, esa mentira: comprenderla (1992: 100).

La producción de Reina María reincidirá en apuntar esa mentira, su carácter congestionador y paralizante, la “clarividencia feroz del engaño” –en palabras de M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López (2000: 377)–. Su devenir poético se constituye en un acto liberador: la literatura no es responsable de la verdad, de la realidad.

## 6.2. Hacia el mal de páramo.

Madrugadas en vilo de mil novecientos ochenta y ocho donde  
acalladas mis vísceras remotas tomóme la memoria de lo  
muerto, memoria de la familia vertical creciente.  
Antonio José Ponte

Antonio José Ponte, en el prólogo a la antología *Ellas escriben cartas de amor* (1998), hace referencia a *La gente de mi barrio* como “una suerte de autobiografía” (1998: 7) que, junto a *Cuando una mujer no duerme* y *Para un cordero blanco*, parecía configurar un ciclo cerrado: “Tal vez Reina María Rodríguez esté condenada por muchos lectores a ser esa criatura para siempre, esa figura de la fragilidad” (Ponte 1998: 8).

“La primera tarde en que hablamos Reina María Rodríguez me resultó sospechosa”, afirma Ponte. Esa sospecha se confirma, en sus palabras, con la publicación de *En la arena de Padua*, donde “iba a dejar atrás la complacencia por una figura y unos temas y un tono. (En franca reciprocidad, muchos de sus antiguos lectores la ignoraron, libros más adelante)” (1998: 9). Según Ponte, en este libro se iniciaba “la legitimación de la poesía por la poesía misma” (1998: 9). No obstante, este autor señala un peligro: “Después de haber escrito *En la arena de Padua*, *Páramos* podía entenderse como una equivocación” (1998: 10), esto es, como una vuelta atrás en la búsqueda de legitimación

de la poesía por la poesía. El prejuicio de Ponte se fundamenta en el uso-abuso del discurso filosófico. Hegel, Spinoza, Sócrates, Heidegger, Bachelard, Wittgenstein, Deleuze o Simmel, entre otros, pueblan las líneas de *Páramos*<sup>189</sup>:

Eran años de incertidumbre. Tanto para las artes como para la historia venidera, se pretendía la exactitud que dan las ciencias, la inobjetabilidad de autoridades del conocimiento. Se confiaba, aunque fuera, en la exactitud de unas cuantas ciencias de la aproximación (...) El único modo de sacar otro libro, debió pensar su autora entonces, era pertrechándolo. Muchos dialectos de las ciencias pueden hallarse en *Páramos* (Ponte 1998: 9-10).

Sin embargo, Jorge Luís Arcos, en su texto “Los páramos de Reina María” –publicado por primera vez en la revista UNIÓN (oct-dic. 1995) y recogido posteriormente en *La palabra perdida* (2003)– señala la aparición de *Páramos* como la consolidación del “cambio retórico, estilístico y cosmovisivo”. Si Ponte consideraba este libro como una equívocación o como una vuelta atrás después de los avances logrados por *En la arena de Padua*, Arcos manifiesta lo contrario y apunta que *Páramos* posee una “intensidad y densidad intelectual” del que el anterior carecía (2003: 371). Si Roberto Tejada señala el punto clave de la evolución de la escritura de Reina María en el poema “La zona” –incluido en *En la arena de Padua*–, Arcos destaca como momento de fractura el texto “Violet Island” –aparecido en *Páramos*–, donde, según su exposición, aflora uno de los núcleos fundamentales: la “pérdida de la identidad” de la nueva poesía cubana, que recorrerá todo el libro” (2003: 372). No obstante, en nuestra opinión, no se trata de pérdida de identidad sino de no reconocimiento, no reconocerse en la identidad construida por el régimen revolucionario –tal y como apuntábamos a raíz de los versos

---

<sup>189</sup> Reina María constituye su propia genealogía a través de esta red de textualidades que emergen en su producción, este procedimiento se convierte en un *leit motiv* a lo largo de su obra. Voces provenientes de las artes plásticas, del cine, de la literatura y del pensamiento emergen en sus textos mediante un amplio abanico de mecanismos que se desplazan desde la escritura crítica –sus comentarios con respecto a fotografías y *performance* cubanas o con respecto a películas como *Suite Habana*, incluidos en *Varietades de Galiano* (2008), son muestra de ello– hasta la re-escritura, cuyo máximo exponente pueda considerarse la obra *Otras cartas a Milena* (2003). Donde la voz protagonista –¿kafkiana?– se conforma como voz de mujer que escribe –de nuevo, *ellas escriben cartas de amor*–.

La propia Reina María afirma que prefiere hablar de apropiación en lugar de intertextualidad en la entrevista “Un deseo de querer eso que no es” (2001). Tanto en los que respecta a los textos de creación: “Cuando cojo por ejemplo, el caso del texto «un momento de negrura», una historia mía, lo vinculo con un texto que tanto me gusta de Virginia Woolf, donde el personaje es Minnie March. Es una manera, mi manera de sentirlo, y hasta donde yo puedo llegar a recrear, y reproducir de nuevo, la literatura y el arte. Apropiándome. Pero tampoco como intertextualidad” (Rodríguez cit. por Dykstra 2001: 314); como en lo correspondiente a los textos teóricos: “A mí no me importa hacer una lectura racional –ni siquiera teórica, y mucho menos técnica, de toda la teoría. Me la apropio como texto. O sea, a mí me importa la teoría en cuanto me sirve como creación. Como elemento para poder ver más dentro de la propia creación” (Rodríguez cit. por Dykstra 2001: 314).



aparecidos al final de *Para un cordero blanco*: “y uno no sabe quién es / porque en ninguno puede reconocerse” (Rodríguez 1984: 90)–.

*Páramos* recibió el Premio Julián del Casal –máximo premio otorgado por la UNEAC– en 1993, aunque no fue publicado hasta dos años más tarde. Entre el jurado que le otorgó el premio se encuentra Marilyn Bobes, con cuya poética la crítica estableció vínculos en un primer momento. Pablo Armando Fernández y José Pérez Olivares constituirán los otros miembros. Como todos los libros de Rodríguez, este es un poemario pleno de anclajes hacia delante y hacia detrás, de lazos que configuran un espeso entramado y ofrecen una idea de continuidad, por ejemplo, en el poema “luz acuosa” (1995: 25) aparecen nombrados “el Cordero” –símbolo recurrente, especialmente en *La gente de mi barrio* y *Para un cordero blanco*– y “Plantagenet” – título de uno de los textos incluidos en *En la arena de Padua*–. También aparece en este poemario una primera alusión explícita a Dulce María Loynaz, con quien tanto se la ha comparado, que tendrá lugar en el poema “todo es sal” (1995: 42), el cual le dedica.

Esa isla violeta – “Violet Island”– conecta con *la mar violeta* del poema “Noche insular: jardines invisibles” de José Lezama Lima: “La mar violeta añora el nacimiento de los dioses, / ya que nacer es aquí una fiesta innombrable, / un redoble de cortejos y tritones reinando”<sup>190</sup>. M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López, en su texto “Las islas son mundos aparentes”, señala “la dimensión decisoria de lo insular” (2000: 371) en la obra poética de Reina María, en la que “el agua se convierte en signo, en la cifra con la que vertebró su modo de percepción de lo real” (2000: 372)<sup>191</sup>. El agua no como limpio cristal, sino como filtro de luz –“luz acuosa”–, que enturbia la percepción produciendo lo que Pérez López denomina una escritura “brumosa” (2000: 372).

<sup>190</sup> La presencia de José Lezama Lima salta a lo largo de la producción de Reina María Rodríguez en múltiples ocasiones. En *Variaciones de Galiano* llega, incluso, a convertirse en personaje: “También estaba aquella carta del escritor de Trocadero. Este señor, de unos sesenta años y más, ya no vendía, sino que le compraba al anticuario todos los objetos de plata (incensarios, copitas, jarras) que dieran a su biblioteca una apariencia de antigüedad clásica. Conocedor del arte y la cultura, de familia pobre y santiaguera, había decidido obtener un pasado que lo representara; un valor para moverse entre la tífani del comedor y su gran armario con puerta de cristal y llave. Algo tenía que ser misterioso todavía; algo tenía que quedar encerrado junto con aquel destino de ave en jaula de oro que llevaba” (Rodríguez 2008: 168).

<sup>191</sup> La priorización del agua como símbolo clave en la producción de Reina María Rodríguez se enmarca dentro de esa voluntad genealógica de emparentar su escritura con Dulce María Loynaz y sus *Juegos de agua*, sobre la cual hemos tratado en el capítulo anterior.

En este texto la “imagen mítica de la isla americana” (Pérez 1995: 7) se retuerce, el paraíso reconvertido en “la zona”, en “el dique”, en el cuarto cerrado. Reina María recupera la idea de una teleología insular<sup>192</sup> y aplica sobre ella una torsión, una re-metaforización en la que la isla, como fin último, se convierte en un código clausurado en sí mismo, estrecho:

No la luz provisional que se eterniza y finge lo que seremos  
 o el miedo de poseer la realidad opaca, intrascendente.  
 yo quería la vida sólo por el placer de morir, sobre las  
 quietas aguas,  
 junto a los peces blancos y estaba impaciente  
 porque sucediera todavía la reedición de mi inconsciente  
 para que alguien hallara allí lo no tocado, la otra voz,  
 no de este ser intermediario, un cuerpo para medir las  
 grietas  
 bajas; un cuerpo para la violación de un yo impracticable  
 (1995: 8).

El proyecto poético de los años sesenta y setenta se presenta como un intento de poseer la realidad que opaca a la propia escritura, que encierra en un “cuarto de la felicidad” fingido –haciendo alusión al poemario anterior–. Frente a esta situación, contra las formas “que parecen lo que son”, el sujeto poético inicia un proceso de exploración hacia “lo no tocado, la otra voz”. La imposibilidad de una identidad definida y fijada aboca hacia la búsqueda. Un “yo impracticable” no puede reconocerse en un lenguaje ordenado y diáfano, seguro: “pero conociendo desde el doblado ojo enrojecido, otro / lenguaje, / otra profundidad que no marque lo seguro, ningún / término” (1995: 9).

“Páramos”, que constituye el título del libro y el de uno de los textos incluidos, hace alusión al “mal de páramo” que aparece relacionado con “lo inexpresable”. El páramo como terreno desamparado, carente de la protección que ofrece un lenguaje seguro, la relación complaciente con la realidad, su plena correspondencia con la escritura. La producción de Reina María nos enfrenta directamente con esa incapacidad, plantea el miedo a esa actitud desabrigada, problemática: “desgarrar la percepción que taladra y

---

<sup>192</sup> En torno a la teleología insular, remitimos a algunos textos fundamentales al respecto: “La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular” (Vitier 1987), “Insularismo, Literatura y Cubanidad en la Poética de José Lezama Lima” (González Álvarez 2002) o *Los poetas de “Orígenes”* (Arcos 2002).

uno mismo desgarrarse en cruz en medio de la percepción. no estamos preparados para un viaje que no culmine en su metáfora; no queremos la libertad de una creación que no reduce la imagen y arbitrariedad de un dios a nuestro tamaño, no sabríamos qué hacer con él...” (1995: 14).

Enfrentarse al páramo supone desactivar la significación previa porque resulta insuficiente, inoperativa. Trabajar sobre un lenguaje que no marque lo seguro, que no fije –romper el dique, salir de la zona–, que no suponga una mera confirmación de un supuesto conocimiento anterior, prediscursivo. En conclusión, atender el principio de especificidad nombrado por Foucault:

No resolver el discurso en un juego de significaciones previas, no imaginarse que el mundo vuelve hacia nosotros una cara legible que no tendríamos más que descifrar; él no es cómplice de nuestro conocimiento; no hay providencia prediscursiva que lo disponga a nuestro favor.

Es necesario concebir el discurso como una violencia que se ejerce sobre las cosas, en todo caso como una práctica que les imponemos; es en esta práctica donde los acontecimientos del discurso encuentran el principio de su regularidad (Foucault 2008: 53).

Las poéticas de la referencialidad, sostenidas en ese juego de significaciones previas, aparecen como un “Ídolo del crepúsculo”, es decir, como una norma que pierde fuerza ante su desenmascaramiento. El desgarramiento de la percepción que se nos propone reubica la representación, asociándola al sujeto y no a lo real o posible: “hacer de los objetos una creación del sujeto”, “tomar la realidad por un fantasma creado por el autor. obsesión de descubrirla cayendo sobre el seto oscuro” (1995: 17).

La realidad como creación, como construcción, de la cual es responsable el sujeto que escribe, así como la voluntad de hacer patente la representación como simulacro, permanece en otros textos como “Tutaouille ziguedau”: “después que el lenguaje con su lentitud y humanidad trata de fijarla ya soy responsable de estructuras, soluciones, el momento de la primera asfixia entre el ahorcado, que todavía está ahorcándose, y su cuerda. podría llegar a ser esto pasado? se podría recordar lo vivido y no su representación?” (1995: 20). La Revolución había propuesto una escritura-monumento para recordar los hechos gloriosos, el sujeto poemático de estos textos se empeña en desmontar el emblema, en sacar a la luz su artificio. Sólo podemos recordar su representación, sólo es posible “hacer la representación de la simulación”. Después de

esa toma de conciencia, “ya la muerte no es lo mismo, la escritura tampoco” (1995: 20)<sup>193</sup>.

La imposibilidad de recordar lo vivido conlleva la conciencia de algo que se escapa, que es incapaz de contener, de fijar: “arriba, la cinta que se abrió para no sujetar la identidad; para no sujetarla al vaivén del deseo” (1995: 27) –dentro de “Marisol”–. De nuevo, identidad y deseo. Resuenan versos de su tercer poemario: “del otro lado del puente / están los deseos” (1984: 31). El deseo, aislado del nuevo imperio de la palabra configurado por la Revolución, se reintegra al cauce productivo de la palabra poética. En “como las cosas caras” se afirma: “(...hiperrealismo es la necesidad que no le permite un campo a la seducción” (1995: 35)<sup>194</sup>. Las poéticas de la realidad, la voluntad comunicativa del régimen, deja el deseo en el afuera, en el margen, del otro lado del puente.

El siguiente texto, “la artista”, comienza, tras puntos suspensivos –como la mayoría de los que componen el libro–, con un derrumbe: “el balcón caído” en el que sonaba el “piano mecánico”, que deja ver “las bases desgarradas”. Ese derrumbe supone el punto de partida de la reflexión: “estoy expuesta por la vidriera que ha caído desde arriba y la luz, me protejo...” (1995: 37). Esta composición plantea un después de esa toma de conciencia del simulacro, de la imposibilidad de contener la escritura ¿cómo escribir después del simulacro?:

(...cuando niña hacía garabatos en las libretas, todos hacíamos lo mismo, cuando alguien decía lo que yo había inventado, me quedaba perpleja y a la vez muy triste. porque todo se sabía; todo se sabía. al crecer, los garabatos –antes delirios de líneas y palabras sin descifrar– fueron

---

<sup>193</sup> Citamos aquí el párrafo completo en el que se incluyen estos enunciados. Paradójicamente, los textos de Reina María ponen en cuestión al propio sujeto posmoderno en diversas ocasiones, planteando una contradicción con respecto a aquella parte de la crítica que ha ubicado su producción dentro de una supuesta posmodernidad caribeña, no obstante, el diálogo con este marco interpretativo resulta explícito y recurrente: “sujeto post-moderno que deteriora su absoluto, como si no le bastase ser sustancia en una manera irreverente y cansada de transgredir y caricaturizar la forma, rompiéndola, con una cuerda (Artaud consumido por Deleuze) objetar el humor, hacer la representación de la simulación; el cómo clasificar los órganos de la entraña. (conmiseración?) ya la muerte no es lo mismo, la escritura tampoco” (1995: 20).

<sup>194</sup> En este mismo texto, más adelante, vuelve hacia la paradoja congénita de la representación planteada por el proyecto institucional cubano, sirviéndose de los propios juegos del lenguaje –la lámpara que recorta: tijeras– e ironizando sobre su autorrepresentación –el oficio de “lo poético”–: “...una lámpara recalentada, oscura, recorta la sombra de mi mano en el papel, tijeras, busco explicarme la imposible dualidad símbolo-objeto: lo que parece que somos y nos creemos y la realidad. inscribir la memoria de un tiempo en la historia, ser protagónico (agónico) de ese momento, más allá de su representación (sin las parodias de mí misma en el oficio de “lo poético”)” (1995: 36).

conformando formas precisas, dibujos, sistemas, se había logrado la madurez, eso es, la representación, su construcción. ahora, quiero romper el dibujo consciente, su línea oscura, que me ha hecho salir de una abstracción a otra, y quiero deshacerme en aquellos garabatos del origen –no igual– porque ya aprendí el juego de hacerlos y destruirlos hasta el poder... los deseos dibujados son de otra especie, cuesta mucho, cuando hemos aprendido los artificiales deseos de cualquier poder, o posesión, lograr los otros...) (1995: 38).

Deshacer la representación sin convertir su deconstrucción en otro artificio, en otro código cerrado, en una nueva herramienta de poder que aspire a sustituir al poder precedente –oficial–. Abandonar el juego de semejanzas ¿es posible escribir fuera del simulacro?: “...cuando dejo el simulacro, la actuación, el deseo de parecer, la fábula, el plagio de un sistema de acción, dejo de ser “la artista”?...” (1995: 39). El juego de ser o dejar de ser forma parte de los mecanismos de autorrepresentación desarrollados en los libros de Reina María Rodríguez, el “yo impracticable” se escritura a través de la fragmentación y la máscara, como en “é o nada que é tudo” donde introduce una de las estrategias textuales clásicas de la literatura, la reproducción de una carta que el sujeto poético ha recibido desde Lisboa y en la que resuenan los heterónimos de Pessoa. Este juego de sujetos le sirve para dar un paso más allá y finalizar afirmando: “tal vez porque el verdadero juego, no es enmascarar al sujeto, sino enmascarar al juego mismo” (1995: 51), sentencia que reaparecerá en otro poemario posterior, aquella vez sí citando a Roland Barthes, su autor (1978: 155).

Lo impracticable, lo inexpresable –el páramo– impulsa hacia la búsqueda del borde. Si los primeros libros de Reina María constituían el inicio de “la fuga de tanta belleza hacia lo negro” (1984: 60), estos textos configuran la exploración de ese “borde” que es “negro”. La problematización del lenguaje como experiencia de dolor –el afuera del cuarto de la felicidad– genera la “estética del desastre”, en la que las correspondencias se diluyen y los códigos se desautomatizan. “ski sauvage” escritura ese desborde:

Tanto hemos sufrido de querer abrir la línea límite del objeto, del sentimiento, de la palabra, el borde. el borde de la naturaleza es negro y nos descerebramos en un intento de atravesar (los cielos donde nos suicidábamos al revés, hacia la infinitud, contra la gravedad). las colinas ensangrentadas bajo la nieve en pico que me ha cortado la pierna izquierda al rozar y yo, más que sufrir la herida, describo su dolor (estética) del desastre (...) la escritura se aleja de sí misma (el movimiento del trazo entra en el propio movimiento del texto) de la vida? la diferencia es opción. no existe la diferencia en el centro (cada cosa es la misma cosa). la

diferencia es periférica y me gusta vagar, rajar esos bordes oblicuos que parecen determinar alguna estructura del sentimiento entre esas pistas de complejidad que el artista escoge para su azul, su verde, su negra gravedad (1995: 56).

Problematizar el lenguaje conlleva un distanciamiento –“la escritura se aleja de sí misma”–, disloca, exige un lugar periférico. La poética hegemónica durante las primeras décadas tras el triunfo de la Revolución borra esa distancia, estableciendo un continuum en el que vida y texto constituyen una correspondencia sin fisuras. La escritura de Reina María, consciente de su oblicuidad, de su impertinencia, ahonda en esas fisuras, pretende salir del cuarto cerrado, situarse fuera de la luz:

Tomamos el té, corriente, bajo la lámpara art-nouveau, de imitación. alrededor del centro de la mesa están reunidos: el teólogo, el astrólogo, el crítico, el investigador, el hippy, el productor, la funcionaria, el arquitecto, el ingeniero, la bailarina, el escritor, el perro dálmata, el editor, la guionista, una pintora, el director y los cantantes, nadie se ha situado fuera de la luz, los claros y oscuros del vidrio de fingir... (1995: 58).

Este párrafo da comienzo al último texto del libro titulado, significativamente, “la obra”. El té “corriente”, la lámpara “de imitación”, todos dentro de la luz, temerosos de la transgresión, de la fisura. La composición finaliza con un desafío: “hacia la realidad más real, hacia la imagen de lo real. puede uno permanecer mucho tiempo en la imagen de lo real. es el final de la obra” (1995: 60). La representación de la realidad, llevada hasta su extenuación, hasta su propia hipérbole, disuelve la escritura, constituye el final de la obra.

### 6.3. Hacerse la escritora.

quiero la cáscara del mundo  
para la guillotina de mi índice.  
Lina de Feria

En su siguiente libro, *Travelling* (1995), desaparece casi por completo la forma tradicional poética –la estructura en verso– y gana terreno lo que podríamos denominar poemas en prosa –a falta de otra categoría–, aunque preferiremos referirnos a ellos como textos. Además, en esta obra se incluyen, por primera vez en la producción de

Reina María, ilustraciones y fotografías. La irrupción de la imagen modifica el discurso y su modo de producir significaciones. En un fragmento incluido en su último libro, *Variedades de Galiano*, el yo poético juega con el yo autorial y lleva a cabo un recorrido por la utilización de la imagen en sus diferentes obras:

Siempre tuve predilección por la fotografía. Desde niña gozaba con la kodak de cajón de mi padre, incluso, cuando ya no servía (y él había muerto años atrás), tiraba fotos colocándole flores secas en el lente. Uno de los libros que más he leído es *La cámara lúcida* de Roland Barthes, que dio pie a mi libro de poemas *La foto del invernadero* (1998). Un poemario que construí pasando las fotos de la revista Correo de la UNESCO; fotos desleídas de palacios y monumentos que no visitaría ¡jamás! Pero que recorría a través de aquellas páginas (...) Más recientemente, luego de hacer fotos para *Travelling* (1995) –un volumen de formas breves, donde la protagonista viaja con su discurso en off y se queda en el estado ideal para ella: dentro de un cuadro de Vlaming que vio en una exposición–, terminé *Variedades de Galiano*, un texto de mi mapa cotidiano que toma el título de una tienda en Centro Habana: con fotos de mi calle Ánimas, intrascendente calle, donde busco, a través de caminatas habituales, la relación posible entre ficción y realidad, y viceversa (Ródríguez 2008: 191-192)<sup>195</sup>.

La imagen se incorpora al cauce de significaciones del discurso, de esta manera, la problemática relación con la realidad se traslada también al lenguaje visual<sup>196</sup>. Lo inexpresable trata de emerger a través de la hibridez. La incapacidad de reconocerse, la imposibilidad de fijar una identidad, se materializa en el juego sobre el límite en el que se funden género y géneros, lenguas –como hemos señalado en el capítulo anterior– y también lenguajes –escritura e imagen–<sup>197</sup>. La escritura de Reina María provoca, dentro

<sup>195</sup> El interés por la teoría de la imagen y, en concreto, por la fotografía, se encuadra en un productivo marco de interpretación ampliamente desarrollado durante las últimas décadas del siglo XX –tras los fundacionales textos de Walter Benjamin, en gran parte recogidos en *Sobre la fotografía* (2004)–, en el que podemos incluir *La cámara lúcida* (1982) de Roland Barthes – texto citado en múltiples ocasiones por la autora– pero también textos como *Sobre la fotografía* (1981) de Susan Sontag, *La disparition del lucioles* (1982) de Denis Roche o *El acto fotográfico* (1986) de Philippe Dubois. La relación de la imagen con la realidad, la problemática de la representación con respecto a la fotografía, continua generando una amplia producción teórica, tal y como demuestra la publicación de libros como *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (1997) de Joan Fontcuberta o *Efecto real* (2004) de Jorge Ribalta. No pretendemos adentrarnos aquí en una teorización del análisis visual, sino señalar –siguiendo las propias reflexiones de Reina María Rodríguez– la existencia de una problemática común que atraviesa transversalmente ambos lenguajes.

<sup>196</sup> El sujeto poético introduce la incorporación de las imágenes en uno de los textos iniciales de *Travelling*, titulado “in vitro” –otra metáfora del estado de contención y, a la vez, de aparente transparencia, pilares fundamentales de la poética hegemónica–: “había algo más que el tiempo de la descripción, de la palabra, la significación, algo más que el sentido que encerramos en una palabra, porque hay un tiempo que es sólo el de las imágenes (1995b: 13).

<sup>197</sup> El trabajo con la imagen le sirve a la autora para desplegar la idea de enmascaramiento, de limite: lo que queda dentro y lo que queda fuera. En *Variedades de Galiano* vuelve repetidas veces a esta reflexión: “La fotografía, dice Barthes, sólo puede significar adoptando una máscara” (Rodríguez 2008: 202) o, en

del circuito cultural cubano, el malestar de la indefinición. En una entrevista realizada a Antonio José Ponte por Néstor E. Rodríguez, se señala esa incomodidad:

Las editoriales nacionales tienen una dificultad con la experimentación genérica. Pienso en un libro como *Travelling*, de Reina María Rodríguez, que es un libro raro, con fotografías y comentarios de la autora sobre su vida al estilo de los publicados en Francia con títulos como *Roland Barthes par Roland Barthes*. Para publicar *Travelling* a Reina le pusieron un rótulo en la portada que dice “relato novelado”, es decir, para publicar ese libro crearon un centauro genérico. Había una verdadera dificultad para editar ese tipo de proyecto literario (Ponte cit. por Rodríguez 2002: 185).

*Travelling*, “un libro raro”, llama la atención sobre sí mismo debido a la alternancia de lenguajes. El entramado institucional se muestra incapaz de digerir esa ambigüedad y la resuelve con el rótulo de “relato novelado”. La voluntad desde el discurso por salir del encierro viene contradicha por el proceso de absorción estatal, el cual actúa como una maquinaria reductora en su empeño por disolver el límite, la hibridez, el desdoblamiento que el propio texto, mediante su carácter metaliterario, exige:

¿reencarnación? no, nada de eso: desdoblamiento. yo, en mí, con mi memoria, estoy agotada, como cualquiera. necesito salir de esa cáscara corrompida, de la experiencia limitada por un solo cauce y tomar otro alcance. no es sino nacer de una imagen. ya no soporto más esta trituradora de sentimientos, de sensaciones y de carne donde me muelo cotidianamente, sin haber existido, sólo pre-existido (1995b: 23).

La voluntad de desencajamiento desde el propio texto, la conciencia de su hibridez, de su impertinencia, resulta un rasgo recurrente en este libro, evidenciado en composiciones como “kitschmente”:

soy kitsch, y mis amores, mis pasiones, mis sentimientos, mis amigos, mis condecoraciones, mis méritos y deméritos también. tal vez de un kitsch idealizado, distinto, que tiene una cáscara más refinada o «literaria» al ordinario. Pero eso no me salva. Este personaje lo escogí (...) Yo emito señales (kitsch), para suplantar esa pérdida, esa absoluta pérdida; para unir la falla, la rajadura que está entre mi potencialidad y la ausencia. y hago concesiones para existir (kitschmente) (1995b: 31)<sup>198</sup>.

---

alusión a la producción de las artistas plásticas Elsa Mora y Niurka Barroso, “La insinceridad de estos trípticos me atrae, su regocijo entre la falsedad y la quimera, lo que no son, lo que dejan de ser” (Rodríguez 2008: 202).

<sup>198</sup> El proceso de enmascaramientos se extiende durante todo el libro, el final de este mismo texto constituye una muestra de ello: “mi amigo Roland Prats por Roland Prats, preparando conferencias de semiótica con libros envejecidos y la ropa negra, teñida y exprimida muchas veces –de neuyorquinos que



En la composición siguiente, “flor de invernadero, *made in...*”, que conecta con el que será su siguiente libro *La flor del invernadero* (1998), se ahonda en la idea de autorrepresentación y en su carácter de constructo, de ficción, “yo también participo de esta ironía, de los golpes bajos, de la vulgaridad” (1995b: 35):

aprovecho la materia prima de mi encierro y de mi soledad para hacerme la escritora –consciente de que no he dejado de ser aún la secretaria que inventaría cada momento de su realidad para fabular (...) faltaron de las páginas de sus novelitas de Corín, en la Hiroshima cotidiana, por eso no sabía cómo hacerla, cómo interpretarse ella misma, corrompiéndose en las oficinas donde nacen flores de invernadero (1995b: 36)

*Hacerse la escritora*: extrañamiento, desautomatización, hacer evidente el simulacro. La dificultad –¿imposibilidad?– para dejar de ser “la secretaria que inventaría cada momento de su realidad para fabular” –la literatura de la Revolución como parte de la maquinaria burocrática estatal– que produce “flores de invernadero”, de belleza artificial, de falsa transparencia. Frente a ello, volver a plantearse la propia representación: “¿cómo interpretarse ella misma?”

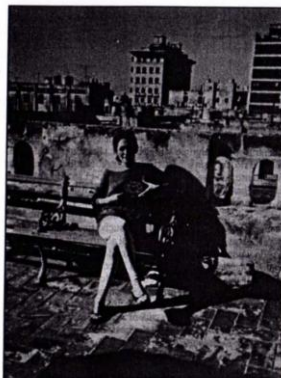
La escritura como toma de conciencia de la fisura, escritura-cicatriz que evidencia las grietas de un sistema que inventaría cada momento de su realidad: “evidentemente quería deslumbrarme con tanta realidad” (1995b: 60) –dentro de “cierta distancia”–. La literatura de las primeras décadas de la Revolución, asentada en la plena correspondencia entre lenguaje y realidad, se desvela como un siniestro “laboratorio de la perfección” (1995b: 63) –en “Blein”– que genera correlatos totales y consumados en sí mismos. La acción de fijar conlleva un recorte. Contener supone inmovilizar:

---

aparentamos y tal vez parecemos–, pero negra: garfio, corazón y perro dalmata...” (1995b: 33). El diálogo con *Roland Barthes por Roland Barthes* (1978) se establece también a través del juego de autorrepresentaciones, Reina María Rodríguez incluye fotografías propias, como en la obra de Barthes:



...soy sólo una artista en la pantalla perdida en la post-guerra.



...el último suspiro que queda de las cosas...



...como si estuviera viendo una representación de lo que deseaba.

Fotos de Reina María Rodríguez incluidas en el libro *Travelling*.

“nosotros somos museables” (1995b: 76). El sujeto revolucionario como producto de ese laboratorio de la perfección, que forma parte del Estado-museo que contiene y fosiliza, a la vez que se legitima en una literatura-monumento.

Frente a esa museificación, la extrañeza de no reconocerse. En “la conciencia de verlo” el discernimiento de esa no-correspondencia reaparece como *mancha* –la culpa de sus primeros poemarios, el cordero blanco–: “piensa (en *off*) que ella está manchada, que está manchada por el «intelectualismo», que está construida y codificada a través de espejos falsos y que ya no podrá ser otra, que ya no podrá ser de allí, aunque se quede, aunque regrese: que ya no podrá recibir naturalmente el deseo y la muerte” (1995b: 85)<sup>199</sup>.

El libro se cierra con un texto, organizado en dos columnas, bajo los encabezamientos de “sonido” e “imagen”, al modo de un guión cinematográfico, estableciendo un diálogo con el título *Travelling*<sup>200</sup>. En lo que aparece denominado como “texto de los créditos” se evidencia el desdoblamiento, la hibridez, la fragmentación: los personajes son “yo-ella”, “tú-él” y “ellos-nosotros”; la escenografía es “la cultura occidental, sus fragmentos”; el nombre de la autora emerge ficcionalizado: “*guionista*: Reina María Rodríguez”. Tras este ejercicio radical de extrañamiento, bajo esa voluntad de enmascarar el propio juego, el libro concluye con esta última enunciación: “Esta película está inspirada en hecho reales” (1995b: 95).

---

<sup>199</sup> Estos versos se conectan con su poemario anterior: “ya la muerte no es lo mismo, la escritura tampoco” (1995: 20).

<sup>200</sup> Tras el análisis realizado en torno a este libro, resulta inevitable establecer una conexión entre este título y las conocidas palabras de Jean-Luc Godard: “un travelling es una cuestión moral”.

## SONIDO

\* aplausos prolongados que se funden con el final de la pieza musical... (*El lago de Como*)

ruido de calle, voces, carros, etc.

## IMAGEN

la cámara sigue en *zoom back* lento, el teatro está vacío, se cierran también las puertas y la cámara sigue en marcha atrás. en los carteles de afuera, aparecen los créditos: unos muñecos terminan de escribirlos, con tizas de colores y crayolas... la cámara sigue hacia atrás: por la calle (tarde-violeta-rosa), está pasando mucha gente, las imágenes de esta gente caminando se acelera, a más de 24 por segundo...

texto de los créditos:  
*yo-ella*: la viajera  
*tú-él*: el filósofo  
*ellos-nosotros*: los amigos  
*animales*: la gata Justina y las palomas  
*otros personajes*: Solón, Shakespeare, Cortázar, Cavaffis, Malcon Lowry, F. Pessoa, Roland Barthes, etc.  
*escenografía*: la cultura occidental, sus fragmentos  
*maquillista*: la memoria  
*editor*: el tiempo  
*fotografía*: fotos archivo  
*guionista*: Reina María Rodríguez  
*director*: Vège

vuelve al fondo la pieza musical del principio... *la-mi-la-la-mi-la-do-si la mi* (sostenido)

Esta película está inspirada en hechos reales.

## 6.4. ¿La renuncia a lo real?

## LA FURIA DE LA CÁMARA

(...)

Ella mira hacia la cámara  
(y oprime el obturador).

Carlota Caulfield

Su siguiente libro, *La foto del invernadero* (1998) –fotografía como mecanismo de fijación, museificación; invernadero como espacio artificial, falsamente transparente<sup>201</sup>– comienza con una nueva inmersión en lo insular: “la isla de Wight”. La isla, espacio delimitado y aislado, empieza a desdibujar sus contornos porque “–el poema no estaba terminado / era el centro del poema lo que nunca estaba terminado–”. La seguridad de las fronteras materiales se desvanece: “el yo se agrieta”, “un yo criminal y lúdico” (1998: 12). De nuevo, iniciar la búsqueda ante lo inexpresable: “hallar otra cosa entre esa línea demoledora de las formas / que chocan al sentir su resonancia” (1998: 13)<sup>202</sup>.

Renunciar a las poéticas fundamentadas en la referencialidad supone renunciar a la “posesión”, a los anclajes, a la seguridad. La palabra-monumento convertida en “fortificación”, en cuya intemperie resulta complejo escribir: “cómo te mueves sin una cuerda, sin una fibra, / que te sujete?” (1998: 59) o “(no sabemos hacia dónde movernos / si la superficie de la realidad es líquida, / o está sumergida; si la descifraremos de atrás hacia / adelante, para que todavía podamos significar y en qué sentido significaremos)” (1998: 53). Este libro se constituye, pues, como un acto de desposesión:

he comprobado la diferencia en los objetos  
y ellos pretenden también engañarme.  
en una reproducción de mi necesidad de estar anclada.  
en ti, en ellos.  
me encojo esta noche de lluvia,  
y no confirmo nada (1998: 32).

<sup>201</sup> La representación como deformación se constituye en *leit motiv* a lo largo de todos sus libros, señalamos un nuevo ejemplo, el texto “un vidrio, en la ventana”: “él hacía ventanas con fragmentos de vidrio / recogidos del mar. (el color ámbar / detrás del vidrio desdibuja mi rostro, / su falsedad) sostener mi figura / rehacerla y romper / la miniatura de ser con la que conviví. / no regresar a ella para huir lentamente / en el límite de cada fragmento dispuesto / entre tus manos / como otro vidrio fundido en la ventana” (1998: 81).

<sup>202</sup> Este y otros versos reaparecerán en su siguiente libro *...te daré de comer como a los pájaros...*, a modo de anotaciones, constituyendo un cuaderno de viaje –de escritura– en el que se retoman y comentan los principales hitos reflexivos de sus poemarios anteriores.

Renunciar al rito de la representación –“el rito que se ejecuta cuando se construye un día / el deseo primordial de representarlo” (1998: 39)– para trabajar con sus “residuos”, “con su masa inútil, sus restos, su lentitud”, con el “nafragio”. Tomar como punto de partida “la realidad que nunca me aceptó” (1998: 46) –nunca me representó– y atreverse a señalar la herida: “la uña está partida y sangra” (1998: 44). La conciencia de la culpa se convierte en conciencia del castigo, en conciencia de la propia marginalidad: “siempre había alguien esperándonos al regreso de estas travesías; alguien para borrar los pedazos de deseo; alguien para sostener y castigar (Foucault?) por qué este miedo a la libertad del espacio diseñado por sus anillos nos trastorna hasta recurrir a la dualidad” (1998: 50).

El sujeto poemático, en este libro, desvela el simulacro de la identidad –causa y efecto del simulacro de la literatura–. En un intento por detener la realidad, por estar fuera de sí –de la representación de sí misma–, observa el propio cuerpo –el anclaje, su autorreferencia–:

la fuerza de una imagen transversal sacándome de allí –del fragmento de mar, del pozo reducido a poliedro de luz de donde vuelvo, sin más origen que esta desnudez probada de no saber decir lo que da a ver. este es el infinito campo de mi cuerpo (los vellos de los brazos que siempre escondí bajo la manga). el parecido conmigo es una conformidad con una identidad imaginaria (1998: 67).

Y al verse, de nuevo, desde el *afuera*, afirma: “siento el horror del descubrimiento de los vellos de los brazos”. La representación, la identidad, como constructo imaginario, fundado en una conformidad, en una convención, da paso al horror del descubrimiento: “correr tras una cosa que se acerca con apariencia de lo real y está mutilada y es otra falsificación” (1998: 70).

Para contrarrestar el lenguaje de la realidad como enmascaramiento, el sujeto poético propone la reescritura: “reconstruiré una estatua más allá de una vida opresa en vida, opresa en sentido; escribiré de nuevo el poema «Antínoo» de Fernando Pessoa; escribiré de nuevo las memorias de Adriano, te besaré en los museos y despertarás de la cultura muerta en el espacio prolongado de la representación que es tu boca, sus labios planos, como un mapa excelso de ti” (1998: 73). Escapar de las prisiones de lo posible, jugar

con la propia representación, señalar la falta y escribir desde ella. El poema que da título al libro sintetiza la reflexión metapoética que determina su escritura:

pero es allí donde quisiera vivir...  
 en el lugar exacto de una foto que falta  
 para que no imite otra vez, o intente imitar el ser que soy.  
 el paisaje prohibido donde pondríamos el amor  
 con exclusividad.  
 el paisaje del deseo, que no se superponía o se reproducía a cada  
 instante  
 y que permaneció oculto para nosotros  
 (...)  
 éramos suspicaces, ahora, acomodo en mi mente  
 la mente del invernadero, su llama tibia  
 en el centro de las imágenes haciéndonos creer que algo  
 temblaba  
 o que podría no ser alcanzable.  
 esa incertidumbre del temblor donde cruje la madera  
 y la realidad se distorsiona y parte en dos lenguajes.  
 fue la que siempre quisimos y faltó  
 (1998: 84-85).

Frente al paisaje de la realidad, que se reproduce a cada instante, el paisaje del deseo –una foto que falta–, el paisaje prohibido. El sujeto reclama que las imágenes, los lenguajes, dejen de hacernos creer y, en su lugar, nos ofrezcan la incertidumbre del temblor. El sujeto está exigiendo un modo diferente de relacionarse con la realidad, con el mundo.

En 2001 se publica la entrevista “Un deseo de querer eso que no es”, en la que Kristin Dykstra pregunta a Reina María Rodríguez sobre su poemario *La foto del invernadero*:

Yo siempre he creído que esa sinceridad que logra el hombre al relacionarse con los objetos, con las obras, con las personas, con todo, es el mayor artificio que puede tener. Y ahí donde puede lograr alguna calidad o algún salto, ¿no? Un salto de conciencia, un salto del lenguaje, un salto de su manera de poder apreciar los valores que lo antecedieron, lo que te hace crecer (...) Para el mundo que trato de hacer *La foto del invernadero* es un libro frío. Es el libro de la renuncia a lo real, completamente. El libro del brillo falso de las postales y las carátulas de los libros, de la cultura como algo que ya está reproducido, que no nos deja llegar nunca a ningún

tipo de sensación o de origen, sino simplemente acumular y acumular retazos, pedazos, fragmentos (Rodríguez cit. por Dykstra 2001: 314-315).

La renuncia a lo real, más bien, la renuncia a creer en la comunicación de la realidad en la literatura supone, todavía en 1998, una profunda transgresión del macro-proyecto identitario propuesto por el Estado cubano tras el triunfo de la Revolución. La asunción del simulacro se constituye como base sobre la que pensar, sobre la que crear y adoctrinar. Nos conduce irremediabilmente hacia la producción de fragmentos –lo que sobra, lo que falta–, en lugar de dirigirnos hacia la comunicación de un *todo* verdadero –tal y como la cultura hegemónica pretendía–: “cambio esta representación por un día de contemplación” –afirma en el texto “una casa encantada en la esquina de San Rafael”–. Sin embargo, se erige como imposible escapar a la representación. La renuncia a lo real continua originando culpa, incapacidad: “yo bajaba una vez más y me unía con mi culpa, con mi incapacidad, buscando siempre una casa en la esquina de mi deseo y ella –lejana desde mi ojo insignificante– se volvía más aparente y más real cada vez, como se vuelve más luminosa la luz que no se desea ver” (1998: 87). La renuncia completa de la realidad es un arcano, un lema desafiante e impulsador que nos conduce a repensar la expresión de lo real. La producción de Reina María, en contra de su propia declaración, no supone una renuncia sino una reconquista, nos empuja hacia apropiaciones diferentes de la realidad, fuera del Museo de la Revolución.

Llegados a este punto, resulta conveniente preguntarnos: ¿qué actitud adopta el Régimen cubano frente a esa supuesta renuncia a la realidad? *La foto del invernadero* se convierte en el segundo Premio Casa de las Américas que recibe Reina María Rodríguez –el primero le fue otorgado en 1984 por *Para un cordero blanco*–. No se trata del único galardón con que cuenta ¿qué está sucediendo para que una poética oblicua, impertinente, como la de esta autora, sea condecorada con uno de los premios más importantes de América Latina? Alex Pausides, en la antología de poesía caribeña *L@s nuev@s caníbales*, plantea los cambios experimentados por la oficialidad cubana con respecto a las producciones emergentes:

De la inserción contradictoria del poeta en la circunstancia que lo rodea y lo condiciona, saldrá una obra que asume una especie de salto al vacío. La pluralidad, la implosión de los límites, la disolución de los discursos, la relectura de la tradición, el cuestionamiento de la función misma de la poesía y de la posición del escritor ante el mundo, conducen a la subversión del canon

(...) Y si la otrora hegemonía del conversacionalismo desplazaba otros abordajes del discurso, ahora el canon asimila el margen, lo periférico, el fragmento, permitiendo la coexistencia de lecturas disímiles, zonas temáticas y estilísticas contrapuestas y hasta ayer excluyentes (Pausides 2003: 12).

El Estado, premiando el libro, absorbiéndolo en la maquinaria institucional, pretende cerrar la herida abierta desde el texto: “el miedo de ser vulgares me canoniza” (2000: 32) afirmará en *...te daré de comer como a los pájaros...*, su siguiente libro. Incorporar la producción de Reina María al canon forma parte de una estrategia de disolución, resulta más peligroso aquello que está fuera. Integrar la norma-*desvío* en el circuito cultural supone corregir el desvío. La apropiación de su escritura por parte del Estado desactiva la crítica a la cultura hegemónica, al formar parte de ella.

Quizá para contrarrestar este efecto, Reina María publicará, dos años después de ganar el Premio con *La foto del invernadero*, un libro de especiales características, donde el discurso adopta múltiples formas y la tensión del límite se agudiza. Jesús David Curbelo, en su extenso ensayo sobre la poesía cubana, titulado *Juez y parte*, se refiere así a *...te daré de comer como a los pájaros...*:

*Páramos*, que marca para mí la verdadera ruptura entre ambas etapas de su producción, porque aquí ha subido el grado de contaminación y la autora se acerca a la narrativa, con el consiguiente manejo distinto de los aspectos psicológico y lingüístico del discurso. Esta actitud alcanza su clímax —hasta la fecha— en el volumen *...te daré de comer como a los pájaros...*, en el cual Reina María introduce fragmentos de diarios, comentarios críticos, notas de lectura, viñetas, y hasta una disposición tipográfica a dos columnas que convida a leer (sentir) el texto como un organismo vivo, con leyes específicas y diferentes de las que rigen por lo general a los materiales literarios, lo cual provoca una extrañeza, un distanciamiento que hace menos cómplice la comunicación al desautomatizarla, pero al mismo tiempo la autentifica porque ofrece una especie de radiografía de la autobiografía que, si creemos haberla desentrañado, nos acerca al posible drama personal de la autora y su angustia ante el discurso como recurso de salvación (ontológica, *of course again*) (Curbelo 2004: 174).

Este libro híbrido – “organismo vivo” lo denomina Curbelo— focaliza la atención sobre la propia gestión de los materiales ¿literarios? que conforman el cuerpo del discurso. Se trata de un texto a dos columnas, cada una de ellas con distinta anchura, con diferente tipografía, en la que se insertan anotaciones a modo de diario, fragmentos de poemas de sus libros anteriores, comentarios sobre el proceso de escritura, reseñas de diferentes



lecturas, etc. El sujeto ¿poético?, desde dentro del texto, reflexiona en torno al proceso que lleva a cabo:

(con este libro, esta rara compilación intemporal, mi deseo ha sido producir una estructuración diferente, combinatoria (la estructuración de una estructura) acercándome a los textos fuera del tiempo, o del espacio en que son concebidos, mezclándolos hacia un discurso continuo-discontinuo y una revisión crítica de los ángulos desde donde los acechamos, provocando un espacio literario-holográfico, abierto a la propia confusión y límites de una voz interrumpida por aquel desplazamiento del lenguaje hacia lo cotidiano y real (hasta lo doméstico) y el deseo de trascender hacia otra realización, en la cual, el lenguaje se señala (2000: 56).

De nuevo, una voluntad de oblicuidad, de impertinencia, y de auto-conciencia de ello. El propio texto se ubica en la periferia, proponiéndonos un “espacio literario-holográfico” en contraposición al espacio literario-monumental de la cultura hegemónica. Este libro nos impulsa hacia “una revisión crítica de los ángulos” desde los que acechamos la realidad, ahondando en sus límites, tensando el lenguaje que “se señala”. Este proceder se vincula con la “subjektivización máxima de un sistema de discurso” a la que Henri Meschonnic hace referencia en su ensayo *La poética como crítica del sentido*. El libro *...te daré de comer como a los pájaros...* se corresponde con la idea de “el texto entero como firma”, “como huella subjetal”, nos obliga a pensar aquello que la coherencia del signo –del lenguaje hegemónico– impide pensar:

Donde el poema obliga a pensar una corporalización máxima del lenguaje, que es la individuación misma, la subjektivación máxima de un sistema de discurso. El continuo como encadenamiento de una coherencia que es una contra-coherencia del signo.

Por consiguiente tampoco el signo sino el continuo ritmo-sintaxis-prosodia como significancia o semántica serial en un sistema de discurso. El texto entero como firma. Como huella subjetal.

No hay dos iguales. Es por eso que hay que *taamizar* y embiblar todo el lenguaje.

Lo que trae esta coherencia que el signo impide pensar (Meschonnic 2007: 48).

Como muestra del sistema de discurso que Reina María Rodríguez organiza en este libro, reproducimos dos páginas:

verano de 1989

...quiero agradecerte una vez más, lo que me has dado al venir, al ver, desde otro sitio ...y volveré a sentarme en la yerba, a llevarme los guizos a la boca y te haré desaparecer—aparecer, siempre. y te veré, porque siempre estaré. tal vez, tus brazos sean puentes más largos, ahora, son barreras de contención y yo, sola, camino a tientas hacia aquella ciudad que no existe...

### **alguien descubre una ciudad**

alguien descubre una ciudad  
en el apartado rincón  
contra el invierno y las rocas  
fraccionadas  
descubre un lugar para volver  
para estar siempre.  
alguien que no me ha visto espiar  
detrás de las colinas y los árboles  
donde el ovejero azul con  
su perro  
busca el laberinto de los pastos.  
quizá no sea el Armana  
pero él descubre una ciudad  
en el abismo  
con la sabiduría de la abeja nocturna  
profanando el alimento de su propio  
panal  
y la paciencia de los que ven como  
los ciegos  
en el sueño del tacto  
un apartado rincón  
una ciudad que no existe.

un refugio para los niños, para los amigos, sobre todo. para mí...

Enzo está durmiendo desde anoche en mi antiguo cuarto. extraño cómo convierten lo que heredan y lo transforman inmediatamente en otra cosa: otros gustos, otros deseos, otros colores, otra disposición de los muebles. hay una hamaca colgando paralela a la cama, y las puertas ya están bloqueadas por ruedas de bicicletas. cambió también la música, que impide la palabra...ellos, no quieren oír nada. ahora, Enzo lucha contra las palomas, para que no se queden allí, en su anterior nido, debajo de la cama y no le ensucien, su cuarto. antes, yo se las criaba, allí mismo...

vino Ponte (el abuelo) y tuve con él una conversación sobre su abuela metafísica y francesa. almorzó con nosotros y R: un pollo (el único) versión a la naranja. su mamá de nuevo intentó el suicidio...

(ni una sola mujer a mi alrededor, siempre amigos inteligentes y temas neutros. nada de pasiones). vino Abdel también, con otro estilo, o la purificación del suyo: botas nuevas, ojos de un intenso azul. trajo mi invitación porque la exposición *Nacidos en Cuba* se inaugura en abril y me esperan ...por qué tendré siempre esta debilidad por los ojos azules?

(garabatos de Elis entre las páginas. yo escribo sobre ellos o ella los dibujo encima de mí).

tanto, que se encuentren allí, por tanto tiempo, que su estallido sea un universo en expansión, un eco...

(medidos por los relojes –todos con inexactitud– horarios diferentes, cada uno va con su meridiano particular: autoengaño del igualitarismo que los detiene en aparente latitud...yo pregunto y pregunto qué hora es y todos creen que su hora es la misma en todas partes, porque ya no hay tiempo...)

verano de 1990  
(es la hora)

...el poder único de tus ojos, tus ojos con un círculo amarillo que se enciende y una bola oscura, una noche sin término en el centro, sin piedad, atrapándome, la mente... detrás de los ojos –no en los labios– el amor interno estaba en tus ojos...

...y al final, todos los ojos son los mismos ojos, los abiertos y los cerrados que estuvieron allí, donde mi intensidad les permitió fulgores, más bien, reposo de estar mirando las cosas que no fueron y empezar a mirar, como quien nunca ha visto, desde la oblicuidad más profunda, la inmensa tierra...

septiembre de 1990

el miedo de ser vulgares me canoniza. por eso, prefiero el poema, la

importante: ningún fin, ningún objetivo final, ningún resultado directo con relación al esfuerzo... (me da pena contigo, otra vez esperándome en el aeropuerto, señor Domingo Rosario de Lucía, presidente de ARQUIM...)

...“la vida es lo que hacemos de ella. los viajes son los viajeros, lo que vemos no es lo que vemos, sino lo que somos...”  
(Pessoa)

día terrible: calor y aeropuerto. me miro en aquellos espejos, pensando, en que no regresaré a verme de nuevo, al menos, como fui. me miro y descubro el siniestro encanto del espejo; su ficción terrible. no es verdad que esa imagen sea yo, no es verdad; yo, nunca me trasladaría y al fin, regreso con mis bultos en la 76, cansada, pero feliz. durante el viaje hacia mi casa, demoro lo mismo del trayecto a C...pero la yerba sigue pisada por mí...

Elis está enferma: análisis... (deudas)

327.		
324.		
30.	70.	
	10. Lili	244.
681.	683.	- 200.
	785.	44
		-30
		14

El propio texto juega con las auto-alusiones sobre sí mismo, glosando y deshaciendo, los distintos modos de lectura generados por el discurso:

el esqueleto de una novela, de una vida cualquiera vivida: dos o tres años de la agenda (91, 92, 93) con sus personajes reales, detalles del clima, necesidades, deudas... y un tercer estado provocado por el recuerdo que inauguran los fragmentos de cartas, que como en los sueños, dentro de una campana de cristal, haga el vacío de oxígeno... sin objetivos, sólo ese desgaste íntimo y kitsch del ser con su envoltura de palabras y palabras y lecturas posibles, reiterándose, sin ninguna razón, sin ningún orden, sin ninguna posibilidad de fundirse interiormente para una cruz del paisaje... (no obstante, eso eres tú, la última lectura de esa pirámide es la tuya: la autoconciencia caricaturizando la fábula (2000: 59).

Efectivamente, el libro aparece repleto de entradas como “(traer lechada, pintar, buscar tubos de media, pestillos)” (2000: 11), “compré una mata que da flores naranjas (es 14 de febrero). a las 7 a.m. llamó Dom de Venezuela (conversación desafortunada)” (2000: 14), “al fin, me trajeron el refrigerador en una carretilla, desde el Cerro...” (2000: 17) o “salió el «Violet Island», no al mar, sino a la revista, con dos pequeñas erratas y volvió a navegar, sin tiempo, sin paisaje, sin posibilidad... lavé tres tendederas...” (2000: 26). La lectura de Lispector o Derrida, Pessoa o Schopenhauer, se entremezcla con el apuntalamiento de una casa que se desmorona o la batalla contra los piojos y el hambre: “(leo *El mundo como voluntad y representación*)... quisiera comerme un bistec con vegetales, hace tantos meses (años?) que no me como un bistec...” (2000: 55). El juego alcanza su máximo enmascaramiento: “no estoy haciendo literatura, todo es literatura ya” (2000: 16). Y desde la literatura se juega a la vida: “Elis se pasa todo el tiempo con sus personajes: Ecorio, Comi, Rubia. si pide agua quiere que les de a ellos también y me dice: «jugamos a la vida, mamá»” (2000: 52)

Jugar a la vida, “trazar el plano de las fallas” (2000: 52) –las fallas abiertas en la representación de la realidad, en la autorrepresentación–, “ser una ficción constante” (2000: 10), mantenerse “obstinada en su construcción, en la construcción de su ficción más fiel que lo real” (2000: 19). Esta es la propuesta que *...te daré de comer como a los pájaros... nos lanza.*

El discurso entero como sistema abierto, proponiendo al lector distintos modos de apropiamiento del texto –del lenguaje, de la realidad–: “esos son los libros que me gustan, las personas que me gustan, los, las, que no tienen historias, ni necesitan ritmos

–tijeras afiladas para cortar– las que no son, en esencia, libros, ni personas, sino sistemas que se abren”.

La producción de Reina María Rodríguez se empeña en mostrarnos el agotamiento del lenguaje empleado por la literatura hegemónica, un lenguaje “vencido”. Este adjetivo será utilizado en numerosas ocasiones por la autora. Su empleo supone, en sí mismo, una transgresión de la retórica revolucionaria. El Régimen que proclama “hasta la victoria siempre” posee un lenguaje *vencido*: “estas páginas –sólo pretextos de adueñarnos de un lenguaje arbitrario y vencido para traducir, aquello que ya hemos experimentado, usado y no lo sabemos y es nuestro lujo interior, donde no hay géneros, ni clasificaciones sincrónicas. algo que sea y que no sea, una proposición que se traga a la otra” (2000: 13). El juego de ser y no ser, tensar el lenguaje para crear la “Isla análoga” (2000: 17), como *La montaña análoga* de René Daumal, en la que “la puerta hacia lo invisible debe ser visible” de (Daumal 1994: 7)<sup>203</sup>: “la muerte de un pájaro puede provocar la muerte de una escritora” (2000: 27 y 61).

Desde este planteamiento renovador de las prácticas de escritura –y de las prácticas de lectura–, el sujeto poético mira hacia atrás y se pregunta: “(era aquella voz nosotros?” (2000: 46). ¿Aquella voz, la instaurada como hegemónica a partir del triunfo de la Revolución, nos representaba? La escritura de Reina María Rodríguez no sólo pone en tela de juicio la representación como mimesis –darstellen– sino también la representación como “hablar en nombre de otro” –vertreten–. La Revolución cubana no sólo se sirvió de un lenguaje que confiaba en la plena correspondencia con la realidad sino que le otorgó a éste plena capacidad de representación. Con el triunfo de 1959 se consolidó un sujeto unitario y fuerte, que invisibiliza la heterogeneidad y deshace complejidades. Frente a aquella voz monolítica, el sujeto, desde el texto, se pregunta: “restos, porciones, fragmentos, somos también esto?...” (2000: 46).

---

<sup>203</sup> La capacidad de dejar y no dejar ver, el trabajo sobre el filo constituye una constante en su producción. Este planteamiento presenta puntos en común con lo planteado por Adrienne Rich en *Artes de lo posible*: “Quiero leer, y hacer, poemas que estén en el filo del significado y que sin embargo puedan significar algo para la colectividad. No creo que sea sólo el visionario aislado el que llega al filo del significado, creo que el colectivo necesita llegar allí también, porque de hecho ese filo es donde podemos percibir lo que realmente sería vivir sin significado, disociados” (Rich 2005: 71).

## 6.5. Tras los escombros de un lenguaje vencido.

Estar  
quizás ya sin remedio  
en donde no es posible.  
Lourdes Casal

Tras *...te daré de comer como a los pájaros...*, libro climático en cuanto a transgresión de los límites del discurso, se publica *El libro de las clientas* (2005a)<sup>204</sup>, donde regresa a la combinación de composiciones en verso –verticales– y textos en prosa –horizontales–. En el texto de apertura, “Prendida con alfileres”<sup>205</sup>, reaparecen sus permanentes ejes de productividad: trabajar con lo marginal, con lo que escapa –“recoger los restos”–; la escritura como cicatriz –“siempre había algo herido”–; el problema de la percepción y la representación –“ojos acostumbrados a mirar a través de un calado” (2005a: 7)–; y el texto como límite –¿Qué hacemos sino ensartar? ¿Volver y volver sobre las puntadas de un largo hilván que mientras más pasa el tiempo se zafa, y se zafa? Queremos apresar un tejido que por los bordes se deshace y poner un vivo de raso allí, para rematar. Pero la palabra insatisfecha se derrama por los bordes” (Rodríguez 2005a: 8)–.

De nuevo, también, la ficción, el simulacro: “La resistible (y durable) confusión de fingir” (2005a: 50) o “aquellas muñecas de El Encanto”<sup>206</sup>, frías, decapitadas “porque paseábamos, sin otra voluntad que fingir / una voluntad absoluta a un atavismo” (2005a: 51). No obstante, en esta ocasión, el problema de la representación se focaliza en el sujeto mujer y el simulacro de la identidad femenina, tal y como observamos en poemas como “traje de novia” (2005a: 49) o “Tútu” –en donde alude a la ritual fiesta de los quince–:

Tela de araña sobre las comisuras  
y en las fisuras (sin rellenar) del traje, del pan,  
la aguja indecisa en su boca  
«desencajada» –decía la tía–  
(...)

<sup>204</sup> También en este libro encontramos un engarce con su producción posterior: el texto “La pacotillera” (2005: 97), reaparecerá en *Variedades de Galiano* (2008: 37).

<sup>205</sup> Cuatro años después, este texto será escogido para abrir el número 703 de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*.

<sup>206</sup> Este es precisamente el poema al que alude Duanel Díaz Infante, en el fragmento de su artículo “Isla violeta en entero verde (otra ocasión para leer a Reina María Rodríguez)” (2004), citado en el capítulo anterior.

Atada también con cintas a la realidad,  
 pero aflojada hacia los bordes  
 a la frágil espina dorsal.  
 La espina, la desilusión  
 (2005a: 70).

También en la ficción-mujer se abren fisuras, la construcción de la feminidad es presentada como un prisma de esas poéticas de la referencialidad. El simulacro de realidad como frágil espina dorsal incapaz de contener el desborde. De nuevo la voluntad fijadora, museística, que actúa como política/poética del corte, se explicita en la composición “Galería”, “No sé si estoy detenida o me muevo todavía / entre los tiempos de las mujeres que andan juntas aquí” afirma el yo poético y añade, más adelante:

Justo al final de la galería,  
 una estatuilla de mujer que ha perdido las piernas, avanza.  
 Otra, trae su cabeza cortada en el regazo.  
 Más allá, un torso, un brazo,  
 regados.  
 Capitulaciones y reverencias.  
 Conformidad e inconformidad.  
 Vacío de mármol hacia la escalera, pozo  
 donde todas esperan bajar,  
 pero no pueden  
 (2005a: 75).

La representación/representatividad como acto mutilador –como las muñecas decapitadas–, que reduce el arco de significaciones. Tras la amputación, el injerto: doble artificio: “ahora se inyectan células de cadáveres / para labios carnosos, sobre otros labios muertos” (2005a: 77) –incluido en “Manual de Crewelwork”–. Resignificar el sujeto mujer para que quepa en la literatura-monumento. Ante el lenguaje-institución, el texto nos propone la búsqueda de “palabras escondidas (desarticuladas, rotas)” (2005a: 84) –en “Fifty ways to leave your lover”–; ante la supuesta efectividad del mensaje, nos propone pensar su oblicuidad. Un texto crucial, con respecto a esta puesta en duda, lo constituye “Las brutas”, en el cual “cuatro mujeres se ahorcaron en el altiplano”:

Quisque, Justa, Lucía y Luciana

reventaron el cordel que juntas las ató.

«Las brutas» –les decían.

«Las sabias» –murmuraban.

Contradicción de la representación

(2005a: 91).

El episodio introducido en esta composición, cuatro mujeres jóvenes que se suicidan pendidas del mismo cordel, hecho que es *interpretado* desde diferentes perspectivas –“las brutas” o las “sabias”–, sirve para señalar, de nuevo, la “contradicción de la representación”, en su doble sentido: representación y re-presentación<sup>207</sup>. Hacia el final del poema, el yo poético se pregunta: “El cordel que las funde es el límite?”

El mismo año en que se publica *El libro de las clientas*, aparece también *Bosque negro* (2005b), donde se ahonda en la idea de límite y representación: “el poema se disloca”, “la palabra seca y lúcida arde” (2005b: 6). La maquinaria constructora de realidad, de referencialidad, resulta imparable a pesar de los numerosos cambios experimentados por el Estado cubano en las últimas décadas: “«es cruel la realidad» –me dice, / y sigue” (2005b: 14) –en “Caramachel”–. Las nuevas poéticas experimentan una admisión con condiciones que borra la fisura que estas señalan al asimilarlas, haciendo entrar en contradicción al propio texto: “tengo desajustes / (arritmia) / parálisis de la intensidad” (2005b: 12) –“Bosque negro”–; provocando un desajuste, un desnivel que desactiva su carácter transgresor, que desactiva la propia voz: “También he puesto una que lentamente codifica mi voz. No tengo voz. Es final de siglo, final de un quejido, estertor (...) El texto para lograr la voz” (2005b: 33) –en “Voces”–.

El sujeto experimenta un proceso de “Afasia”, no puede hablar porque no puede ser descifrado, el sistema estatal reubica sus mensajes y los recodifica según sus propias leyes. El intento de transgresión, de superar el lenguaje vencido, se complica: “nos ha salido atravesada la costura, el desliz” (2005b: 64). El proceso de autorrepresentación debe ser revisado: “había doblado los símbolos / y añadido los sentidos / –a un sentimiento híbrido de representación. / Vigilando el aleteo de su lengua ante el espejo” (2005b: 50).

<sup>207</sup> El asunto de este texto nos remite al caso de Bhubaneswari Badhuri, utilizado por Gayatri Spivak en su ensayo *¿Pueden hablar los subalternos?* (2009) –y ampliado en “¿Puede hablar el sujeto subalterno” (1998)–. En ambos se pone de manifiesto la incapacidad para hablar de determinados sujetos –subalternos– porque sus mensajes no pueden ser descifrados.



El lenguaje, aunque “vencido”, continua deslumbrando e impidiendo la emergencia de “la letra que falta”, nos atraviesa a través de “restos verticales”, tal y como se dice en el poema “Letreros”, donde falta la letra de un letrero, la G de Galiano:

“Todo lo que en las naturalezas incompletas  
 (insatisfechas), se vuelve contraste:  
 cuerpo y espíritu; teoría y práctica; vida y muerte”  
 –me dices–  
 al llegar hasta aquí,  
 se funde con la letra que falta  
 y resuena en su olvidada dualidad  
 deslumbre  
 escombros  
 y restos  
 verticales  
 de un lenguaje  
 vencido  
 (2005b: 77-78).

En *Catch and release* (2006), la voz afásica del poemario anterior renace –“muerta de su texto resurge sobre el mío (ebria)” (2006: 20)– y, plenamente consciente del simulacro y del problema del lenguaje como representación –“Lo natural ha muerto / (porque no puedo inventar su devenir) / como justifico la arbitrariedad de cada palabra / en su desvarío” (2006: 34)– vuelve a la palabra y re-escibe su propia poética mediante poemas como “La palabra jarra”, el cual comienza incidiendo, directamente, en la herida del lenguaje: “Te autorizo a sentir la palabra jarra. / «Cómo es posible que jarra no significara jarra»” (2006: 54). Más adelante, continúa:

La palabra jarra sostiene una arbitrariedad de la especie  
 de esas palabras que trastornan la ilusión de aquel niño  
 que esperaba sonar las diferentes hablas;  
 también modos de agarrar, de poseer un objeto y, más tarde,  
 algún ordenamiento artificial.  
 Por eso, al crecer, escribe otra cosa por jarra,  
 otra cosa por destino, y se hace escritor  
 para corromper la supuesta facticidad de una vida,  
 para matar ciertas lógicas.  
 (...)

Vuelve a tocar la palabra en recorrido  
 y el mismo tren de regreso despedaza la imagen,  
 despedaza el porvenir que se repite  
 por compases largos, largos, largos,  
 atravesados por siglos del uso que la vence.  
 Y cuando toma el líquido que al fin ha echado  
 en aquel recipiente que no se atreve a nombrar,  
 con su mano llagada, pequeña y temblorosa,  
 lo ve impuro, turbio, balancearse contra el fondo,  
 y ya no está contenido, ya no es real,  
 ya no lo ve  
 (2006: 54-55).

Los modos de escritura –“las diferentes hablas”– constituyen modos de apropiación, de posesión. Nombrar el mundo es construir / imponer un mundo, de acuerdo con ello, la hegemonía de una poética deriva en estrategia de control: el mundo propuesto, denominado, como único mundo posible. Lo que está afuera, lo que no puede ser nombrado de acuerdo a los presupuestos de las estéticas de lo posible, no existe. Ante esta circunstancia, hacerse escritor para acabar con las lógicas de poder –hacerse la escritora–. El sujeto poemático nos propone apropiarnos de la realidad con “mano llagada, pequeña y temblorosa” –frente a la mano fuerte y segura de la literatura-monumento–, despojar al lenguaje de su operatividad como mecanismo de contención, re-construir el lenguaje vencido como sistema abierto.

En la misma línea encontramos la composición “Te blaps présage de la mort”, donde “vuelven y vuelven los pajarracos reales, / los impúdicos somas / que recrean lo extraño” (2006: 84):

Hay un horror rondando en el fondo del frasco  
 con sus nombres velados  
 por la falsedad del reconocimiento  
 durante la observación  
 (...)
 Estado críptico de las cosas que no tienen palabras  
 y de las palabras que ya no obtienen cosas  
 (2006: 85).

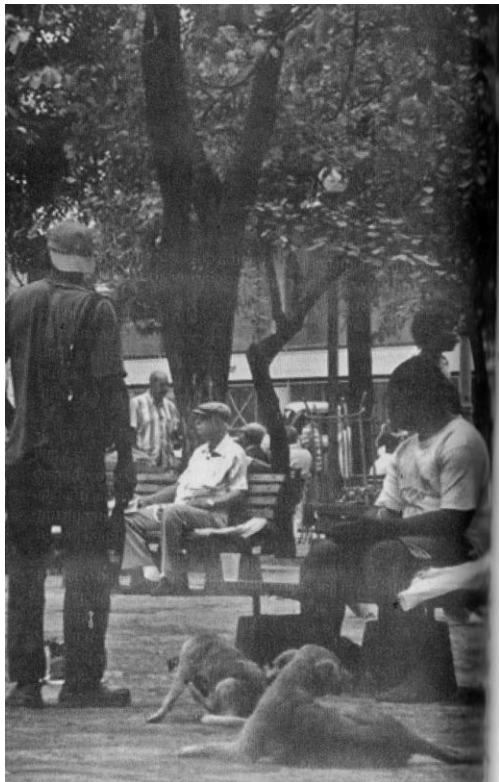
De nuevo el horror del no-reconocimiento –esa escritura no me representa–. Los “impúdicos somas”, que creen poder mostrar *el todo*, acaban por ocultarlo a través de su cerrada e unidireccional significación, velando la realidad que pretenden comunicar. Desde el texto, el sujeto reacciona ante las múltiples críticas que han sido emitidas contra toda poética no hegemónica –no referencial–: ocultistas, crípticas, veladas... son adjetivos aplicados insistentemente sobre las nuevas escrituras emergentes. El yo poético reubica esta categorización: la palabra encerrada, que fija e impone un único modo de apropiación, constituye el verdadero velo.

Ante esa incesante vuelta de los pajarracos reales, “ella cierra los ojos y la página” y proclama: “el libro de vivir se ha terminado / mientras corta los nudos de otras trampas” (2006: 85). Frente al gran libro de la Revolución, el texto nos ofrece “mi pequeño libro”, con el que lograr “alguna infiltración, aquella voz, otro lenguaje” (2006: 87).

#### 6.6. La tensión del límite como acto político.

no son más que la sábana que esconde  
el animal que duerme.  
Víctor Fowler

Su último libro publicado, *Variedades de Galiano* (2008), al que nos hemos referido –a modo de incisos– a lo largo de todo este capítulo y el anterior, constituye el resultado del largo proceso que venimos describiendo. La ciudad propuesta en 1975 en *La gente de mi barrio* ha experimentado severas transformaciones, este texto nos propone una apropiación distinta: ya no se trata de escriturar la vida –el libro de vivir se ha terminado– sino de jugar a la vida. La incorporación de la imagen forma parte también aquí de ese gran juego. Las fotografías –borrosas, oscuras– de La Habana dialogan con la escritura en la conformación del discurso como sistema abierto.



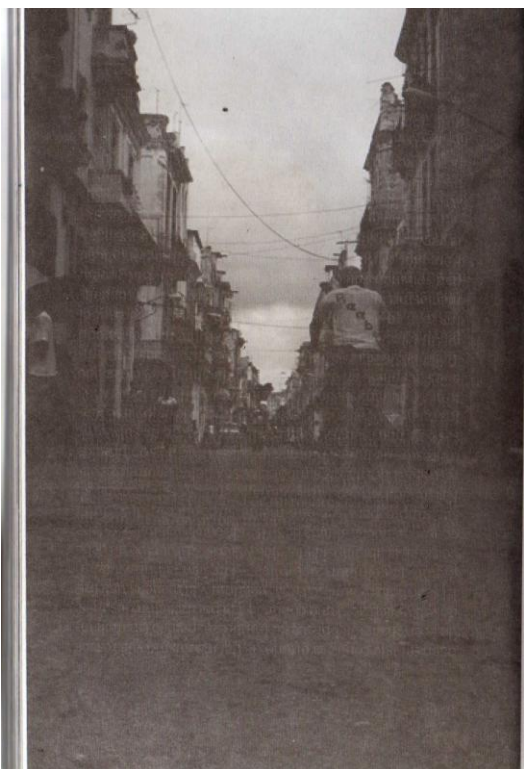
## DESACTIVADOS

Movimiento de los cuerpos flácidos del conjunto, lentos, la chapucería del conjunto. Este señor fue un dirigente de alto cargo en el MINCIN. Aquel, boxeador retirado por lesiones. La señora de las chancletas de goma, antigua cajera de Fin de Siglo. Este, trabajó en los muelles de estibador, pero está herniado y ya no puede cargar.

Bancos llenos de hombres y mujeres desactivados, prácticamente, inútiles para tareas que antes realizaron con ahínco. Entonces, vienen al amanecer a la cola y compran periódicos (no sé bien la cantidad) y, luego, los revenden. Aunque sospecho, hay también arreglos con el vendedor del estanquillo.

Los pájaros negros lanzan sus cagadas oscuras sobre los polvorientos cabellos y las gorras chatas de los jubilados. Pero el hecho real es que todos estamos jubilados. Hace tiempo que nos jubilaron en masa. Lo inservible, lo desechado es la única y verdadera categoría. Piezas reciclables, ropas exprimidas, todo para el basurero del parque y el panorama no se ve, porque nada cambia. Es un panorama ágotado, vencido. Bajo la luz sobresalen tonos viciosos, transparencias antiguas empañadas, como si el pintor (obstaculizado también en la retina) poblara de manchas su lente. Lo habitual consterna por no existir la diferencia. Lo habitual se vuelve monótono, retórico.

83



## DEL OTRO LADO DE LOS CORTES

*La realidad para ser  
necesita la imaginación.*

ROBERTO JUARROZ

Acabo de ver la película cubana *Suite Habana* y al doblar por la esquina de la calle 12 y 23 que va hacia el cementerio, me puse a llorar. Continúo llorando todavía, al llegar en un viejo carro a Prado y Ánimas. Por primera vez, en mucho tiempo, un cineasta cubano pone el corazón de una película a latir. Por primera vez, alegorías, símbolos que nos hablan a través de los gestos de las manos y de los rostros. Sin burócratas, sin dirigentes, sin violencia, *Suite Habana* habla sin voz de lo que pasa (y esto es lo magistral de la película); habla por todos los que sueñan o por los que soñaron; habla por el héroe anónimo del cansancio; habla de un horror callado, tallado en la cal de los rostros, de los edificios, en los pisos de mosaicos floreados por donde se fuga el agua de la vida. Habla del sacrificio que no está en las pancartas ni en los himnos ni en las consignas: habla de la renuncia. Por eso no dice palabras, porque los personajes se han quedado mudos, sin opinión. Mueven las fichas, hacen su rutina, como esos animales del zoo, pero sin chistar.

211

“Toda escritura hace pensar en un límite. La temprana conciencia del límite –no sólo como conflicto en la literatura sino también como conflicto en el ser– encuentra un sitio importante en este quehacer poético” (1995: 8) afirma Ricardo Alberto Pérez en la

introducción a la antología *El jardín de símbolos*, titulada –en clara alusión a Reina María Rodríguez– “El pájaro del movimiento frío hacia Violet Island”. *Variedades de Galiano* se constituye como un manifiesto de esa poética del límite: “la poesía está contenida en el estallido que no ocurre en ese límite” (Rodríguez 2008: 12).

La apropiación de la realidad se manifiesta como trabajo desplegado en esa zona liminar: “el poema, al participar de la propia enfermedad y muerte de cada día en uno, aflora y se expande por las rutinas, «murumacas» y «abusos de confianza» que neutralizan aquello que lo saca a flote y lo provoca a cada rato: la realidad” (Rodríguez 2008: 14). Las imágenes más empleadas por la autora, reaparecen en este libro, ya convertidas en tópicos de la propia escritura: la gestión de lo marginal, de lo que escapa –“también él (el texto) es un mapa del manicomio del parque, una tela que se zafa. Una tela llena de remiendos” (2008: 13)–; o la ficción de *hacerse la escritora*, autorrepresentarse, para contrarrestar el enfrentamiento monolítico y restringido de la realidad como *todo* comunicable –“Es raro ver a alguien sentarse un domingo por la tarde en una mesa de calamita frente al mar (sin maquillaje) sin compañía y sin parar de mover la pluma por temor a lo real” (2008: 173)–.

Lo que la crítica trató como una emergencia del yo frente al nosotros revolucionario, como un reclamo, una exigencia de los escritores a partir de los ochenta frente la reiterativa literatura de la pluralidad promovida por el régimen, aparece en Reina María no como una exigencia sino como una consecuencia. La emergencia de lo privado, de lo íntimo, como resultado de un proceso de exclusión, de desaparición del exterior: “En el Info (de nuevo), un viejo vendedor de periódicos se sienta a mirar las Olimpiadas cubanas. El gerente lo saca. El viejo con sus periódicos doblados se retira. «Esto no es para el pueblo» –dice. El viejo sin casa ni televisor apela a un espacio público, dolarizado. Apela a un antiguo lugar que «ella» le dio (y le quitó)” (2008: 79); o, cuando pasa el camión que fumiga, “ella tiene la sensación de que, más que una protección o una defensa contra la epidemia, le están avisando de algo tenebroso que podía suceder si sale del límite del balcón, si se sobrepasa y abre las ventanas” (Rodríguez 2008: 104).

Alberto Abreu, en su ensayo *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*, –Premio Casa de las Américas 2007 de ensayo artístico-literario– describe la segunda mitad de la década de los ochenta como un:

Proceso de formación de una nueva escritura, desde el cambio operado en lo que constituye la unidad sociosimbólica (la coherencia entre el signo, su sistema y la sociedad, esta última instancia unificante del lenguaje). El desplazamiento del arte por los bordes e intersticios del conjunto social y el consecuente resquebrajamiento de la lógica unificadora de su sistema normativo. Crisis en el sistema de los signos y por tanto de la ideología y las grandes totalidades. Fin de todo monismo. La apertura del significante hacia los terrenos de la oposición y la diferencia (Abreu 2007: 187).

La producción de Reina María Rodríguez se inserta en ese “fin de todo monismo” al afirmar “no hay estilo: hay actuaciones, simulacros de actuar y de ser” (Rodríguez 2008: 120) –sujeto y escritura performativos–, en este supuesto fundamenta su apertura del significante. La escritura que nos propone es la de los “hombres y mujeres desactivados” por los modos de decir del régimen revolucionario, aquellos que la escritura-monumento no puede contener: “lo inservible, lo desechado es la única y verdadera categoría” (2008: 83).

De manera paralela a la publicación de sus obras, Reina María desarrolla diversos proyectos vinculados a las prácticas poéticas, tal vez el más destacable de ellos sea la “Torre de Letras” –todavía en funcionamiento–. La “Torre” emerge como espacio paralelo al circuito cultural oficial, lugar de intercambio de textos velados o invisibilizados por la estética hegemónica:

En el 2001 surge el proyecto “Torre de Letras” a partir de un encuentro con poetas de la “Escuela del lenguaje” de la Universidad de SUNY, en Búfalo, dirigidos entonces por Charles Bernstein que visitarían La Habana para hacer un festival. Después del éxodo al que me referí, mi idea era que los autores que todavía quedaban en la Isla tuvieran un sitio para leer, dar sus conferencias y publicar sus obras de una manera alternativa, sin propaganda de los medios, un sitio para trabajar y producir —también crear una biblioteca que fuera la biblioteca del escritor, con los libros más necesitados y queridos de algunos de ellos—, y que la Torre —cúspide del punto más alto de la colonia en la Habana Vieja—, recibiera otros proyectos de artistas y que allí se otorgaran becas muy discretas para ayudar a los escritores con sus proyectos (Rodríguez 2012).

La intersección entre la poesía cubana emergente a partir de los años ochenta y la “Escuela del Lenguaje” norteamericana produce un marco de lectura de especial interés para la autora que nos atañe. La escuela de la Poesía del Lenguaje tuvo sus inicios en los años sesenta y surgió como respuesta a la poética norteamericana hegemónica. Néstor Cabrera, en el prólogo a *La política de la forma poética* –obra en la que se recogen gran parte de los principales postulados de esta escuela– apunta que:

Desde el principio, su propósito fue concentrarse en el lenguaje del poema, para establecer una nueva manera de interactuar con el lector. Al crear rupturas en el lenguaje, difíciles de comprender, estos poetas exigen del receptor una búsqueda y una actitud menos pasiva para decodificarlo, de esta manera lo involucran y le dan mayor participación en la construcción del significado. Muchas veces tal intención crea incomodidad o inconformidad (actitudes también predominantes en el modo en que esos autores enfrentan la propia creación, y que luego emergen en la lectura) (Cabrera 2006: 5).

La priorización del lenguaje, su proceso de desautomatización o la exigencia de una práctica de lectura diferente se erigen como puntos de contacto entre *las dos orillas*. Charles Bernstein, en el prefacio a la edición en inglés de esta misma obra, señala:

La atención particular de este conjunto de ensayos está en los modos en que la dinámica formal de un poema modela su ideología; y en específico, en la manera en que estilos poéticos radicalmente innovadores, pueden tener significados políticos. ¿De qué forma las posibilidades de la gramática, el vocabulario, la sintaxis y la narración reflejan la ideología? (Bernstein 2006: 12).

Este aspecto, la producción de significados políticos, se conforma como punto clave. El Estado cubano –y el circuito cultural generado a partir de él– ha experimentado una fuerte polarización durante las últimas décadas. No obstante, el lenguaje estatal –corpus-Norma– y el lenguaje opositor –corpus-desvío– se configuran como dos caras de un mismo lenguaje, un lenguaje-institución fundamentado en los mismos presupuestos. La producción de Reina María intenta hacer saltar este dispositivo, señalar la crucial importancia de re-apropiarse de la palabra. Sin una concepción diferente del lenguaje resulta imposible una apertura del sistema –literario–. No puede haber desvío si su cauce de expresión está comprendido dentro de los parámetros estipulados por las estrategias de contención oficiales. Erica Hunt, también miembro de la “Escuela del Lenguaje” explicita esa directa relación entre los modos del discurso y los mecanismos de control:

Los modos dominantes de discurso, el lenguaje de la vida ordinaria o de la racionalidad, del manejo moral, de la ciencia del Estado, las amenazas intimidatorias de la prensa y los medios, utilizan las convenciones y las clasificaciones para atarnos y organizarnos. La conveniencia de estas etiquetas sirve como control social. Los lenguajes empleados para preservar el dominio son complejos, y a veces, contradictorios (...) Estos lenguajes nos contienen, a la vez somos sostenes de los códigos de contención. Cualquier daño o distorsión de los códigos, se impone en nuestra concepción subjetivamente elástica de nosotros mismos; actuamos de manera social en una cámara de resonancia de los rasgos que nos atribuyen (Hunt 2006: 147).

Por su parte, Bruce Andrews en su texto “Poesía como explicación, poesía como praxis” –incluido en la misma recopilación de ensayos–, reitera el desenmascaramiento de este modo de dominación y propone una escritura que implique una práctica de lectura diferente, *salvaje*, a contrapelo: “De acuerdo a las reglas, *ellos* escriben nuestros cuerpos —*cuando* hablamos, acorde a las reglas—. No puedo oír “dominado”, sin oír “denominado” (...) Definir la comprensión como algo más que consumo (*otra entonces*), es politizar: una *lectura* radical incluida en la escritura. Una escritura que es en sí una “lectura salvaje”, *que pide* una lectura salvaje” (2006: 28-29).

Con respecto a la priorización de las prácticas de lectura, es Nicole Brossard, en “Política poética”, quien postula su fundamental realización política: “No es en la escritura donde un texto poético es político, es en la lectura donde se convierte en político” (2006: 56). Y añade, más adelante: “La memoria, la identidad y la solidaridad están en peligro cuando la lectura se toma como política; sólo la transgresión, la subversión y la exploración están en peligro cuando la escritura se toma como política” (Brossard 2006: 58).

El elemento diferenciador que marca la distancia entre la producción de Reina María y la de gran parte de sus contemporáneos se halla precisamente en este punto. Reina nos está proponiendo no sólo un modo diferente de escribir sino un modo distinto de leer, constituye el paso de la mera transgresión –experimentación formal– al profundo cuestionamiento. Desde este análisis, volvemos atrás y repensamos la recepción crítica de la obra de Reina María, basada fundamentalmente en su intimismo. La acción de focalizar su relevancia en la expresión de lo interior, funciona como una consecuencia de “la tendencia ideológica moderna que conduce al potenciamiento de lo privado y el vaciamiento paulatino de lo público” (Méndez 2012: 43). A través de esta “desaparición del exterior” se despolitiza la obra de Reina, aislándola en el interior, en el espacio



privado, convirtiéndola en aséptica, desactivando su peligrosidad: “La desaparición del muro (por así decirlo) exterior coincidiría con el punto más avanzado en la interiorización de ese muro” (Méndez 2012: 20).

El Estado cubano, con su política cultural, encierra a la escritura *en las prisiones de lo posible* –Marina Garcés– y la inmoviliza propiciando *la desaparición del exterior* –Antonio Méndez Rubio–:

Lo nuevo es que nos ha vuelto imposible pensar y vivir en relación a un mundo otro. Lo otro del mundo no es un mundo mejor: es el no-mundo de lo excluido y condenado a no existir. El mundo se ha hecho radicalmente único y no sirve ya de nada desviar la vista hacia soñados horizontes, lejanos o futuros. Todos los caminos conducen a él. Todos los posibles confirman y conforman su realidad (...) Obvio y a la vez arbitrario, se impone como incuestionablemente único no por la fuerza de sus verdades sino por la metástasis de sus posibles, que no dejan nada fuera (...) Referirse a lo posible no abre lo inacabado del mundo ni nos pone en situación de hacer, deshacer y rehacer el mundo. Al contrario: sus pautas de inteligibilidad y sus claves de legitimidad nos atan al orden abierto de un mundo contingente pero único (Garcés 2002: 15-16).

Reina María Rodríguez propone tensar el límite del lenguaje –el código de representación– como modo de “producción de *espaciamentos*, de perforaciones o aperturas imprevistas” (Méndez 2012: 35) que nos permitan asomarnos a ese otro mundo que las estéticas de lo posible o poéticas de la referencialidad niegan.

El último de los rasgos caracterizadores que vamos a señalar, se relaciona con su ámbito de influencia. Caridad Atencio, en “Un juicio y un testimonio: poesía cubana contemporánea”, apunta su capacidad nucleadora:

El caso de Reina María Rodríguez, cuya obra, muy en consonancia con su accionar como figura de la intelectualidad cubana, aunó tendencias y voluntades entre poetas de la generación de los 90, e incluso en escritores más jóvenes. Quiero decir que la tendencia civilista de su propia obra, y el intenso mutar de los cánones de su escritura acercándose a la práctica de vates más jóvenes la convirtió en un ente nucleador de anhelos y propuestas transgresoras (Atencio 2010).

Su extensa producción atraviesa el Quinquenio Gris, el Periodo Especial y llega hasta nuestros días, pero no se trata solamente de una transversalidad cronológica sino estética. Reina María Rodríguez renueva y extiende sus reflexiones en torno al

lenguaje en cada libro, produciendo una obra que se constituye como Poética, manteniéndose en la vanguardia cubana de la reflexión metaliteraria. Esta vocación renovadora de la práctica poética, junto a su labor de creación de espacios de encuentro –primero, las reuniones en su azotea y, después, su proyecto “Torre de Letras”–, la han convertido en un referente ineludible para los poetas que se han ido incorporando al circuito de la cultura cubana en los últimos tiempos. La azotea de Reina –su conocida casa en la calle Ánimas de Centro Habana– ha constituido un punto de reunión imprescindible, un último reducto de resistencia en tiempos difíciles:

Surgió desde 1991, en la azotea de un viejo edificio de Centro Habana (mi casa), el sitio donde nos reunimos todas las semanas durante siete años o más, autores de diferentes poéticas cuando solo en pocos sitios había luz, allí éramos: “los iluminados”. Este espacio alternativo (que fue llamado “foco cultural” por los burócratas) mantuvo, con un bombillo de muy poco voltaje, un lugar vivo de lecturas y discusión (...) Entre los autores que participaron de ese espacio físico y mental que fue la Azotea: Juan Carlos Flores, *Pájaros escritos*, *El contragolpe*, poeta que rescata el submundo de Alamar, la ciudad construida para el “hombre nuevo”, llamada también “la última provincia del Este”. Antonio José Ponte, “Asiento en las ruinas” y Almelio Calderón, *Fragmentos para una caballo de aire*, viven en España; Damaris Calderón, *Roer un hueso*, extraordinaria poeta de la que recordamos siempre: “Esta sería la única mentira en la que siempre creeremos”, poema que marcó toda una época con su fuerza, ahora reside en Chile (Rodríguez 2012).

Reina de Ánimas, así firma la autora –el juego de la autorrepresentación continua en la propia rúbrica–, marcó la formación de numerosísimos poetas a partir de los años noventa. Entre ellos, Damaris Calderón, a la cual dedicamos el siguiente capítulo.

## 7. DAMARIS CALDERÓN:

### “LOS QUE SIEMPRE ESTAREMOS LLEGANDO A CASA”

#### 7.1. Un universo se desvanece.

Duele demasiado el índice de Ádán.  
Yanelys Encinosa Cabrera

En los dos capítulos anteriores hemos recogido y analizado las principales caracterizaciones de las poéticas emergentes en la década de los ochenta. Llegados a este punto y estableciendo un continuum con dicha producción, prestamos atención a algunos acercamientos críticos a la escritura lírica de la década de los noventa. Con esta finalidad, comenzamos en el determinante momento histórico que marca estos años: el Periodo Especial, circunstancia político-económica que supuso el fin de un universo referencial y obligó a una re-estructuración del imaginario nacional y, también, de la escritura. Tras realizar un repaso a los diversos posicionamientos de la crítica cubana con respecto a la producción poética de estos años, nos detendremos en la obra de Damaris Calderón, señalando sus líneas de continuidad con las propuestas de los ochenta y sus especificidades.

El denominado Periodo Especial, supondrá el segundo gran momento de fractura, después del Quinquenio Gris (1970-1975). La etapa designada con esta denominación se divide, de hecho, en dos fases: el “Periodo Especial en Tiempo de Guerra” y el “Periodo Especial en Tiempo de Paz”, los cuales se corresponden con las décadas de los ochenta y los noventa, respectivamente. El Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (MINFAR), en su página web, ofrece la siguiente definición de este ciclo:

A inicios de la década de los ochenta se incrementó notablemente la probabilidad de una agresión militar a Cuba con la llegada al poder de la extrema derecha en Estados Unidos. Por esa misma fecha los dirigentes de la URSS comunicaron de forma sorpresiva a las autoridades cubanas, que no acudirían en su ayuda en caso de un bloqueo militar o de bombardeos o invasión a la isla. A la etapa en que se llegara a esa contingencia extrema, se le denominó "Período Especial en Tiempo de Guerra" en los planes elaborados para enfrentarla.

Cuando en 1989 la dirección cubana pronosticó la posible compleja situación futura, llegó a la conclusión de que en cierta forma sería similar a la prevista en caso de que el país tuviera que enfrentar sin ayuda una agresión militar de la principal potencia del planeta. Por tal razón comenzó a denominarse "Período Especial en Tiempo de Paz" al período de grandes

dificultades económicas que pudiera producirse. Se comenzó a trabajar de inmediato para poner el país en condiciones de enfrentarlo resueltamente y con éxito (MINFAR).

La historia literaria se ha servido de la categorización “Periodo Especial” –sin mayor especificación– como referencia a ese segundo momento –es decir, hace alusión solamente al “Periodo Especial en Tiempo de Paz”–. Durante este segmento de tiempo “especial”, el gobierno cubano toma fuertes medidas frente al recrudecimiento del bloqueo sostenido por EE.UU: el aumento de las inversiones extranjeras, el fomento al máximo del turismo o la despenalización de la tenencia de dólares constituyeron algunos de los principales ejes programáticos del Periodo<sup>208</sup>. El Hombre Nuevo de la Revolución Cubana se enfrenta a la realidad post-soviética, la “sobrevida” es desplazada por la supervivencia. El Estado exige a la nación cubana el último gran esfuerzo económico, la zanja que los separa se ahonda.

En estas circunstancias, el término “desencanto” reaparece con mayor fiereza entre los críticos y analistas de la situación cubana, como signo de un pesimismo radicado con especial intensidad entre las generaciones más jóvenes, aquellas para las que el Triunfo de la Revolución constituye un hito lejano, atravesado por un proceso de extrañamiento, en algunos casos, convertido en un fetiche resignificado: “Politically, the young now had more reason than ever to doubt the competence of the regime’s top leadership. Ideologically, they could see that Cuba was virtually alone and struggling against the tide of history. Economically, and most disturbing of all, their own futures looked bleak” (González y McCarthy cit. por 2009: 22).

El país experimenta un momento de reestructuración. El gobierno, que había utilizado como estandarte la priorización de un programa cultural de alto impacto –aunque fuertemente condicionado, como hemos ido señalando en capítulos anteriores–, se cierce en una “crisis en la industria editorial, reducción casi a cero de la realización cinematográfica producida con capital nacional, disminución de proyectos teatrales, dispersión de la producción plástica, reducción de los horarios de transmisión televisiva y de la producción de programas” (Padura 1999: 325-326). No obstante, las dificultades

---

<sup>208</sup> En este capítulo no pretendemos ofrecer un perfil socio-económico del Periodo Especial. Señalamos tan sólo algunas de las medidas que conllevó para, así, apuntar y enmarcar la profunda situación de cambio que experimenta el país durante estos años. Para un conocimiento más extenso de las actuaciones llevadas a cabo durante este momento histórico nos remitimos a “Periodo especial y democracia en Cuba” (López Martín 1994), *Cuba, economía en Periodo Especial* (Domenech y Gutiérrez 1996) y *The Cuban economy at the start of the twenty-first century* (Domínguez 2004).

económicas y políticas, a pesar de mermar aparentemente las posibilidades del circuito cultural cubano, no constituyen el fin de las nuevas sensibilidades emergentes a partir de los años ochenta, bien al contrario, espolean la necesidad de cambio planteada por aquellas. Sonia Behar, en su ensayo *La caída del Hombre Nuevo*, destaca este periodo como situación de posibilidad para desarrollar los presupuestos planteados tras el Quinquenio Gris: “Esta dificultad que enfrenta el gobierno para responder a las exigencias artísticas ha tenido, por otra parte, implicaciones positivas” (2009: 29) y, más adelante, añade:

Lo que sucede con la crisis socio-económica es una expansión inevitable del territorio denominado “dentro de la revolución”, un juego cuyas reglas el artista conoce de sobra. La crisis económica, propicia a la vez la posibilidad de comercialización de la obra artística, algo prohibido hasta entonces. Tanto galerías de arte, como casas editoriales alrededor del mundo trabajan con creadores cubanos, sin la intervención del aparato estatal (Behar 2009: 30).

La interpretación “positiva” que lleva a cabo Sonia Behar –cubana residente en Estados Unidos– conlleva en sí misma una trampa: ampliar las reglas del juego no supone suspender el juego. La propuesta planteada por las poéticas emergentes en los años ochenta no reclama una modificación de las reglas o una sustitución –hombre post-soviético versus Hombre Nuevo–, propone cambiar el juego. Sin embargo, sí resulta relevante el nuevo tratamiento comercial que recibe la producción artística a partir de este periodo<sup>209</sup>, el cual permite a determinados creadores ampliar sus redes de publicación pero, a su vez, hace entrar a la producción cubana en otro juego tan cerrado como el anterior: el de todo fuera de la Revolución. Hacemos referencia a creadores –en su sentido abarcador– porque la poesía, en concreto, experimenta un aparente fenómeno de retroceso<sup>210</sup>: “La poesía de la segunda mitad de los 90 parecía haber perdido visibilidad pública y beligerancia, y haber optado por existir en el rincón, en la

---

<sup>209</sup> Esta nueva circunstancia posibilita y fomenta productivos intercambios, como el proyecto común de Reina María Rodríguez y la Escuela del Lenguaje norteamericana, al cual hemos hecho alusión en el capítulo anterior.

<sup>210</sup> Roberto Zurbano Torres, en su ensayo galardonado con el Premio Abril, sentencia esta preponderancia histórica del discurso poético: “En la literatura cubana la poesía logró instaurar un gran imperio de imagen y palabra; a través de sus buenas (o raras) formas, el alto vuelo y las reflexiones más intensas. Su hegemonía en el campo de las letras y de la cultura en general –pocas veces cuestionada– ha decidido la altura, profundidad y otros posibles alcances del pensamiento artístico-literario. La existencia de un discurso etnológico, histórico o musical –sin cuestionar aquí su mayor o menor coherencia– no son más que excepciones de rigor dispuestas a confirmarnos este canon donde la literatura –en este caso la poesía– como la línea central de nuestros pensamientos y cultura: códigos y recursos poéticos incidiendo sobre los demás discursos, opacándolos, mediatizándolos o, en el peor de los casos, malogrando su especificidad y carácter” (Zurbano Torres 1996: 15).

penumbra” (Arango 2003: 23). Esta pérdida de hegemonía frente a la narrativa –ya señalada en el capítulo anterior– forma parte de un conjunto de estrategias de alejamiento de los formatos adyacentes a lo revolucionario<sup>211</sup>. El género lírico –la llamada poesía conversacional– actuó como estandarte del Triunfo y funcionó durante las siguientes décadas como directo vehículo ideológico. La eclosión del cuento y la nueva novela suponen una estrategia de desplazamiento, un modo de desmarcarse del circuito oficial y de determinada política estatal. A pesar de todo ello, lo poético persiste y se esfuerza por llevar hacia delante el amplio proyecto de reconversión iniciado por los autores que comienzan a publicar en la década de los ochenta. Tras “el romanticismo épico de los 60, el maniqueísmo ideológico de los 70, y los balbuceos críticos de los 80” (Padura 1999: 327), la década de los noventa se constituirá como enclave decisivo, por una parte, debido a las nuevas circunstancias del circuito cultural –recortes estatales para la realización artística, nuevas relaciones de intercambio con otros países, aumento de la producción cubana en el exilio–; por otra parte, supondrá el momento de enraizar o encarnar –poner en obra– los planteamientos críticos esbozados –de un modo más teórico que práctico– en los ochenta.

Víctor Fowler, en su artículo “Terminan los 90”, publicado en *SIC Revista Literaria y Cultural*, lleva a cabo un balance de las metas y fracasos alcanzados en la década a través de una serie de juicios y vaticinios. El trasfondo de este breve ensayo lo constituye una baremación del nivel de continuidad que tuvieron las propuestas poéticas de los ochenta durante el Periodo Especial, apuntando a esta etapa como momento crucial:

La cuestión de fondo hacia donde tal análisis apuntaba era bien problemática en términos de historia literaria, pues en sus extremos revelaba que los autores de los 80 no habían sino trabajado para llenar el vacío cultural que ocasionaron las simplificaciones conceptuales y sobresaturaciones ideológicas de la literatura de la década anterior: los complejos 70 cubanos (Fowler 1999: 14).

---

<sup>211</sup> La gran cantidad de producción crítica que aborda la narrativa del Periodo Especial sirve como índice para medir dicho cambio de perspectiva. Algunas muestras de esta atención se señalan a continuación: “Sobrevivir el «Periodo Especial». La suerte del «Hombre Nuevo» y un cuento de Senel Paz”, de James Buckwalter-Arias (2003); “Lo Especial del Período: Políticas editoriales y movimiento generacional en la literatura cubana contemporánea”, de Patricia Valladares Ruiz (2005); *Rompiendo las olas durante el Período Especial*, de María del Mar López-Cabrales (2007); o el ya citado *La caída del Hombre Nuevo, narrativa cubana del Periodo Especial* de Sonia Behar (2009).

Víctor Fowler desactiva las propuestas de los ochenta al considerarlas como exigencias del duro panorama literario precedente, es decir, como resultado directo de una etapa fuertemente represiva –el Quinquenio Gris–. Valorar a los creadores emergentes en los ochenta y sus planteamientos como mera reacción a la sobresaturación ideológica conlleva una revalorización automática de la producción de los noventa y sus autores, aquellos que –supuestamente– no trabajaban para llenar el vacío cultural sino para lograr el verdadero cambio de signo poético<sup>212</sup>. Entre las estrategias empleadas por este autor para desacreditar las necesidades y formulaciones que encabezaron los autores de esa supuesta generación de los ochenta, se encuentra la de minimizar la importancia de sus exigencias y su no continuidad. Por ejemplo, con respecto a la revalorización reclamada del grupo Orígenes, afirma: “durante años se deseó la aparición de sendos y jugosos volúmenes de poesía de esos dos maestros que son Fina García Marruz y Cintio Vitier; ahora los libros están en nuestras manos y comprobamos que son menores que sus grandes poemas de *Visitaciones* o *La fecha al pie*” (Fowler 1999: 10)<sup>213</sup>. Relativizar, incluso menospreciar, la tradición en la que pretendían anclarse las poéticas emergentes –o, al menos, el interés de estas hacia aquella– constituye un menoscabo importante de uno de sus pilares fundacionales. Sin embargo, a pesar de las palabras de Fowler, la producción de los noventa y de comienzos de siglo demostrará el continuado interés hacia la escritura origenista, tal y como hemos señalado en el capítulo anterior con la influencia de José Lezama Lima en Reina María Rodríguez, tal y como haremos en este con la presencia de Virgilio Piñera en la poética de Damaris Calderón.

Más allá de las fuertes críticas elaboradas por Fowler con respecto a autores concretos de la esfera cubana, su ensayo plantea con claridad la enorme relevancia del Periodo Especial en cuanto a momento de transformación, no de una determinada norma poética, sino de un marco de desarrollo del propio discurso:

---

<sup>212</sup> Entre ellos se encontraría, por supuesto, el propio Víctor Fowler, nacido en 1960, cuya obra poética comienza a publicarse y reconocerse dentro de la isla durante el Periodo Especial.

<sup>213</sup> Marino Wilson Jay, en el artículo “Víctor Fowler: Profecías para el XXI”, aparecido en la revista SIC como réplica directa al escrito por Fowler, contesta: “Es verdaderamente encomiable el espíritu deportivo que el poeta crítico añora trasplantar a escritores que, lo reconoce con justicia mi fraterno, ocupan un magisterio en las letras cubanas. Empero, Fowler desea más. Y si bien los textos recientes de esos poetas no son «menores» en relación con otros libros, tampoco constituye un pecado el no acertar de forma impactante en todas las obras. Estoy seguro de que mi hermano finge graciosamente no saberlo, pero el momento creativo es irreplicable y las historias literarias se escriben con libros mayores y menores” (2000: 7).

Las grandes peleas dentro del campo cultural que vivieron los 80 se funden con lo sucedido entre 1989 (caída del Muro de Berlín) y 1991 (desintegración de la Unión Soviética). Quiero decir que no se trata entre nosotros de la dolorosa, pero de fondo simple por lo repetido, sustitución de una norma poética por otra, sino de la desaparición de un universo de referencias de toda discursividad, de la desaparición (simbólica) del Universo (...) Nuestro cambio de norma significó trastornar las formas de escritura, pero también complejizar las relaciones entre el significado del texto y la Historia misma, entre el individuo y su autocomprensión, entre las imágenes utópicas de un hombre nuevo y sus fragmentos o desechos orbitales (Fowler 1999: 13).

El universo de referencias, como apunta Fowler, se desvanece. El Hombre Nuevo ha pasado a ser sujeto fragmentado, deshecho. El macro-proyecto de la Revolución resulta insostenible sin severas modificaciones. Una realidad totalmente diferente a la que contextualizó el Triunfo exige ya, sin titubeos, un replanteo de las formas de escritura, de los modos de relación entre el texto y el mundo. A pesar de los diversos debates críticos sucedidos desde los setenta, los discursos coloquialistas permanecen todavía como un remanente de sólido basamento elaborado por la Revolución para sostener sus postulados. De ahí que no resulte totalmente extraño que todavía en 1999 se emitan sentencias como la siguiente: “en los inicios del siglo próximo asistiremos al retroceso definitivo de las poéticas conversacionales” (Fowler 1999: 12)<sup>214</sup>.

Norge Espinosa, en su texto “Un asunto de fe: poesía cubana actual”, datado en julio de 2004, apunta cómo la continua revisión de las polémicas culturales estatales –con ellas, el conversacionalismo– ha desvirtuado la labor emprendida por las poéticas emergentes durante la década de los ochenta, reduciendo el desplazamiento de la estética hegemónica a un mero ejercicio de salvamento de figuras que quedaron marginadas con el comienzo de la Revolución: “la crítica literaria cubana es aún un terreno de vacíos mediatizados, una zona donde la restitución de figuras expurgadas demora la revisión precisa de los hechos más recientes: digamos, unos veinte años atrás” (Espinosa 2004). El campo cultural predominante se resarce de su actitud impositiva recuperando a autores que no pasaron la criba revolucionaria, sin atender a los nuevos planteamientos

---

<sup>214</sup> En el artículo de Wilson Jay antes citado, este contesta: “A comienzos del siglo XXI, Fowler, no tendrán lugar las quiebras «conversacionales». Esa bancarrota ya fue, pero, alerta, nadie sabe si será definitiva” (Wilson Jay 2000: 9). En todo caso, ambas actitudes, la que predice su futura desaparición o la que defiende una posible revitalización de las poéticas coloquiales, apunta a que el debate no se encuentra –ni mucho menos– cerrado todavía. El proyecto revolucionario continúa ligado a un tratamiento de la referencialidad y de la realidad que permanece, a través de diversas realizaciones, durante el Período Especial.



artísticos. Esta estrategia flexibiliza y alivia las duras cargas críticas que el Estado había estado recibiendo pero no abre espacio a la producción incipiente. Una vez más, una admisión con condiciones. Se trata, pues, de “un país demorado en el recuerdo de sí mismo”, lo cual “es siempre una muy peligrosa patria poética” (Espinosa 2004). La crítica de Norge Espinosa se erige en ambas direcciones, hacia la oficialidad que estructura los campos culturales pero también hacia los poetas que componen ese corpus-desvío, acomodados en un margen que les permite el derecho a réplica: “la norma más común es la de pretender responder a ello desde la queja, por eso la poesía cubana de hoy, en su mayoría, parece una letanía de requiebros, un acto verbal sin verdadero nervio” (Espinosa 2004). Con el mismo tono, se hace eco de las fuertes carencias experimentadas por el público lector cubano, causantes –desde su análisis– de la difícil asimilación de las poéticas emergentes: “la lectura tardía de una vanguardia francesa y norteamericana de hace ya unos treinta o cuarenta años ha convertido en sujetos de lectura difícil lo que hubiesen sido autores de mayor diafanidad”. Esta apreciación, fundamentada en las numerosas críticas dirigidas a los discursos divergentes –tildados de herméticos, oscuros, etc.– devuelve el debate en torno a lo poético al terreno de las prácticas de lectura. El poeta Norge Espinosa demanda una escritura poética que vaya más allá de la crítica e implique un modo de lectura diverso: “por esa poesía, en un país que se recompone de sus propias dudas y certezas regeneradas cada día, me gustaría abrir, entonces, una nueva ronda de absoluta fe”<sup>215</sup> (Espinosa 2004).

---

<sup>215</sup> Contradictoriamente, Norge Espinosa utiliza el mismo tipo de lenguaje del que se sirvió la institucionalidad cubana para desarrollar su proyecto. Pide, como esta, un acto de fe. Jaume Peris Blanes, atendiendo a este imaginario del desarrollo fundamentado en una invitación a creer, señala la importancia de este gesto en el recorrido revolucionario: “En una conocida canción de 1969, Silvio Rodríguez, entonces integrante del Grupo de Experimentación Sonora, interpelaba a su público pidiéndole un acto de fe compartida: “Te convidó a creerme cuando digo futuro”. Esa invocación de un porvenir instalado en la utopía constituía uno de los principales elementos sintácticos del lenguaje cultural de la Revolución cubana” (Peris 2012: 249).

## 7.2. De la escritura del Hombre Nuevo a la lectura del sujeto post-soviético.

admira escribir escrituras para otros y otras  
que pertenezcan a la estancia en general.  
ellas y ellos y Lámparas  
estuvieron siempre girados hacia el mismo punto.  
Aymara Aymerich

Virgilio López Lemus, en *El siglo entero*, comienza su capítulo dedicado a la poesía que cierra el siglo XX señalando, como característica vehicular, su distanciamiento con respecto a lo conversacional –coincidiendo con Víctor Fowler, al que hemos aludido anteriormente–:

La radical separación del tono conversacional, la necesidad de apertura de las estructuras del texto hacia el “metatexto”, el aguzamiento de la intertextualidad, el afán llamémosle “espaciador” del poema, palabra con que se querría significar la importancia de los espacios libres, de la incorporación al poema de dibujos, esquemas u otros elementos diversos, incluyendo una curiosa ruptura de los intextos –del ordenamiento “lógico” de los contenidos–, con consciente caotización expresiva de la aprehensión estética y algunas otras cuestiones formales heredadas de las vanguardias o evolucionadas desde ellas (López Lemus 2008: 300).

Sin embargo, el tratamiento que otorga a la producción poética que desplaza lo conversacional constituye una muestra de cómo la práctica de lectura sostenida por el régimen recibe con reticencia la nueva productividad textual, respaldando lo apuntado por Espinosa con respecto a la difícil recepción de determinados autores en Cuba. Ante lo que escapa al transcurrir racional que fundamenta a las poéticas de la referencialidad, López Lemus reacciona con una descripción aislada que acentúa la incorporación de elementos diversos, la ruptura del ordenamiento “lógico” de los contenidos y la consciente caotización<sup>216</sup>. Esta enumeración, conformada desde el paradigma de las estéticas de lo posible y marcada negativamente –a pesar del aparente tono conciliatorio–, aparecerá salvada más adelante a través de la intervención de lo que el ensayista denomina el “factor identitario”:

---

<sup>216</sup> Este tipo de críticas, que acaban reduciendo las nuevas propuestas a meras retóricas, se llevaron a cabo con respecto a los diferentes ámbitos de la cultura cubana. Por citar un ejemplo, Rufo Caballero, en su artículo “Agua Bendita”, alude a una oportunidad desaprovechada de las artes plásticas: “En unos años en que el entorno cubano se complejiza hasta la perplejidad, cuando emergen tantísimos nuevos agentes y sujetos, junto a otras relaciones, jerarquías y descentramientos en una red de trabazones sociales que acaso la visionaria y enjundiosa mirada del arte habría podido examinar, el arte se entretiene con las vueltas de tuercas del esteticismo y los resortes de modelación que si al inicio de la década supusieron un generoso mecanismo de preservación para el ánimo indagador de la plástica cubana, a la altura de 1997 giran a producir una mera retórica” (Caballero cit. por Abreu 2007: 189).

El factor identitario resultó decisivo. Los poetas de Cuba no trataron de hacer una poesía quintaesenciada, desarraigada de la realidad circunsvivencial, pese a posibles desarraigos, desgarraduras, firmezas de conceptos u otros avatares biográficos de los autores (...) los grados de hermetismo no fueron tales que no se lean incluso entrelíneas las circunstancias vitales en que se concibieron. Esto fue así, aunque fuese visible en un sector creativo una cierta “desideologización”, comparada con la fuerte impronta política de la poesía de las décadas de 1960 y 1970 (López Lemus 2008: 301)<sup>217</sup>.

Lo identitario aparece en el discurso de López Lemus asociado a una determinada estética, aquella configurada por el proyecto cultural de la Revolución. La búsqueda de identidad, a través de un ensayo como este, se convierte en una trampa que reconduce toda producción textual hacia las poéticas fundamentadas en la referencialidad, al sobreentender que sólo dicha concepción de lo lírico resulta capaz de vehicular el conjunto de rasgos distintivos de un individuo o de una colectividad –la nación cubana–. A su vez, este “factor identitario”, atendiendo a lo afirmado por Virgilio López, deriva irremisiblemente hacia lo ideológico ¿a qué identidad alude este crítico? ¿a qué ideología? En su análisis descriptivo, la única ideología posible es la representada por el Estado cubano de la Revolución; la única identidad posible, aquella que se manifiesta a través de las estéticas de lo posible: “El asunto identitario se asentó en un predominante lenguaje más o menos directo, heredero o participante del tono conversacional, mediante el cual se canta, describe, observa, critica, interpreta o devela la presencia del poeta en el transcurso histórico nacional” (López Lemus 2008: 303). Este discurso entronca directamente con el largo debate comenzado décadas antes y se cierra en un callejón sin salida. De nuevo, clausurados en las prisiones de lo posible<sup>218</sup>.

---

<sup>217</sup> López Lemus ubica la producción poética en torno a su manera de vehicularse con la ideología hegemónica. Con respecto a esta tendencia de la crítica cubana –la de leer los textos a partir de su posicionamiento–, Walfredo Dorta Sánchez, en el artículo “Relatos implicados”, afirma: “Me cuestiono: ¿no hay otro(s) modo(s) de leer en Cuba –de ejercer la crítica, de interpretar los procesos literarios, por ejemplo– que no sea el del enfrentamiento “al universo supratextual donde actúan la política y la ideología”; el de la contextualización con respecto a determinados mecanismos de (des)legitimación política?; ¿todos los actores de nuestros campos discursivos están dialogando siempre con aquél universo referencial?” (Dorta 2003: 37).

<sup>218</sup> Remitimos al primer capítulo de la segunda parte, donde hemos ahondado en este tipo de posicionamientos. Virgilio López Lemus permanece en uno de los primeros estados del debate y anula las incorporaciones planteadas por los autores y críticos más recientes. En dicho capítulo, establecimos un parangón entre la poesía conversacional y determinado tipo de poesía popularizada en España tras la Transición. Precisamente en este texto, López Lemus explicita esta conexión: “Con la poesía española perfectamente coetánea, la cubana guarda puntos de contacto más que evidentes en la caracterización panorámica, como la abundante presencia de valiosas poetisas, muchas más que en otras épocas, la sobrevivencia del tono conversacional, de cierta epicidad y de poesía “de la experiencia”, el interés

Virgilio López volverá sobre la cuestión identitaria a lo largo de todo su ensayo, esta cuestión le servirá para introducir la emergencia de lo que denomina “muestras de identidad manifestándose”: “La poesía, como se ha afirmado otras veces, es ella misma identidad, muestra de identidad manifestándose (...) Ejemplos de ello se advierten en la intención de mostrar identidades femeninas, homosexuales, de emigrante o de intenciones regionales” (López Lemus 2008: 301).

Por su parte, Víctor Fowler, en el artículo al que hemos aludido recientemente, se hacía eco de las “alternativas de transformación en la literatura cubana que, sin pretender un vuelco de sentido, sintáctico o en la arquitectura del poema, concentran su proyecto en el impulso a la discursividad de nuevas subjetividades”, entre estas alternativas incluye “la proliferación reciente del homoerotismo en la lírica”, “la escritura «femenina»”, “«lo popular»” o la “conciencia racial” (Fowler 1999: 14). López Lemus y Fowler marcan la aparición de estas nuevas subjetividades, las categorizan como objeto temático, las tratan como nuevas realidades con las que la poesía se relaciona. Sin embargo, el modo de relacionarse con dichas realidades continúa siendo el mismo –Fowler hace hincapié en esa no pretensión de vuelco de sentido–. El circuito cultural cubano utiliza la incorporación de estos ítems –¿nuevos?– como estrategia de legitimación. De nuevo, decide incorporarlos pero disuelve cualquier posible valor de transgresión. Encauza cualquier nueva vía dentro de los parámetros de la estética hegemónica: nuevas realidades expresadas a través del viejo imperio de la palabra<sup>219</sup>.

Roberto Zurbano Torres, en su ensayo *Poética de los noventa ¿ganancias de la expresión?*, recogía también estas apreciaciones: “Comienzan a tomar cuerpo las subjetividades que parecían ocultas o dormidas en el espacio estético-ideológico del país (...) asistimos a la apertura y recuperación de espacios y sujetos marginados”, desde “el mundo del solar y las religiones negras” hasta el “discurso gay o de signo homosexual” (1996: 10). En este caso, Roberto Zurbano relaciona estas incorporaciones con la supuesta pretensión de intimidad de la poesía reciente:

---

elegíaco, el sentimiento de lo íntimo como asunto del individuo, o ciertos intereses paródicos que son comunes a ambos entornos literarios” (López Lemus 2008: 305).

<sup>219</sup> Por otra parte, resulta necesario señalar hasta qué punto poseen un carácter de *novedad*. Las autoras sobre las que hemos trabajado hasta el momento constituyen una muestra de cómo estas subjetividades se han manifestado a lo largo de las décadas anteriores. Los noventa no suponen la década en que emergen estas escrituras, sino el momento en que la crítica cubana decide incorporarlas.

La creación poética que atravesó las puertas de la década del noventa ha ido sedimentándose en la búsqueda de una intimidad o interiorización que disuelve el ya descrito carácter o matiz sociológico que antes primó y sus diversas escrituras van adentrándose hacia lo más profundo de cada uno de los espacios y sujetos recién legitimados (Zurbano Torres 1996: 11).

Tal y como hemos señalado en el capítulo anterior, la defensa de un sesgo íntimo como elemento caracterizador de las escrituras del momento constituye una trampa que vacía de sentido la pretensión de las nuevas poéticas. Con todo ello, resulta significativo que los tres críticos comentados –Fowler, López Lemus y Zurbano Torres– coincidan en señalar este aspecto y, a la vez, lo desactiven. En este aspecto, Damaris Calderón, autora sobre la que nos detendremos en este capítulo, cumple con los requisitos señalados: mujer, homosexual, exiliada. Sin embargo, su propuesta poética irá más allá de mostrar otra realidad, constituirá un intento de relacionarse de otro modo con ella.

Roberto Zurbano, en el ensayo ya citado, estipula una categorización de los autores que desarrollan la producción poética de los primeros años noventa: “unos hacia ciertos –y neblinosos– horizontes utópicos e ideológicos que reconstruyen a través de un discurso mítico –a veces mordaz, nostálgico a ratos–” (1996: 22); “los segundos revelan la dirección e intensidad de los cambios, nos advierten –un tanto trágicos, atravesados por cierta impotencia– cómo se va confirmando la (omnipresente) fisura del fin de siglo” (1996: 23); “los terceros van moldeando una palabra de resistente material filosófico, con la cual elaboran un discurso marcado por las señales de este tiempo” (1996: 23) –en este grupo incluye a Damaris Calderón–; “los últimos asumen esa ubicuidad propia del fin de siglo y colocan su discurso entre los amplios –y a veces encontrados– marcos de la posmodernidad literaria” (1996: 23).

Zurbano Torres relaciona los diferentes posicionamientos con la fisura abierta por el fin de siglo que, en el caso cubano, aparece como correlato del mundo soviético. Los dos primeros grupos mantienen una diferencia actitudinal, constituyen un binomio frente a la ideología hegemónica: utopía mítica versus impotencia trágica. El tercero hace referencia a un vago aspecto filosófico que se imprime en los textos emergentes. El último alude a las discutibles “sensibilidades post-”, sobre las que algunos críticos ya habían hecho hincapié, sin ahondar en su descripción. La caracterización, en sí misma, resulta superficial. No se establecen diferencias sobre el trabajo textual, cada grupo emerge con un breve matiz escritural pero sin una delimitación clara de los fundamentos

o logros en torno a la palabra poética. Sin embargo, independientemente de las subdivisiones, Zurbano Torres sí apunta:

Estos versos en conjunto expresan, agreden, esquivan, ocultan... la realidad más factual de estos años cubanos, proponiendo una visión más conceptual, filosófica, subjetivista... múltiple, en fin de la misma. Visión problemática –a ratos escéptica– de esa realidad transtextual (...) dichos textos sostienen lo que podría llamarse un (atendible) «diálogo oblicuo» con la factualidad que determina a sus autores, haciéndonos dudar del presunto vacío de sus propuestas (Zurbano Torres 1996: 28).

Destacar la “visión problemática” con respecto a la realidad con la que se relaciona el texto, el “diálogo oblicuo” que mantiene con ella, supone toda una transgresión con respecto a la crítica cubana, la cual, a pesar de la variedad de propuestas poéticas, ha continuado examinando el discurso lírico desde el viejo prisma de las poéticas fundamentadas en la supuesta transparencia comunicativa. Roberto Zurbano alude a versos que no reafirman un *todo* preconcebido, sino que “agreden, esquivan, ocultan” la supuesta realidad hegemónica y comunicable. Así, define a los autores de la década de los noventa como “hacedores de un discurso cuya escritura se difumina en una a-referencialidad e intención agestual muy cercana –y a veces protagónica– del performance” que provoca una “lectura incómoda, conflictual” (1996: 28).

Si bien las poéticas emergentes no podrían caracterizarse como a-referenciales –deberíamos aludir, con mayor exactitud, a propuestas que no confían en la referencialidad como clave de significación–, plantear abiertamente la “a-referencialidad” como rasgo de las nuevas escrituras constituye todo un suceso en el discurso crítico cubano. La “intención agestual” a la que alude Zurbano se conecta con la pretensión de trabajar con un lenguaje que no nos *marque*, con la disolución del lenguaje-institución acusado por Roland Barthes (2011: 27). Esta concepción deriva, tal y como hemos señalado ya en múltiples ocasiones, en la necesidad de una práctica de lectura diversa a la imperante –“incómoda, conflictual” afirma Zurbano–.

La propia Damaris Calderón, en su texto “Virgilio Piñera: una poética para los 80”, en el que caracteriza las propuestas poéticas emergentes en los ochenta y evolucionadas –en parte– en los noventa, hace hincapié en la desconfianza hacia la palabra –incapaz de asir la realidad–, así como en la desconfianza hacia la propia realidad –incapaz de contener a los sujetos de la escritura–:

La réplica, la parodia, la ironía, la revisión de la épica, la aparición de un discurso gay, la desmitificación del arcadismo social, geográfico, poético, la desconfianza hacia la palabra que no siempre puede aprehender realidades más vastas y asimismo hacia las propias realidades incapaces de satisfacer todas las expectativas y aspiraciones generadas en torno a ellas (Calderón 2009: 179).

Osmar Sánchez Aguilera, en su artículo “Poesía en claro”<sup>220</sup>, se refiere a la autora de la que nos vamos a ocupar en este capítulo con las siguientes palabras: “Damaris Calderón –poeta, por cierto, con una de las naturalezas más delicadamente dotadas para este ejercicio entre los debutantes en los 80–” (Sánchez Aguilera 1993: 51) y recoge las siguientes declaraciones de la propia escritora: “Me propongo romper los límites de lo tácitamente aceptado, contribuir a que la gente se atreva a ir más allá de esos límites; participar de esta nueva visión o vuelo de Ícaro; realizar un acto de exorcismo donde todos quedemos más puros” (Calderón cit. por Sánchez Aguilera 1993: 58)<sup>221</sup>. La insuficiencia de un determinado tipo de lenguaje –hegemónico– impone un límite, una restricción en los modos de escritura y de lectura que las nuevas propuestas pretenden deshacer. Tomar conciencia del límite para, seguidamente, proceder al deslinde –proceso que ya hemos visto desarrollado en Reina María Rodríguez–, así lo describe Osmar Sánchez, el cual afirma: “Certeza de la luz” de Odette Alonso, “El hijo pródigo” de Damaris Calderón, constituyen otros hitos memorables en una senda temática –la de la conciencia y/o voluntad de deslinde– que en la poesía cubana de los 80 dista mucho de ser escasa” (Sánchez Aguilera 1994: 67).

---

<sup>220</sup> Sánchez Aguilera establece con este título un juego con la propia crítica, la cual –mayoritariamente– califica a la poesía de estos momentos como *oscura* o *hermética*.

<sup>221</sup> La recepción de Damaris Calderón por parte de los críticos cubanos cae, nuevamente, en los tópicos que hemos venido señalando a lo largo de todo nuestro trabajo. De ahí que no incidamos otra vez en su análisis concreto. Entre los rasgos más destacados con respecto a su producción encontramos, por una parte, la incidencia en el carácter íntimo, confesional, de su escritura y, por otra parte, su vinculación con lo erótico –ambos comentados ampliamente con respecto a otras autoras–. Como muestra de ello, incluimos la entrada que Mirta Yáñez le dedica en el *Álbum de poetisas cubanas*: “Damaris Calderón, desde su primer cuaderno en 1988, muestra un sereno dominio de su universo personal. La sensibilidad de esta poetisa no viene con la carga de remordimiento que se transparentaba en mucha de la poesía anterior, en la que el creador parecía sentir un dramático pudor de exhibir sus íntimas angustias en comparación desventajosa con los acontecimientos del desmesurado mundo exterior. En su obra poética, Damaris Calderón convoca, con franqueza, su yo interior, con el natural horror y la belleza que componen el paisaje de la vida” (Yáñez 2002: 43-44). Así como el comentario de Virgilio López –incluido en *El siglo entero*– en el que, no casualmente, vincula a Calderón con Oliver Labra: “Un tiempo en que el erotismo alcanzó momentos de mucho interés en obras de Carilda Oliver Labra y Alberto Serret de generaciones anteriores, Chely Lima, Damaris Calderón, y otros varios entre los jóvenes” (López Lemus 2008: 320).

En la entrevista realizada por María Teresa Cárdenas, publicada el 25 de septiembre de 1999 en la *Revista de Libros de El Mercurio*, titulada “Damaris Calderón. La búsqueda de lo imposible” –encabezamiento en sí mismo significativo–, la poeta afirma su voluntad de plasmar: “la constatación de la precariedad de la condición humana a través del lenguaje”. Este planteamiento, a pesar de lo ambicioso, constituye un giro completo con respecto a la voluntad de escritura. La seguridad del Hombre Nuevo y su lenguaje –o viceversa– viene sustituida por la precariedad: ya no hay cuarto de la felicidad posible. Asimismo, Damaris Calderón dice pretender llevar a cabo “un homenaje a la locura como lo que se escapa a la norma, a lo que el hombre no conoce y teme nombrar”. El decir de la locura, señalaba Foucault, constituye uno de los tres grandes sistemas de exclusión que afectan al discurso (2008: 23). Calderón trabaja a partir de lo que queda excluido, incidiendo sobre su condición marginal, proponiéndonos una escritura liminar: el discurso de la locura –*corpus-desvío*– frente a la voluntad de verdad del discurso revolucionario –*corpus-norma*–.

### 7.3. La feroz belleza de lo abandonado.

La isla no está lista aún para los regresos.  
Tan acostumbrada a las pérdidas, a las partidas.  
Laura Ruiz

La producción de Damaris Calderón, así como la de Reina María Rodríguez, resulta excesivamente extensa para abordarla aquí en su totalidad, aunque recalaremos en la mayoría de sus textos poéticos –sus publicaciones no se limitan exclusivamente a este campo–. Comenzamos nuestro trayecto con *Duras aguas del trópico* (1992), este texto se encabeza –antes de las cinco partes que lo dividen y estructuran– con un breve poema que marca las coordenadas de situación desde las que el sujeto poemático inscribe:

Que mi historia es común  
como el más común de los quiché.  
Yo también nombré los elementos  
que después me negaron.  
Tuve un perro una madre Argos  
que nunca olió mi sangre.



Yo pudiera escribir el Popol Vuh o el Génesis  
 si la mano no me temblara  
 (Calderón 1992: 7).

El yo poético se sirve, precisamente, de ese lenguaje coloquial, ampliamente defendido por la política cultural estatal, para transgredirlo desde su propia enunciación. La Historia del Hombre Nuevo queda reducida a una historia común “como el más común de los quiché”. Los elementos nombrados, desde la confianza en la seguridad de la referencialidad conversacional, “me negaron”, no cumplieron con su pesado cometido comunicativo. El sujeto, emergido de ese gran proyecto –también estético o, sobre todo, estético– de la Revolución, ha dejado de encontrar operativo el lenguaje poético institucional, le resulta insuficiente. Cerrando el poema, aparece la precariedad a la que la propia autora hace alusión en la entrevista antes citada: la mano que tiembla. Si el Régimen pretendía fundar un origen a través del imperio nuevo de su palabra –recordando los versos de Reina María–, el sujeto que irrumpe en las nuevas propuestas poéticas se aleja de esta voluntad y muestra, precisamente, las fallas de ese imperio nuevo, en realidad, tan viejo. Frente a la seguridad, el temblor. Fundar la palabra –repensarla, re-crearla–, en lugar de fundar la Historia.

Ya en la primera parte, titulada “Infancia y otras ficciones” –la infancia, mostrada como otro origen, tan ficcional como el Popol Vuh o el Génesis–, reencontramos el juego de transgresión en torno al renombrado conversacionalismo en poemas como “la banda municipal”, donde la utilización de imágenes y de léxico propio del coloquialismo –partiendo del propio objeto del poema: una banda municipal– se retuerce hacia el oxímoron y el paroxismo, así “los derruidos músicos” “descubren el fulgor y la ceguera, / la ternura del odio cotidiano” (1992: 10). La música de esa estampa real “duele”, el saxofonista es “asmático”, los músicos han muerto pero siguen tocando “para que todo vuelva y se suceda”, son ahora “viejos agonizando sobre sus instrumentos / con el cansancio / con la fidelidad / de un retirado coronel del ejército” (1992: 10). Este juego, herido e hiriente, para con las escrituras hegemónicas y sus representantes –reducidos a músicos de una banda municipal– reaparecerá en múltiples ocasiones, especialmente en las primeras obras de la autora. En esta misma línea crítica encontramos el poema

“Generaciones”<sup>222</sup>, convertido casi en un emblema para algunos de los escritores que emergieron en los ochenta y noventa, donde los músicos derruidos reaparecen como “viejas marionetas” que “crujen”:

Ejercieron  
 su violencia de títeres.  
 Enmendaron la luz.  
 En un lazo de esperma  
 manaron herederos atados a la cuerda  
 palmoteando  
 la consabida danza de la especie.  
 Golpearon  
 sobre las puertas y nosotros,  
 desertores del carro de sus padres  
 (Calderón 1992: 23).

La genealogía cubana aparece caracterizada como una ficción anquilosada, una evolución de las especies controlada, cuyos herederos se programan, cuya labor consiste en restañar las propias grietas. Sin embargo, la clave de la composición no se halla en *los otros*, las viejas marionetas, sino en *nosotros*, reclamados por el golpe final del poema: “desertores del carro de sus padres”. No obstante, esta huida no constituye un triunfo. Se trata de una deserción, no de una liberación. Un abandono.

En el prólogo a la antología de la obra completa de Damaris Calderón que la Editorial UNIÓN publica en 2012, Yoandy Cabrera Ortega destaca este punto: “El enfrentamiento generacional es un subtema de cierta relevancia. Las contradicciones entre lo viejo y lo nuevo, las tensiones en el trato con los progenitores, la imagen del nacimiento como un disparo dan fe de un modo sui generis de tratar tales asuntos” (2010: 11). El análisis de Cabrera Ortega ubica esta confrontación generacional como un subtema, disolviendo el peso de este aspecto, tratándolo como una particularidad. De este modo, obvia las repercusiones que derivan de ese choque, las cuales constituyen el verdadero objeto poético en torno al cual se retuerce la escritura: la traición del

---

<sup>222</sup> Mientras los creadores menos vinculados a las políticas institucionales prefieren utilizar el término *grupo*, eliminando la idea de orden cronológico —el grupo El Puente, el grupo Diáspora(s) o la antología *Retrato de grupo* suponen muestras de ello—; el Estado continúa organizando la cultura en base a generaciones que toman como punto de partida el Triunfo de la Revolución: Primera Generación de la Revolución, Segunda Generación de la Revolución, etc. El marcado título de Damaris Calderón alude, pues, a los escritores directamente vinculados con la institucionalidad.

abandono. Por su parte, Mabel R. Cuesta, en el artículo “Sujeto marginalidad: cuatro poetas cubanas de la Generación de los Ochenta”, apunta:

Emblemático se antoja el poema; emblemático el par simbólico con el cual trabaja. Las marionetas y los desertores, en ocasional juego de adversarios, definen nítidamente las posiciones en que se encuentran los habitantes del carromato y quienes lo abandonan. Generaciones encontradas en una isla, un país, un trozo de camino por el que transitan las marionetas y sus hijos desagradecidos en la madurez de una Revolución que propone el lema inclusivo de “Con todos y para el bien de todos” (Cuesta 2009: 51).

“He sido el héroe y el traidor” (1992: 20), se dice en un poema anterior, dirigido a la figura de la madre –“una mujer sola y amarga”–. La ruptura de ese hilo, del lazo de esperma, marca la escritura y configura un *leit motiv* en su producción. “El hijo pródigo”, motivo sobre el que volverá en sus siguientes libros, afirma: “hacia la muerte voy definitiva” (1992: 22), la propia ausencia como muerte<sup>223</sup>. La culpa de la carencia provocada por la deserción: huir de los padres, huir de la madre, huir del país –“patria negada hasta cuándo” (1992: 48)<sup>224</sup>–. Damaris Calderón transgrede el *nosotros* revolucionario, empleándolo para designar a “los hijos desagradecidos” a los que alude Mabel Cuesta, a los exiliados, “los que siempre estaremos llegando a casa”, “hurgando las raíces / con uñas no esperadas” (1992: 17) –en “los hijos imprevistos”–.

En un libro posterior, *Parloteo de sombra*, encontraremos “Mi dios qué bellos éramos”, donde retoma la idea de las generaciones, ya concretada en “una generación”, la del sujeto que escribe:

Yo vi perderse a una generación.  
Cinco como las cinco yemas de los dedos,  
como los cinco dedos de la mano

<sup>223</sup> El vínculo entre exilio y muerte recorre toda la producción de la autora. Pedro Pablo Guerrero, en su entrevista “La poesía lapidaria de Damaris Calderón”, pregunta a Damaris Calderón sobre este aspecto: “¿Haces un cruce entre muerte y exilio? -Sí. La muerte te separa de muchas cosas. Para empezar, de las personas que quieres. Interrumpe la conversación, el diálogo. El estar fuera de tu país es otra pérdida, una muerte, un espacio arrasado de hablantes y lugares que ya no existen, como el bar Two Brothers, en el Barrio Chino, donde íbamos a emborracharnos con los amigos. Ahora yo creo que en el libro también está la idea de la metamorfosis. La muerte no sólo arrasa, también es cambio, no sabemos hacia qué, pero es un renacimiento. Árido, doloroso, lo que se quiera, como el exilio, pero además es una apertura” (Guerrero 2009).

<sup>224</sup> El poema en el que se incluye este verso, sin título, viene introducido por un epígrafe que parafrasea los versos finales del poema “País de la ausencia” de Gabriela Mistral: “Y en un país sin nombre / me voy a morir” (Mistral 2005: 176). Esta no será la única conexión que encontremos: “La extranjera”, título de un poema de Mistral (2005: 177), aparecerá como también como encabezamiento de una de las composiciones de Calderón (2010: 44).

Carlos  
 Omar  
 Sigfredo  
 Ángel  
 Yo  
 barridos con las hojas  
 de un otoño feroz en un país sin estaciones.  
 Y no hubo guerra grande ni chiquita.  
 Ni pelotón de fusilamiento.  
 Cinco  
 como los cinco dedos  
 de una mano  
 amputada  
 (Calderon 2007a: 64).

La confrontación queda difuminada –“Y no hubo guerra grande ni chiquita. / Ni pelotón de fusilamiento”–, permanece la pérdida –“una mano amputada”–. El horror cala entre los versos a través de la imagen “de un otoño feroz en un país sin estaciones”. El proyecto revolucionario, pensado como maquinaria de incorporación del pueblo cubano al circuito cultural –“país sin estaciones”–, excluye, amputa –“otoño feroz”–. El poema se hace eco de nombres concretos, sujetos interpuestos de los actores reales que protagonizaron la pérdida (Sigfredo Ariel, Ángel Escobar, etc.): el juego de mostrar el propio rostro porque este constituye la verdadera máscara.

De vuelta al poemario *Duras aguas del trópico*, encontramos la reflexión en torno a esta estrategia en una de las partes del libro –la cuarta– titulada “sin la máscara del rostro”: la verdadera máscara es el propio rostro, intentar enseñar el rostro real constituye la auténtica máscara, los versos de Damaris Calderón denuncian la imposibilidad de mostrar la realidad, su condición de artificio que convierte a dicho intento en una nueva ficción.

La pretensión de mostrar lo verdadero, el propio rostro, conlleva una reducción que oculta, que enmascara<sup>225</sup>. De la voluntad de señalar este procedimiento propio de la

---

<sup>225</sup> Mabel R. Cuesta, en su artículo “Sujeto marginalidad: cuatro poetas cubanas de la Generación de los Ochenta” destaca, precisamente, la ausencia de la máscara en este poemario: “Insisto en el desuso de la máscara con que *Duras aguas del trópico* sorprende. No el personaje apócrifo; no la relación grupal que toma a un vocero fetiche y masculino y apela al otro coetáneo; no el insilio que escribe y reescribe su propio cuerpo ensimismado; no la máscara, en suma, y su deliciosa e inacabable posibilidad

estética revolucionaria, emergen poemas como “Hay rostros en mi rostro divididos” (1992: 55) o “esta será la única mentira / en la que siempre creeremos / a fuerza de admitirla tantas veces” (1992: 56), este último poema finaliza con “es una historia triste / jugar a ser perfectos” (1992: 56). El cuarto de la felicidad de la Revolución cubana enseña sus costuras, sus entramados, su carácter ficcional, su condición de juego que deriva en “una historia triste”.

Esta mentira, convencionalmente aceptada, desemboca en la tragedia “Del destino común”, poema en el que los poetas aparecen como “hombres vencidos”, “abolidos por sus palabras / reescritos por la realidad” (1992: 69). La premisa de comunicar la supuesta realidad revolucionaria se convierte en una camisa de fuerza que encierra la significación poética. Ante el malestar de esta situación, el sujeto poético observa “con horror” y se lanza hacia la propuesta de una escritura desligada de estas correas, una poesía “Sin oráculos”, afirma el texto de dicho nombre: “aquí no está la nieve narrando una parábola / nada nos dice el vuelo de las aves / el pájaro de sangre en nuestro plato”, el cual finaliza así:

Aquí nada devuelve la lengua a su puñal.  
Este es el frontispicio: la cicatriz amarga  
que no habrás de leer.  
Caballo condenado al juego de la noria  
este es el círculo que no se cierra.  
Mastica el pobre pasto de tus días  
señales de *esta vida que no comunica*  
(Calderón 1992: 73).

Esta vida que no comunica no puede ser comunicada, el círculo no se cierra, la cara vista constituye una cicatriz amarga. La escritura no puede crear ni transmitir la realidad con la que se relaciona. Las señales, las parábolas, los oráculos no resultan operativos. Los procesos de aprehensión de la realidad en los que se resguardan las poéticas fundamentadas en la referencialidad resultan inútiles y gastados, tal y como señala el yo

---

combinatoria; no la sublimación de la condena; no la simulación. Ninguna posibilidad hay en este libro para el escondite. Sin embargo, sí hay un intersticio para jugar a las mutaciones, en alguna medida un atisbo que apunta a los típicos juegos del otro marginado: la transfiguración” (Cuesta 2009: 51). Al contrario, tal y como hemos apuntado, consideramos que el sujeto poético de este libro, lejos de pretender un desenmascaramiento, muestra su plena conciencia de la máscara, de la ficción.

poético en “La última cena”, composición perteneciente a la última parte del libro –“sobre la luz creída”–:

Y el hombre sin monóculo  
 que insiste en aprender la realidad  
 a riesgo de costosas melladuras  
 donde los amigos forzosos se desprenden como últimas  
 migajas de este pan recomenzado  
 (Calderón 1992: 88).

#### 7.4. Permitirse ser una oquedad.

Vamos siendo nuestra propia isla.  
 Podría no haber nada más allá de las aguas  
 podrían mentir los libros y los noticieros  
 y nunca lo sabríamos.  
 Teresa Melo

La idea de mostrar el propio rostro como estrategia de enmascaramiento –la más peligrosa de las estrategias, precisamente, por fundamentarse en invisibilizar su condición de artificio– permanece en sus siguientes poemarios. En *Guijarros*<sup>226</sup>, que aparece publicado por primera vez en 1994, se muestra el conjunto de la producción literaria cubana como tejido al que se van incorporando las diversas aportaciones particulares, que se construye en torno a corrientes circulares –círculos trazados por la piedra al caer al pozo–:

Cuando una piedra cae al pozo y se va al fondo  
 y traza en la caída círculos momentáneos, el ojo  
 que desde arriba mira, acaso se pregunta, si no  
 repite el ciclo de todo lo creado.  
 –Se parece a una vida –dice el que espera el turno.  
 –Se parece a la vida  
 (Calderón 1997: 15).

<sup>226</sup> Alma de la Hoz, en el artículo “Damaris Calderón es La extranjera”, destaca con respecto a este libro su “exposición fría y precisa, cuyas imágenes se suceden con cadencia, como en substancia amniótica” (De La Hoz 2009).

El texto se acerca a la angustia ante esa caída, ante ese trazado inevitable. La imposibilidad de escapar del ciclo establecido por la Revolución, de su efecto de verdad, sumergido pero activo, que rige las diferentes escrituras. Frente a esta condición de posibilidad, el sujeto poético señala el mecanismo operante: “se parece a una vida”, “se parece a la vida”. El efecto unificador provocado por una poética que homogeneiza la propia realidad y reduce los modos de interacción con ella viene delatado en estos versos –en la misma tónica en que Reina María Rodríguez nos proponía “jugar a la vida”–.

También como Reina María, Damaris produce un efecto de continuidad dentro de cada poemario y con respecto al conjunto de su producción, a través de una serie de engarces entre los propios textos, que transmiten la sensación de un líquido espeso en expansión a través de los versos. La imagen del pozo, al que el sujeto se asoma con terror se extiende aquí a través de un tríptico que va estrechando el círculo de significaciones hacia el propio sujeto. Así, el poema que sigue al inmediatamente mencionado, que actúa como bisagra:

MI PROPIA CARA

Un pozo ciego

(1997: 16).

Y el que podemos encontrar a continuación, que comienza del siguiente modo: “*Fue desde siempre un pozo ciego* –dice mi madre. Mi padre: *Un redondel absurdo, una oquedad que no conduce a nada*” (1997: 17)<sup>227</sup>. En este punto la imagen se reconvierte, se disloca, el pozo como símbolo del régimen revolucionario –el pozo en el que se *cae*, trazando círculos que se parecen a la vida– pasa a aludir a la propia no productividad dentro del sistema literario promovido por el Estado cubano. Salir de los presupuestos estéticos hegemónicos conlleva, desde la mirada institucional –el padre–, el absurdo, la ruptura de la linealidad histórica que conducía al Hombre Nuevo, la improductividad del texto. Ante este posicionamiento, el sujeto poético nos propone permitirse no

---

<sup>227</sup> La imagen del pozo ya había sido introducida en el poemario antes comentado, *Duras aguas del trópico*, en textos como “Con el terror del equilibrista”: “sobre el espanto del pozo / siempre pensé tocar el agua (...) No el agua que titila / su comfortable techo / y toda la pasión de sus ahogados. / Nunca / el ojo contemplativo. / Todo esto lo digo / con el terror del equilibrista” (Calderón 1992: 60).

conducir a nada. Ser una oquedad<sup>228</sup>. No participar de esa concepción evolucionista de la literatura.

Caridad Atencio, en una reseña titulada “La servidumbre como majestad”, señala la importancia de lo que denomina “parábola” en la obra de Calderón, destacando su valor alegórico pero, a la vez, su oquedad:

Estos poemas, de temas cerrados a menudo expresados en su título, que emplean como recurso fundamental lo parabólico –exploración insaciable de lo alegórico– ceden la mitad de su cuerpo a la oquedad. La parábola, que intenta a veces derrotar el lugar común, se convierte en un mecanismo preconcebido para “entrar” en el poema o construirlo, y puede hallarse incluso en textos continuados (Atencio 2011).

Sin embargo, no hay enseñanza moral o verdad esencial que venga ejemplificada en los textos de Calderón, al contrario, queda al descubierto la carencia de dichas verdades, siendo así difícil aludir a parábolas. Del mismo modo, no encontramos en la producción de esta autora valores simbólicos fijados –los significantes fluyen, tal y como hemos visto con el “pozo”–. La estética revolucionaria, como ya hemos visto, se sirve de dos estrategias fundamentales –y fundacionales–: por una parte, el trabajo sobre una fuerte referencialidad; y, por otro, el empleo de un sistema iconológico instituido y/o promocionado por el Estado cubano –la palma, la ceiba, el verde olivo, etc.–. Estos dos modos de acercamiento a la realidad, aunque resulten en un primer plano contradictorios, suponen una única vía, unidireccional, de re-presentación. Frente al marcado posicionamiento institucional, Damaris Calderón lleva a cabo una revalorización del universo de lo simbólico que rompa las ataduras de la alegoría directa, de la significación pre-fijada, del conjunto icónico sobre el que se sustenta el proyecto revolucionario, abre espacios a *lo real* en contraposición a la realidad-ficción

---

<sup>228</sup> En el prólogo a la antología *El infierno otra vez*, Yoandy Cabrera Ortega alude al “pozo” como elemento simbolizante: “El pozo, el mar, el cielo tendrán nuevas connotaciones que no son precisamente esperanzadoras, sino más bien relacionadas con lo amargo y lo oscuro. Si en un primer momento la intuición permitió a la poetisa ir desvelando el verdadero rostro de su pueblo y a la vez el suyo propio, y constatar que el equilibrio es fugaz y pasajero; no buscará ahora perpetuar el imposible, sino hacer la crónica cruel y anatómica de la realidad. De la búsqueda de la plenitud y de componer un país tras el cristal, transitamos a una segmentación paulatina y en crescendo” (Cabrera Ortega 2010: 9). A pesar de que Cabrera sí identifica una “voluntad de desvelar el verdadero rostro” que quedará atrás a lo largo de su producción para dejar paso a una “crónica cruel y anatómica de la realidad”, consideramos –como venimos señalando en estas páginas– que los textos de Calderón pretenden, precisamente, señalar el carácter de simulacro de esta pretensión.



creada por las poéticas hegemónicas<sup>229</sup>. De ahí que Caridad Atencio haga alusión a que “ceden la mitad de su cuerpo a la oquedad”, utilizando el mismo término que el propio sujeto poético emplea en las composiciones. Permitirse no significar, permitirse –exigirse– salir de los círculos de significación del Estado revolucionario, permitirse ser una oquedad.

En ese juego de nombrar y desnombrar los símbolos producidos por el proyecto revolucionario –desactivar, precisamente, lo alegórico a través de su transgresión–, hallamos el texto “Un gusanillo esteta”<sup>230</sup>, el cual comienza afirmando “me celebro, me canto y me detesto como a nadie a mí mismo” (1997: 21). De nuevo, el héroe y el traidor contenidos en el mismo sujeto –me celebro y me detesto–; la escritura –el canto– como único lugar donde resulta posible recoger dicha ambivalencia. Sin embargo, las prácticas de lectura promovidas por el circuito cultural instaurado por la Revolución proyectan su modo de hacer significar los símbolos, de ahí que “gusto pensar que alguna vez pude ser un pájaro, pero, es inútil negarlo, me arrastro”. Los modos de leer, fosilizados desde el triunfo de la Revolución a pesar de los numerosos cambios sociales, despojan al texto poético de su valor polisémico, de su capacidad prismática de producir sentidos. Así, el sujeto de “un gusanillo esteta” se declara “despojado de la lírica, expulsado por siempre de la épica, no se me ha permitido otro acto heroico que morir bajo la única sombra que conozco: la brutal objetividad de una bota” (1997: 21).

El gesto de pretender acercarse a una bota –al mundo, a la realidad– desde la objetividad resulta, en sí mismo, brutal. El yo poético construye en los textos un espacio de asfixia como correlato de este gesto distorsionador, opresivo. Lo absurdo se traslada desde el yo hacia ese gesto brutal que conduce a la muerte de las posibilidades de significación<sup>231</sup>. En este aspecto, el poema “Naturaleza muerta” resulta clave:

---

<sup>229</sup> Este juego en torno a lo real y la realidad se puede apreciar en diferentes textos, entre ellos, resulta especialmente llamativo el comienzo de “El otro cielo”, poema incluido en *Duras aguas del trópico*, cuyo significativo comienzo afirma: “Súbitamente hermoso / no será menos real”. La posibilidad de otro cielo, de otro lugar desde el que escribir, de otro modo de acercamiento a la realidad, se convierte en un lugar de resistencia – “Será el único techo que aceptaremos / cuando aparezca sobre nuestras cabezas” (Calderón 1992: 9). Desde la producción de Damaris se vislumbra “el otro lado” –de nuevo, parafraseando a Reina María–, en el que se hace patente la posibilidad de una palabra diferente, que “no será menos real” que aquella defendida por las políticas culturales estatales.

<sup>230</sup> Señalando la obviedad, apuntamos que el término “gusano” se emplea como imagen del cubano traidor, el subversivo. Generalmente, exiliado en Estados Unidos.

<sup>231</sup> Caridad Atencio, en el artículo antes citado, utiliza la figura de la asfixia en su análisis y hace alusión a la naturalidad de la deshumanización: “La ansiedad, el miedo, la desesperación conforman un universo

El cuchillo la sangre  
 la boca contra el suelo  
 la cabeza estrellada  
 yacen con la misma impasibilidad  
 que la mesa  
 la cesta  
 la rodaja de pan  
 el florero las frutas  
 (Calderón 1997: 23).

El siguiente libro que comentaremos, *Sílabas. Ecce Homo* (2001), recibió el Premio de la *Revista de Libros* de *El Mercurio*, en Chile, en 1999. Entre el jurado que le otorga el galardón, se encuentra Gonzalo Rojas, el cual se encarga de escribir las palabras de presentación que acompañan a la publicación del texto y califica su escritura como “palabra parca y despojada” (Rojas 2001: 5), también le atribuye “intensidad, brevedad, rareza” (Rojas 2001: 6).

La propia autora justifica esa parquedad –esa oquedad– desde los paratextos utilizados. El libro se abre con un epígrafe de Eugenio Montale: “No nos pidas la fórmula que pueda abrirte mundos, / sí alguna contrahecha sílaba, seca como una rama” (Montale cit. por Calderón 2001: 7). La crítica frente al gesto brutal –e imposible– de un acercamiento objetivo al mundo –sólo si es objetivo puede ser comunicado–, iniciada en el poemario anterior, permanece y se agudiza en este libro, también desde la parodia, tal y como se observa en poemas como “Mi cabeza está en otra parte”:

Monsieur Guillotind  
 inventó una máquina  
 para separar  
 la cabeza del cuerpo.

(*La cabeza cortada*)

---

que siendo siempre nuestro –venir siempre de sí– nos sobrepasa. Los espacios que tejen los poemas describen maniobras involuntarias y a veces voluntarias de asfixia. Por momentos también el desgarramiento linda con el absurdo, y el sentido último se desgasta, en tanto la deshumanización nos posee con naturalidad, y por mucho que por tu sensibilidad quieras distinguirse, el mundo te iguala a los objetos, a las cosas” (Atencio 2011). Sin embargo, esa supuesta deshumanización no resulta, en absoluto, natural. No es el mundo el que iguala a los objetos, sino la apropiación que lleva a cabo del mundo lo que iguala a los objetos.

*contempla las cosas tal como son;  
el Presente puro, sin ningún significado,  
sin arriba ni abajo,  
sin simetrías, sin figuras  
Sin desesperación.)*

Rápida y eficaz.  
Como el racionalismo  
(Calderón 2001: 12).

La ironía de esa cabeza cortada que “contempla las cosas tal como son” se cierne sobre la vasta maquinaria estética puesta en funcionamiento por la Revolución cubana. La fecha del Triunfo constituye el año cero del nuevo calendario, el proceso revolucionario se configura a sí mismo como único en el tiempo, en definitiva, supone ese “Presente Puro” que disuelve o condiciona los significados –“sin simetrías, sin figuras”–. También la poesía promovida durante las primeras décadas de la Revolución debía caracterizarse por su rapidez y eficacia, de ahí el cariz racional / racionalista que sostiene las poéticas fundamentadas en la referencialidad. También estas, como la máquina inventada por Monsier Guillotind, constituyen un dispositivo castrador. Puesto que las fórmulas que abren mundos –introducidas con el epígrafe de Montale–, en sentido estricto, los cierran al proponer una única interpretación de estos. Establecen, de este modo, “límites” –título de la composición que reproducimos a continuación–: cabeza - cuerpo, racional - irracional, real - ficcional, revolucionario - no revolucionario, etc. El engranaje institucional juega a velar estas severas demarcaciones, prometiendo un libre transitar que resulta imposible en el mismo momento en que se nombran los diferentes espacios:

La docilidad  
–y la astucia–  
de las puertas  
te confinan  
a un metro cuadrado  
donde las llaves  
para entrar  
–aparentemente–  
son las mismas  
que para salir  
(Calderón 2001: 18).

El sujeto poético pretende acercarse, a lo largo de todo el poemario, a “la zona”<sup>232</sup> que escapa a dichos “límites”, aquello que resulta incontenible, que está afuera de la férrea compartimentación y, por tanto, se interpone –“como un hijo deforme”–. El deseo sistémico de establecer correspondencias directas entre las palabras y las cosas, de establecer una poética de la realidad como referente inmediato, se muestra incapaz de absorber esa zona, se convierte en un deseo insatisfecho:

Entre las palabras y las cosas  
hay una zona que se interpone  
como un hijo deforme.

*Es preferible ahogar a un niño en su cuna  
que acunar deseos insatisfechos.*

Toda la noche trato  
de cruzar la frontera  
de dinamitar  
la zona  
(Calderón 2001: 19).

La escritura emerge como proceso derivado directamente de esa voluntad de cruzar la frontera<sup>233</sup>, de dinamitar la zona. El acercamiento a lo indecible, a lo incontenible, se manifiesta a lo largo del poemario a través de símbolos de imposibilidad como el otoño –“un otoño feroz en un país sin estaciones” afirma el sujeto poético en “mi dios qué bellos éramos”– o la nieve –“la nieve es una invención de los trópicos” (2001: 22) –. ¿Cómo nombrar el otoño o la nieve en un país, Cuba, donde no existe el otoño ni la nieve? Ambos, fenómenos inacontecibles en el Caribe. Ambos, representación del arcano a perseguir: “palea nieve / (como palabras) / es un gasto inútil” o “he cerrado los puños sin poder retener / el dudoso mensaje de la escarcha” (2001: 22). El sujeto de este poema, titulado exactamente así “nieve”<sup>234</sup>, hace patente lo inaprehensible de la

<sup>232</sup> No nos pasa desapercibido el hecho de que también Reina María Rodríguez titulara de este modo, “La zona”, a una de sus composiciones.

<sup>233</sup> En los textos de Damaris Calderón, la *frontera* se dota de una especial ambivalencia: por una parte, en cuanto a zona límite del lenguaje pero también en cuanto a linde geográfica. La dificultad de transgredir una concepción del lenguaje –y, por tanto, una poética– en el mismo nivel de la imposibilidad de abandonar por completo un país –la problematización del exilio.

<sup>234</sup> La utilización de la nieve, en alusión a lo imposible –lo irrealizable–, constituye un tópico en la lírica cubana. Al escoger este motivo, Damaris Calderón se inserta en una determinada tradición poética –previa a la Revolución–. Julián del Casal tituló *Nieve* (1982) a su segundo libro y José Lezama Lima utilizó persistentemente esta imagen en su obra, tal y como podemos observar tempranamente en *Muerte*

realidad, del propio lenguaje, y se representa como “el que camina solo / por la sintaxis de la nieve” (2001: 22). Ese gesto de acercamiento a los márgenes, a los que escapa, a través de la sintaxis de la nieve –que se deshace, se evapora, resulta imposible de retener– se convierte en un forcejeo con “la camisa de fuerza / del lenguaje”, tal y como se desprende del poema “otoño”:

Yo tengo  
una mano que escribe  
y una pierna angustiada  
que no fue  
baleada por nadie.

La enfermedad.  
La asepsia.  
La camisa de fuerza  
del lenguaje  
(Calderón 2001: 25).

Lo increíble como enfermedad, el deseo insatisfecho que se enquistaba y genera alteración, anormalidad. Frente a ello, la asepsia: la concepción de lo poético y del lenguaje como un conjunto de procedimientos destinados a preservar la literatura de la Revolución del peligro de esa zona interpuesta, incomunicable. La propuesta poética de Damaris Calderón, así como también la de Reina María Rodríguez, se rebela contra las prácticas de asepsia procuradas tanto desde dentro del propio circuito cultural cubano como desde fuera: los acercamientos de ambas autoras se alejan del correctivo emprendido por la crítica en las últimas décadas, de ese proceso de subsanación que se fundamenta en la sustitución del nosotros por el yo, del colectivo al sujeto, de lo público a lo privado:

No la totalidad.  
No el fragmento.

---

*de Narciso*: “La mano o el labio o el pájaro nevaban. / Era el círculo en nieve que se abría” (1937). El listado de autores que se han servido de este referente es amplio: Fina García Marruz compuso el conocido soneto “Una dulce nevada está cayendo”, incluido en *Las miradas perdidas* (1951); Gastón Baquero escribió “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve / ellos no saben que juegan a dios” (1966); y Cintio Vitier comenzó su poema “Calendario” con los versos “entra dice la ene de la nieve / que sólo existe para el calendario” (1999). Su utilización no ha cesado entre algunos autores contemporáneos, tal y como podemos comprobar en la obra *Confesionario* de Víctor Fowler Calzada, donde se afirma “yo no he visto la nieve” (1993); o en *Ropa interior*, de Wendy Guerra, que incluye un poema titulado “Nieve en La Habana” (2008).

Como Dios  
estoy ausente  
en todas partes  
(Calderón 2001: 37).

La poesía de Calderón se manifiesta como una voluntad de escribir lo que está ausente, la zona interpuesta. Para ello, se sirve del otoño, la nieve, Dios, todos ellos significantes de la ausencia. El propio sujeto que enuncia, desde el exilio, lo hace desde la ausencia de sí mismo.

#### 7.5. La lengua de la extranjera.

Si quitara  
boqueando perdería los ojos a una vez que es  
las palabras.  
Debes granjearte comprendiendo  
la mía pobreza de los /símbalos/  
mi respuesta al silbido.  
Jamila Medina Ríos

En la introducción a este mismo libro *–Sílabas. Ecce Homo (2001)–*, Gonzalo Rojas alude explícitamente a la última composición que lo integra, un largo poema titulado “El espectador sin espectáculo”<sup>235</sup>, sobre el que afirma: “–260 líneas ventiladas por otro respiro–, una fábula moderna hilada por el humor y lo inefable (...) Se trata de un proyecto experimental –aire y asfixia– que no contradice ni la gracia ni la coherencia de la escritura anterior, sino que las enriquece” (Rojas 2001: 6). Este largo texto, efectivamente, se configura a través de un continuo contraste de ritmos, de aire y asfixia, que impiden una lectura monocorde y cómoda: producir ausencia, también de aire, desde el propio enunciado. La composición se configura a partir del forcejeo de

<sup>235</sup> Este encabezamiento se extrae del texto *El nacimiento de una tragedia*, donde Nietzsche plantea la paradoja del espectador sin espectáculo: “el coro en sí, sin escenario, es decir, la figura primitiva de la tragedia, y aquel coro de espectadores ideales no se soportan mutuamente. ¿Qué especie de arte sería el que se habría extraído del concepto del espectador si hubiéramos de considerar su auténtica forma el «espectador en sí». El espectador sin espectáculo es un concepto absurdo. Nos tememos que el nacimiento de la tragedia no puede ser explicado ni por la veneración hacia la inteligencia ética de la masa ni por el concepto del espectador sin espectáculo, y consideramos este problema demasiado profundo como para que formas de consideración tan superficiales lleguen siquiera a tocarlo” (Nietzsche 2008: 97). El sujeto del exilio se configura como espectador sin espectáculo, otra condición de imposibilidad. La escritura como ausencia de sí mismo representa una paradoja irresuelta pero, a la vez, constituye el punto de partida de la palabra poética.

dos fuerzas: por una parte, un movimiento centrípeto que tiende a provocar continuidad mediante una concatenación de significantes que van tramando significados de modo indirecto –“el jardinero corta flores / el verdugo cabezas. / El cerrajero hace llaves maestras / el ladrón prueba su ganzúa. / La madre carga a su hijo / los sepultureros cargan muertos” (2001: 70)–; por otra, un movimiento centrífugo que des-centra el proceso de lectura convocando, una y otra vez, la ruptura a través de las interrupciones dialógicas, los ritmos entrecortados o la propia disposición gráfica en el papel.

La composición actúa como aglutinador de todos los vectores de sentido que han ido emergiendo a lo largo del poemario: el otoño –“Pulsión / de la / hoja que cae / febrilmente / amarilla” (2001: 74)–; la nieve –“Ahora mismo está nevando en la calle San Lázaro / y mi madre se sobrecoge” (2001: 74)–; el exilio<sup>236</sup>, a través de la madre, Raquel bíblica que llora por sus hijos desterrados tras la destrucción del Primer Templo de Jerusalén –“Te amordazamos con las sábanas / te envenenamos con el agua / que nos traías del pozo, / Raquel” (2001: 75)– y a través del hijo pródigo –otra vez el hijo pródigo– que pide perdón:

Me alejé de mi casa.

PERDÓNAME.

Me alejé del corazón del hombre.

PERDÓNAME.

Olvidé la respiración de mi hermana.

PERDÓNAME.

La parra de mi abuelo, el sillón de mimbre.

PERDÓNAME.

Ya no soy digno

(Calderón 2001: 75).

En los textos de Calderón, el hijo pródigo jamás llega a recibir el perdón porque nunca llega a volver –“nadie podrá indicarte el camino de regreso a casa” (2001: 78)–: La

---

<sup>236</sup> Aunque a lo largo de este capítulo aludimos en múltiples ocasiones al concepto de “exilio”, no pretendemos caracterizar este rasgo intrínseco de la cultura cubana del siglo XIX y XX. Nos interesa la escritura del exilio como eje de sentido –y sinsentido– en la poética de Damaris Calderón: el exilio en cuanto escritura de la ausencia, de la falta. Para profundizar en torno a las poéticas producidas desde el exilio y el propio fenómeno demográfico remitimos a textos como “Confluencias dentro de la poesía cubana posterior a 1959”, escrito por Jesús Barquet (1994); “Registros de un cuerpo en la intemperie”, de Iván de la Nuez (1997); “La apropiación de la lejanía”, de Lourdes Gil (1999-2000); *La isla sin fin*, de Rafael Rojas (1998); *Voces viajeras*, de Carlota Caulfield (2002); o *Antología de la poesía cubana del exilio*, elaborada por Odette Alonso (2011).

imposibilidad del retorno. La imagen del descenso a los infiernos, a través de los versos encubiertos de Dante Alighieri citados en el texto –“Por mí se va a la ciudad doliente. / Por mí se va al eterno tormento. / Por mí se va / tras la maldita gente” (2001: 77)– reaparecerá a lo largo de la producción de la autora. La utilización de este motivo se puebla de ambigüedad, del mismo modo que la utilización de la parábola del hijo pródigo: ¿cuál es el Infierno? ¿el lugar que se abandona o el de llegada?<sup>237</sup> ¿cuál es el hijo favorecido? ¿el que permanece junto al Padre o el que regresa?

El sujeto poético de los textos de esta poeta se encuentra encallado entre la imposibilidad de volver y la imposibilidad de marcharse del todo. El yo permanece a través de la palabra. La palabra convoca a la ausencia, a la muerte, y la convierte en doblemente imposible: la imposibilidad del exilio y la imposibilidad de la escritura. De este modo, Calderón inserta de nuevo su posicionamiento con respecto al debate en torno a la voluntad de comunicación de las poéticas hegemónicas:

La poesía no comunica.  
 Las palabras  
 no comunican.  
 El lenguaje  
 es una tercera persona.  
 Extinguirse.  
 Hacer las maletas  
 –rápido–  
 antes de que la noche  
 te sobreviva  
 (Calderón 2001: 77-78).

El lenguaje también constituye una ausencia –“es una tercera persona”, a la que en lingüística se llama la no persona–, la comunicación resulta un imposible. La palabra poética se presenta extraña y extranjera, como el sujeto que se inscribe en ella: “y ser un extranjero” (2001: 78) afirmará el yo poético hacia el final de la composición. Este proceso de extrañamiento hace confluír al sujeto del exilio con el sujeto de la escritura: extrañamiento como efecto de extrañar –desterrar a un país extranjero–; pero también

---

<sup>237</sup> En el último poemario de Damaris Calderón, *El remoto país imposible*, la imagen de la isla de Cuba –el lugar de origen– experimentará una serie de degradaciones que conducirán a la transgresión de la concepción paradisiaca del país, dotándola de un conjunto de rasgos relacionados con las visiones del infierno.



como proceso de desautomatización del lenguaje. Extrañamiento, finalmente, como sacar afuera de las propias entrañas: “Yo me saqué a mi país de una costilla / y desde entonces ando con las manos vacías” (2001: 78).

*Parloteo de sombra*, el siguiente poemario en el que nos detenemos, aparece en 2004 publicado por ediciones Vigía. Posteriormente se llevan a cabo diversas reediciones. En este capítulo, citamos su publicación conjunta con *Guijarros*, ambos recogidos en el libro *La extranjera*, en el cual dialogan<sup>238</sup>. La publicación conserva el prólogo escrito por José Kozer –cubano exiliado, como Calderón– para la primera edición. Este texto introductorio alude, precisamente, a la reiterada idea de imposibilidad, a lo que está más allá: “Cuba, la presencia: está allá, como la Muerte está allá; país inasible (inaccesible)” (2007a: 47). ¿Cómo escribir Cuba desde el exilio? ¿cómo escribir la muerte –la ausencia superlativa– desde la vida? ¿cómo nombrar aquello que escapa entre las palabras y las cosas?: “¿cómo nombrar lo inasible, centro (descentrado) de la poesía?” –se pregunta Kozer– “Una y otra vez acude la palabra a nombrar para disolverse, a nombrar para reconocerse inútil, inutilidad del diccionario, palabra (parloteo) de boca abierta a la Nada” (2007a: 47)<sup>239</sup>. Estos interrogantes marcan el inicio del poemario, como queda reflejado en los primeros versos de “Cementerio de Colón / Spoon River”:

¿Con qué lengua  
repleta de mudez  
vas a nombrar  
(si nombras)  
tu ciudad,  
las ciudades?

<sup>238</sup> En *Parloteo de sombra* encontramos, de nuevo, mecanismos empleados por Reina María Rodríguez. Un ejemplo paradigmático viene constituido por la aparición de José Lezama Lima convertido en personaje ficcional. Ambas autoras establecen, a través de esta estrategia, su filiación estética. En el caso de Damaris Calderón, descubrimos un poema titulado “José”, en el que el poeta de Orígenes se inserta como sujeto poético: “¿Entonces se creyeron que estoy muerto? / ¿Gordo tonel orejas gordas gordas / adiposas palabras? (Calderón 2007a: 86)”.

<sup>239</sup> En la entrevista que Pedro Pablo Guerrero realiza a la autora, titulada “La poesía lapidaria de Damaris Calderón”, la poeta indica su voluntad de lograr un lenguaje de la ausencia, de la muerte: “-“La muerte es demasiado exacta”, dice el epígrafe de Cioran en “Parloteo de sombra”. José Kozer destaca la precisión y sobriedad de tus versos. ¿Dirías que es una poesía lapidaria? -Claro. La vida necesita de gestos, de palabras, de lenguaje. La muerte es parca, precisa, despoja de todo lo superfluo, llega al hueso. Hay en mí la aspiración a lograr ese lenguaje lapidario, conciso, de las lápidas, en el que no es posible decir más, ni deseable. Ese lugar, entiendo, es el que la misma muerte ocupa. Gesticulamos, hablamos, somos seres del lenguaje, con más o menos conciencia, pero del lado de acá. Del lado de allá está la parquedad, lo innombrable. Una cita del poeta japonés Toko, que abre el libro, dice: “Los poemas a la muerte/ son un engaño./ La muerte es la muerte”. Propone una lectura bastante exacta. La retórica, las palabras, forman parte de ese ardid contra la Gran Vaciadora” (Guerrero 2009).

(Calderón 2007a: 55).

La incapacidad de comunicación actúa como eje vertebrador de los diferentes libros de Damaris Calderón ¿Con qué lengua nombrar? si es que es posible nombrar, más aún, si a pesar de ello se decide a nombrar. Con estos versos, no sólo da comienzo la composición, sino el libro. De nuevo, Calderón nos ofrece el eje de coordenadas desde el que leer su texto: hablar desde la conciencia de la mudez, desde el imposible, para intentar decir la ausencia<sup>240</sup>.

En el poema “Vendrán días peores”, la ciudad que no se puede nombrar y la lengua con la que se intenta nombrar –“repleta de mudez”– se fragmentan, se desmiembran, convirtiéndose en “hilachas”, en residuos –“una gran pústula”–. Finalmente, el propio país, el lugar de los orígenes, será resquebrajado: “El sol rompe en migajas el país natal”. La inserción de elementos referenciales extraídos de la geografía real, como los nombres de calles de la ciudad de La Habana –Ánimas, Trocadero<sup>241</sup>, Zanja, Amargura–, configura el “puerto de las alucinaciones”: de nuevo, la estrategia se fundamenta en señalar el enmascaramiento que conlleva la pretensión de mostrar la realidad –planteada inicialmente en “La máscara del rostro”, dentro de *Duras aguas del Trópico*–:

La ciudad es una gran pústula  
–hilachas–.  
El lenguaje que se vocea  
de una esquina a otra esquina  
una gran pústula  
–hilachas–.  
(...)  
Puerto de las alucinaciones,  
barrio chino de utilería,  
falso dragón.

<sup>240</sup> Este juego con la lengua y la mudez se observa en numerosísimos poemas. Señalamos aquí algunos para corroborar esta presencia recurrente, como “Temperamento”, incluido en *Duro de roer*: “La crueldad y las palabras pueden ser deliberadas. / La mujer hacía mucho que había dejado / de hablar. / Mantenía un lenguaje sordomudo consigo misma / y con las cosas. A veces se acostaba con alguien / para mantener ese nexo indispensable / de incomunicación” (Calderón 2005: 35). O, en *Los amores del mal*: “yo no tengo otra lengua que esta mudez, / este silencio bárbaro” (2006: 32) y “¿Qué grazna / un pájaro / a otro / en la intrincada / maraña del cuerpo? / –Lo que decimos / (lo que sentimos) / es intraducible” (Calderón 2006: 50).

<sup>241</sup> Una vez más, encontramos una guiño a la genealogía en la que se inserta la autora: la conocida casa donde vivió José Lezama Lima se halla en la calle Trocadero, en Centro Habana.

Ánimas  
 Trocadero  
 Zanja  
 Amargura.  
 El sol rompe en migajas el país natal  
 (Calderón 2007a: 68).

En consecuencia, volvemos a encontrar en este libro la denuncia de ese gesto brutal que supone intentar acercarse a la realidad desde la objetividad –como hemos visto en “Un gusanillo esteta” o “Naturaleza muerta”, ambos pertenecientes a *Guijarros*–: “Los pájaros picotean con fruición / las cáscaras de plátanos / y los cuerpos de los ahogados” (2007a: 63) –incluido en “Riberas del Mapocho”–. También hallamos, nuevamente, el diálogo intertextual con los textos bíblicos, como ejercicio de re-escritura y transgresión: “Levántense mis huesos. / Como vara / de Moisés se separan / el Antes y el Después / y todo queda / –zarza–” (2007a: 62) –en “El danzante”– o “Peregrino de Enmaus / camino en círculos” (2007a: 65) –en “Maneras de no acceder a Santiago”–. La zarza que nunca acaba de arder o el peregrino que camina en círculos sin conseguir llegar a su destino, ambas imágenes de ese proceso inacabado, incompleto, que suponen el exilio o el acto de nombrar-se: “Multiplico el horror en un autorretrato / –soy ese cuerpo que nunca acaba de caer–” (2007a: 88) –últimos versos del poema “Gerard Gericault”–.

El siguiente libro publicado de Damaris Calderón recibe el título de *Duro de roer*. Basilia Papastamatú se encarga de las palabras del prólogo a la publicación de esta obra, el encabezamiento escogido para esta breve introducción no resulta banal: “la palabra des-carnada” (Papastamatú 2005: 5). En ella se señala que:

Imágenes, situaciones y personajes se muestran desde su lado más crudo, grosero, siniestro, y hasta escatológico, por el empeño de destapar y develar a fondo el cuerpo de la realidad y el de las palabras hasta dejarlas en su mismo hueso, con su oscuro meollo al descubierto, en el desamparo de su escualidez, exhibiendo sus coyunturas, sus articulaciones, sin la engañosa cobertura de ropajes y adornos (...) Damaris Calderón actúa en *Duro de roer* por despojamiento, desmantelamiento, por supresión (Papastamatú 2005: 5-6).

Si bien podemos descubrir esa escualidez, esa voluntad de eliminar ropajes y adornos apuntada por Papastamatú, esta no vendrá generada por una voluntad de destapar o develar a fondo el cuerpo de la realidad, sino de vincularse con ella de un modo distinto,

aproximándola al terreno de lo indecible, provocando una lectura perturbadora. De ahí que críticos como Grínor Rojo, en “Damaris Calderón. Una poesía desnuda y desgarrada”, afirmen: “El horror que en este libro se convierte en poesía” o la califiquen como “poesía agónica o agonista” (Rojo 2006). La propia autora describe su poética como “otro descenso a los infiernos”:

Una escritura como las huellas que dejan en la arena las patas de los pájaros. No en búsqueda de la belleza. ¿Qué es la belleza? Yo también la tuve una vez en mis rodillas, la abofeteé y la encontré amarga. No una poesía de la proliferación y el ornamento, sino un trabajo por supresión. Una exploración en los intersticios del silencio, en las zonas de hiato, en los alambres que impulsa la muerte. Otro descenso a los infiernos, ¿cantando con la cabeza cortada, como Orfeo? Una escritura parca y definitiva. Despojada. Simple y descarnada. Como una articulación (Calderón cit. por Caulfield 2002: 100).

La poesía de Calderón se constituye como huella de la ausencia, como marca de lo que falta. Decir supone apuntar lo que no está. Así, “alcanzó a comprender en el momento en que, / pronunciándolo, acabó de ser despojado” (Calderón 2005: 44) –en “El miserable”– o “En las conversaciones, como en los bolsillos, / las cosas se extravían” (Calderón 2005: 45) –dentro de “En las conversaciones”–. La escritura de esta autora se empeña en mostrar lo carente, los “intersticios del silencio”, trabajar sobre la supresión. Esta actitud textual supone un acto de rebeldía con respecto a la literatura hegemónica –el padre– y su voluntad de domesticar el hueso, la articulación. Tal y como se explicita al comienzo del poema que da título al libro, “Duro de roer”:

Hasta la quebradura de las rodillas sus huesos  
habían sido siempre domésticos. Como los  
huesos de pollo que había visto en el caldo,  
en la sopa, cloqueando en el corral, antes  
de terminar triturados en los dientes del  
padre  
(Calderón 2005: 11).

## 7.6. La despedida inconclusa: yo soy el lejano país.

No abras la puerta, no. La sangre no regresa.  
 Es solo un ave de paso.  
 Qué reconoces, ¿el velado rostro, el torcido  
 Pico?  
 María Helena Hernández

*El arte de aprender a despedirse* se constituye como un diario de viaje<sup>242</sup> –“Yo: (Keroac). Yo: Un pedazo de carne con ojos comiéndose el paisaje” (Calderón 2007: 11)–. El viaje hacia el exilio, hacia la nueva tierra –Chile– que se configura a través de los reflejos del país abandonado. La presencia de la ausencia. La muerte proyectándose sobre la vida<sup>243</sup>. También, la conciencia ficcional –literaria– de esa superposición: “resonancia de otros mares (mar tropical de una pequeña isla del Caribe), cubierto de escamas literarias y desescamado por el ojo cuchillo carnicero para mirarlo, escucharlo, a través de la ventanilla, sin metáforas. ¿Sin metáforas?” (Calderón 2007: 11-12).

Este texto –o conjunto de textos– se caracteriza por su carácter híbrido, a través del cual incorpora entradas de diario, listados bibliográficos, ilustraciones, fragmentos de poemas o comentarios a estos: “Hoy, en la mañana, he escrito un poema. Ayer, a la noche, otro. Me gustan, creo que están bien y van (siento que se incorporan) a lo de

<sup>242</sup> Viaje en el espacio –de Cuba a Chile–, viaje preceptivo –en cuanto a reflexión en torno al propio lenguaje de la escritura– y viaje, también, a través de su propia producción. El libro se puebla de anclajes con el resto de sus obras, por citar sólo un ejemplo de la amplia casuística, señalamos el verso “¿Soy un gusano esteta contemplando esta magnificencia?” (2007: 82), en el que reaparece el “gusano esteta” que da título a uno de los textos incluidos en *Guijarros*, al cual hemos hecho alusión anteriormente. Esta estrategia, tan frecuente en Reina María Rodríguez y Damaris Calderón, remite a la concepción del texto como tejido defendida por Severo Sarduy: “Volver al sentido original de la palabra texto –tejido– considerando todo lo escrito y por escribir como un solo y único texto simultáneo en el que se inserta ese discurso que comenzamos al nacer. Texto que se repite, que se cita sin límites, que se plagia a sí mismo; tapiz que se desteje para hilar otros signos, estroma que varía al infinito sus motivos y cuyo único sentido es ese entrecruzamiento, esa trama que el lenguaje urde. La literatura sin fronteras históricas ni lingüísticas: sistema de vasos comunicantes” (Sarduy 1968: 7); o Roland Barthes: “Texto quiere decir tejido, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido esa textura el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hilología (hifos: es el tejido y la tela de araña)” (1982: 104).

<sup>243</sup> La idea de proyectar el lugar de origen sobre los lugares del viaje constituye el hilo de una significativa antología de poesía escrita por mujeres cubanas en el exilio: *Voces viajeras*, en la que se incluye a la propia Damaris Calderón y a otra serie de autoras, a las cuales se las entronca con la viajera cubana paradigmática: Gertrudis Gómez de Avellaneda, “la Peregrina”. Carlota Caulfield, la responsable de esta selección, también cubana en el extranjero, comienza así la introducción: “Ciudades y ciudades. Ciudades reales. Ciudades invisibles. Ciudades imaginarias. Ciudades inciertas. Ciudades laberinto. Ciudades caos. Ciudades memoria. Ciudades espirituales. Ciudades vacías. Ciudades cuerpo. La Habana como suma de todas ellas” (Caulfield 2002: 7), más adelante afirma “todo éxodo lleva en estos poemas a rememorar ciudades legibles, de signos conocidos, en particular La Habana” (Caulfield 2002: 9).

“Cementerio de Colón/ Spoon River”, esa amalgama (otra vez y a mi manera) de personajes y muertes” (2007: 31). También hallamos imágenes, dibujos aparentemente espontáneos que vinculan lo visual a la escritura, contribuyendo a la ficción del “cuaderno de notas”. Resulta inevitable establecer la semejanza con *...te daré de comer como a los pájaros...* de Reina María Rodríguez. Ambas se sirven de esta estrategia de transgresión de los géneros, ambas llevan hasta el límite el paradigma de lo poético.

Puertas y ventanas estrechas por el clima altiplánico.

Alimentación: Carne de camélido, papa, chuño y gramíneas: quinoa, maíz.

Buscar: *-Los bailes religiosos del Norte de Chile*, del Padre José Javier García, Seminario Pontificio Mayor, Santiago de Chile, 1989, (pág. 53).

La máscara en el ritual

Buscar: *-Música, danzas y máscaras en Los Andes*, PUC del Perú, 1998, (pág. 339), Gisela Cánepa.

-*Bailes religiosos de Los Andes* (Cuzco, Bolivia).

-*¿Por qué bailando? Estudios de los bailes religiosos del Norte Grande de Chile*, Patricia Henríquez, Santiago de Chile, 1996, (pág. 52).

-*Antropología andina*, PUC, Perú.

-Manuel Baéz Retamazo: *Música, Danzas y Máscaras en Los Andes*, PUC, Perú, 1998, (pág. 260).

IECTA (Instituto para el estudio de la cultura andina.) Sitio: [www. iecta.terra.cl](http://www.iecta.terra.cl)

[www.unap.cl/iecta](http://www.unap.cl/iecta)

Fono/fax: 56 -57-436665. Iquique.

Chuspa: Bolsa textil para llevar coca.

La cultura de chinchorro (Arica) prehispánica.

Tiñen las lanas usando infusiones de plantas nativas.

La agricultura: indispensable en la cultura andina.

Para el andino está la figura central de la Madre tierra, la Pachamama.

15 de julio, 2003.

Día más frío y menos luminoso hoy (víspera de la Tirana).

María Eugenia durmió muy mal, creo que está resfriada y no podrá ir a la Fiesta, por el aire del altiplano y por los cambios de temperatura. Yo (quizás) me excedí ayer caminando en la ciudad y las horas que pasé en el museo, de pie, ante cada vestigio de la cultura andina que llamó mi atención.

Luego, intentamos almorzar: 4:20 p.m. Imposible en los restaurantes del Centro (calle Baquedano). Los cocineros “se habían ido a sus casas, a dormir la siesta”, ya no era hora de almuerzo, y el taxista que nos llevó hasta una caleta, sencilla y amistosamente nos dijo, “es el ritmo de la ciudad”.

Al bajar (intentar bajamos del taxi) nos asediaron de todos los negocios: griterío infernal donde cada dueño de local te ofrecía: el aperitivo, el bajativo y el postre, por cuenta de la casa. Otros, además, empanadas de regalo. Y sus voces sonaban como el graznido de los pájaros marinos: “vá-ya-se con-mi-go, vá-ya-se con-mi-go, vá-ya-se con-mi-go”.

Optamos por el local de la caleta que tuviera mejor vista al mar, otro mar, visto desde allí: roquerío, morralla, barquitos pobres, botes, barcos varados: chatarra como reliquias marinas. “Y se puede dar un paseo, en barco, de una hora, aproximadamente, para ver dónde se hundió La Esmeralda” (el mozo).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> En el Combate Naval de Iquique, sostenido entre Chile y Perú, el 21 de mayo de 1879, se hundió la fragata Esmeralda,

fuera para poder contemplar hacia adentro. Hacer el ejercicio a la inversa: mirar el interior y proyectarlo hacia fuera, sostener un diálogo. Percibir y sentir con cada partícula del cuerpo. Leer, por ejemplo, en el paisaje. Leer a Gabriela (Mistral), en sus materias: en la montaña, en el aire, en los cerros sobre los que escribió; leer a Neruda (escucharlo) en el mar, en la tierra (residencias). Los grandes poetas se confrontan con las materias, con la naturaleza: resisten o no. Pasa el paisaje, unas ropas colgadas en la casita campesina: leo a Fina García Marruz. (Resiste).

"Mangos, papayas, hay, casera, caserita," dice el pregón, caserita, Rita (Montaner), ay. ¿Y cucuruchos de maní? No. Entonces no me acuesto.

No he subido a la Fiesta de la chinita pero he escrito dos poemas, he filmado (ahora) unas tomas de la vista de la ciudad desde esta ventana, he recogido "un puñado de imágenes". Yo, Anne Sexton, no soy perezosa, Señor, y estoy escribiendo, escribiendo, cavando.

Los pájaros: gaviotas, alcatraces, se posan en el archipiélago de piedras. Tienen una curiosa, aplicada obstinación: picotean las piedras como si alguna vez pudieran llegar a comerse el archipiélago pétreo. Los miro y su obstinación me parece ejemplar. Me acuerdo del personaje de un cuento de Virgilio Piñera que decidió comerse una montaña. Muy bien: comerse una montaña es una manera de convertirse en ella.

34

Flechas. Figuras humanas. (Algunas parecen cosmonautas).

Tal vez escribieron su vida cotidiana en los cerros.

Junto al círculo (que podría indicar agua), también hay una cruz dibujada.

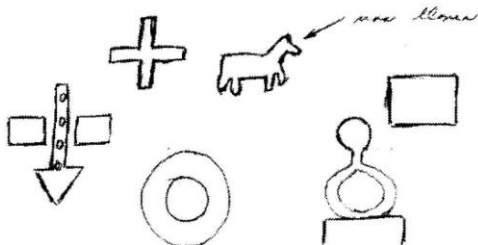
Hay figuras que parecen tocadas con sombrero y poncho: un pez, aves.

Otro círculo. ¿Representando el sol?

La cruz incaica: que representa los cuatro puntos cardinales.

La chacana: 12 rectángulos.

Debajo de los cerros había pequeños yacimientos de oro, decepcionante para los españoles.



70

"La Pampa ya no existe", dice una mujer en la TV, "existe el nombre, existe la desolación y el sol que guarda los recuerdos de los pampinos porque... la Pampa ya no existe".

Como si los fantasmas de la Pampa sospecharan que intento aprehenderlos, pierdo la señal de TV: la imagen, como la Pampa, desaparece.

Pienso en haikus. Trato de hacer la transcripción rápida, objetiva, trato de retener "el puñado de imágenes":

Seguidilla en haiku por el Norte Grande

Avanza la sombra,  
el caminante  
no se desplaza

Persistencia del mar,  
aves de rapiña  
picotean el oleaje.

Como una invitación, el camino.  
Alguien regresó  
en sentido contrario.

De una montaña, Tres,  
hace Una:  
la camanchaca.

Color sal, color cal,  
terracota: el desierto.  
(Vuela un pájaro muerto).

35

Un cóndor dibujado (raspado), en las piedras. La montaña llena de hoyos, el "picoteo" por el oro, la búsqueda del metal codiciado que destruyó los geoglifos.

Símbolos que podrían representar a una mujer dando a luz.

2.50 p.m. Nos dirigimos a Pica, el oasis.

Tierra: Ahora roja, terracota, carmelita, arriba (o juntos) cerros difuminándose entre nubes.

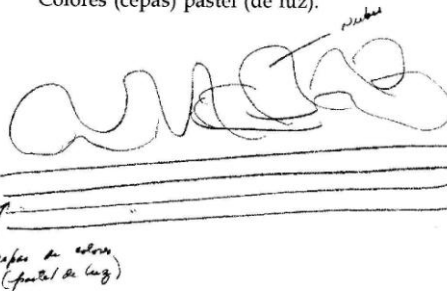
Gradaciones: Nubes blancas, compactas (todo lo que puede serlo una nube).

Arriba, azul diáfano, más arriba: nubes blancas, gordas, desmigajadas.

A mi derecha, se difuminan en los colores, los cerros. El camino: también jaspeado y en todos estos kilómetros recorridos, hemos visto sólo tres vehículos.

Los cerros, más que cerros, tonos: café, rosado, azul, verde, verde-azul.

Colores (cepas) pastel (de luz).



71

La amalgama de personajes y muertes a la que hace referencia el sujeto que enuncia se transparenta a través de alusiones a la muerte *real*: “ayer murió Bolaño” o “ayer murió Compay Segundo y hoy, a los 78 años, Celia Cruz” (2007: 44) –“ambos separados por la falacia de «las dos orillas»” (2007: 45), ambos atravesados, previamente, por la ausencia, muertos en un determinado paradigma–. Es la muerte la que nos convoca en este libro: “un pequeño país –espacio, Kozér– que nos convoca: Cuba” (2007: 45). Cuba es el lugar de la muerte –“la muerte es un país y me lo creo” (1982: 45) había escrito Reina María en uno de sus libros–. No obstante, la muerte reaparece inscrita en el lugar de la llegada, el país de recepción se establece como correlato de la ausencia, de la muerte. Así, el sujeto hace significar los nuevos espacios a partir de la carencia. El largo recorrido de esta ficción de carretera se constituye como trayecto de muerte: el paso por un pueblo abandonado, sin vida –“Humberstone: mi nombre, desde ahora, un pueblo fantasma” (2007: 62)–; la llegada a las salitreras de Chile, que constituyeron gran parte de la riqueza del país y ya no están en funcionamiento (2007: 60); el salar (2007: 68), la sal convierte en yerma a la tierra; el desierto de Atacama (2007: 57), el más árido; los mercaderes vendiendo ropa de muerto en la puerta del templo (2007: 75); los muertos en un accidente, huéspedes de hotel en el que se aloja el sujeto (2007: 79). También la noticia a través de los medios de comunicación de la muerte de tres cubanos intentando salir del país:

Noticia del martes 16 de julio:

Tres muertos en intento por salir de Cuba. Otra nave secuestrada con 27 personas llegó a Bahamas. Las “naves” secuestradas: El lunes una, a 130 kilómetros de La Habana (tres muertos y un niño de diez años, herido de bala, en la cabeza).

Fuentes oficiales: “se balearon entre ellos”.

La otra “nave” secuestrada, en Nuevitas, Camagüey. Logró llegar a Bahamas (Calderón 2007: 79).

Frente a la muerte que cruza y significa el devenir del texto, se erige la necesidad de la escritura y, a la vez, la extrañeza frente a dicho proceso:

María Eugenia (Oso Pardo), me dice que me paso el día, todo el (santo) día escribiendo: Grafómana (y me suena a gramófono; pero no, no soy). Bernal Díaz del Castillo, me ha dicho, y yo que no, el Inca (Garcilaso), acaso, si algo he de ser. Guarina y Hatuey (yo, indios cubanos, indios nuestros), devenida inca, hincada, con reverencia, ante la Cruz florecida (Calderón 2007: 41).



Extrañeza ante la muerte y extrañeza ante la lengua –“Grafómana (y me suena a gramófono)”<sup>244</sup>–. El lenguaje poético empleado por Damaris Calderón no se corresponde con el planteamiento fundacional de las prácticas estéticas promovidas en las primeras décadas de la Revolución, ni con el heredado de estas y operante todavía –yo no soy Bernal Díaz del Castillo<sup>245</sup>–. Frente al lenguaje-fundación, el lenguaje-extrañado. En la escritura se aúnan el cuerpo del sujeto que enuncia y el cuerpo textual, ambos heridos por la muerte, enfermos –“Hoy “bajaremos” a la ciudad, yo, Frida Khalo (y Calderón), con el dolor de mi columna y mi pata renga” (2007: 40)–:

Que si soy profesora (porque tomo apuntes). –No, no lo soy– ¿Qué soy? ¿Escritora, poeta? Suena tan ridículo en este contexto que se traga toda vanidad. –No, no, le digo. Sólo observo, tomo apuntes, para que no se me olvide después. La muchacha otra vez, y un viejo: ¿Tuve un accidente? ¿Por qué estoy así? (con muletas). Y yo: –Sí, tuve un accidente: me pasó un camión por arriba. La muchacha: –¡Pobrecita! –Y sobreviví. Y ella: que también tiene “un hermano así”, tres operaciones y ahora está recuperando la movilidad de las piernas, y ya camina con muletas, con una sola”. Ah, campana, mejor que yo (Calderón 2007: 67).

Que si soy escritora, que por qué estoy así. El sujeto escribe y está enfermo y se ve interpelado por ello. Escritura y dolor se entrecruzan. La enfermedad acerca al yo a la muerte, a la ausencia, también la escritura. Ambas se configuran como experiencias del límite: el límite del lenguaje y el límite –incluso físico– del sujeto. Este planteamiento se ampliará, en su último poemario publicado hasta el momento, *El remoto país imposible*, a la concepción de la insularidad, del lugar de los orígenes. El cual supondrá también una escritura del límite, de la muerte, desarrollada mediante la degradación del imaginario tropical.

Dos epígrafes enmarcan este texto, por una parte, los versos de Kostis Palamás de donde se extrae el título –“al remoto país del que nunca se habla” (2010: 7)–, Damaris

<sup>244</sup> Estos juegos fonéticos se reproducen a lo largo de todo el texto –“Me desperezó (me desespero)” (2007: 40) se enuncia sólo una página antes–. También los encontramos en otros libros: “la hoz siega / ciega” (2010: 27) o “el hambre del hombre” (2010: 28) aparecerán en su siguiente libro. Su inserción contribuye a un proceso de desautomatización del lenguaje: volver a pensar la lengua desde el afuera del paradigma poético hegemónico.

<sup>245</sup> El poema que abre *Duras aguas del trópico*, con el que iniciábamos nuestro recorrido textual, ya marcaba este pronunciamiento: “Yo pudiera escribir el Popol Vuh o el Génesis / si la mano no me temblara (Calderón 1992: 7)”. En su siguiente y último libro, *El remoto país imposible*, el sujeto alude a la obligación, en un pasado –cuándo todavía estábamos en la isla–, de ejercer ese acto fundacional como un acto de violencia: “Tuvimos que inventar el Principio. / Reventarle las costillas a la patria / hundirla / como a las lavanderas en el río” (2010: 15).

Calderón retuerce el intertexto, ya no se trata del país del que nunca se habla, sino el país del que resulta imposible hablar porque supone lo indecible; por otra, un fragmento de Álvaro de Campos:

Hoy estoy vencido, como si supiera la verdad.  
 Hoy estoy lúcido, como si estuviese a punto de morir  
 y no tuviera más hermandad con las cosas  
 que una despedida  
 (Campos cit. por Calderón 2010: 7).

El triunfo revolucionario se construyó sobre un proyecto de verdad –la verdad de la Revolución frente al engaño de la dictadura anterior–. Desenmascarado el carácter ficcional de esa verdad –“como si supiera la verdad”–, este planteamiento supone una derrota –“hoy estoy vencido”–. Desde la lucidez de esa conciencia –la ficción del simulacro–, la relación del sujeto con las cosas –con el mundo– se modifica: la fractura es irreversible. El yo poético inicia el camino de la despedida. El país que ha fundamentado, durante décadas, su paradigma cultural en la comunicación se ha convertido, paradójicamente, en indecible. La correlación directa entre lenguaje poético y realidad constituye un planteamiento inoperante, resulta imposible “conseguir el color hueso de mis huesos” (Calderón 2010: 22) y el sujeto, amordazado, se pregunta: “¿en qué lengua hablábamos cuando hablábamos?” (Calderón 2010: 26).

Recogiendo la estela de sus otros poemarios, reaparece el lenguaje de la exactitud, de la objetividad, de la plena correspondencia entre significado y significante, como gesto brutal que produce el horror:

La perfección del  
 número  
 la crueldad del  
 número  
 la expresión matemática  
 musical  
 del horror  
 (2010: 21).

En el lugar del lenguaje de la exactitud, emergen “cercenadas / lenguas mudas” (2010: 20) en las que “se van perdiendo los nombres” (2010: 32). La escritura de Damaris

Calderón constituye una práctica disléxica, en la que la plena correlación referencial resulta un imposible y los límites del significante se difuminan. En el poema “alguien pronuncia la palabra patria y la palabra le queda grande” se señala esta no correspondencia:

Los pájaros caen fulminados  
 en el rumor del monte.  
 La llanura disléxica pronuncia todo aquello  
*que no hicimos y pudimos y debimos y quisimos hacer.*  
 (Imposible remontarse con la palabra pájaro)  
 (2010: 34).

“Imposible remontarse con la palabra pájaro”, decir pájaro no supone alzar el vuelo. ¿Cómo nombrar aquello “*que no hicimos y pudimos y debimos y quisimos hacer*”? ¿es posible nombrarlo? ¿nombrarlo, si fuera posible, nos resarce de ello? Los textos de Calderón hacen proliferar las contra-dicciones productivas del lenguaje y el mundo configurados por la Revolución. Tal y como afirma Alberto Abreu en su ensayo *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*: “El espacio escritural, campo abierto a las divergencias que trastruecan el tradicional orden de la representación, ahora recibe la entrelínea, lo (in)temporal, como las marcas de un rasguño profundo, un filoso navajazo que perfora la continuidad del significante” (Abreu 2007: 205).

El filoso navajazo se hace más hondo a medida que transcurre el discurso: “vaciados los ojos por lo real” (2010: 31), el sujeto se enfrenta a “el dialecto del desierto, la conversación / imposible” (2010: 28), sometida a:

La camisa de fuerza del lenguaje  
 (mordaza)  
 La mordaza del lenguaje  
 (camisa de fuerza)  
 La fuerza del lenguaje  
 Barrotes  
 Lenguaje  
 Barrotes  
 Camisa  
 Mordaza de fuerza.  
 Decir y no decir el corazón del poema  
 (Calderón 2010: 38).

El espacio entre decir y no decir, el trabajo con el límite, abre los planos de significación: “la camisa de fuerza del lenguaje” deviene en “mordaza de fuerza”. La rasgadura del lenguaje pone de manifiesto la arbitrariedad del signo lingüístico y, consecuentemente, la arbitrariedad del sistema de representación en el cual deriva. De acuerdo con este planteamiento, los textos que conforman este libro se adentran en un acto de descomposición –y re-composición de la lengua– que acerca el texto al gesto vanguardista<sup>246</sup>, tal y como observamos en “El poema. Su fosa común”:

El poema  
                   El noema<sup>247</sup>  
 el mapoe  
 el epomae  
 el balbu  
                   ceante  
 centellante  
 ante dicho  
 ante escrito  
                   Rito  
 triza  
                   Dura  
 cercen  
                   Ado

---

<sup>246</sup> “Si hoy todavía disponemos de un término para designar una constelación abierta de mecanismos críticos, de escrituras en conflicto, en diálogo móvil con visiones conflictivas de un mundo en crisis, éste es el término *vanguardia*” (Méndez 2004: 147-148). Antonio Méndez realiza una defensa del “carácter práctico de la crítica de vanguardia” y amplía la productividad del término asociándola a una serie de prácticas de escritura que se extienden hasta la actualidad, como proyecto incompleto que emerge de un mundo en crisis: “quien llega a usar el lenguaje como táctica de des- y recomposición, lo diga o no, lo piense o no, está a un paso (o ya en el paso de) participar en la des- y recomposición de la sociedad donde ese lenguaje circula –y que ese lenguaje funda de hecho como sociedad. El peligro no es poco, pero, desde luego, no sería nada sin el trabajo con la materia del lenguaje. En este sentido es útil manejar una acepción no simplemente epocal de la vanguardia, una acepción que la entienda como *matriz (de)constructiva de discurso* cuya atención se descentra en el carácter abierto de los procesos materiales que la realizan” (Méndez 2004: 149-150).

<sup>247</sup> La utilización del término “noema” nos remite al conocido capítulo 68 de *Rayuela*, en el que Julio Cortázar ejemplifica el gliglico. Reproducimos aquí el comienzo: “Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciao de ergomanina al que se le han dejado caer unas fímulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente su orfelunios” (2003: 533). Por otra parte, la estructura de poemas como este de Damaris Calderón, caracterizados por un mecanismo de descomposición, acercan su escritura a la de hitos de la Vanguardia como Oliverio Girondo.

sosten  
 Ido  
 entre  
 dientes  
 ¡Arrrrr!

Las palabras cruzaron el desfiladero  
 (2010: 39).

El poema como “fosa común” (2010: 39), lugar de la muerte –y, también, de los fantasmas–, donde se produce “la maceración de las entrañas” (2010: 39) –extrañamiento–. Donde las palabras, apretadas entre dientes, cruzan el desfiladero y se manifiestan a través de una enunciación dislocada –disléxica– en la que la imagen nítida y unívoca resulta inoperante, acercando el acto de enunciación a “el grito primordial”, título de dos poemas en este libro<sup>248</sup>. Podríamos calificar este poemario, atendiendo a la caracterización de David Oubiña, como “texto extremo”:

Textos extremos son aquellos que, desde el interior del lenguaje, apuntan a ese exterior donde ya no habría lenguaje; insinúan en la concavidad de sus formas ese vacío que nunca alcanzan a nombrar pero que permanentemente convocan y asedian. No es una representación del límite sino una experiencia del límite (con los medios de la representación) (...) Su funcionalidad estética no consiste en consumir el pasaje sino, más bien, en incumplirlo (...) Llevar el lenguaje al límite para probar su resistencia, arrastrarlo hasta ese confín donde se abisma y encuentra su punto ciego. Donde convoca inevitablemente al silencio (2011: 30).

“Las palabras cruzaron el desfiladero”, afirma el sujeto poético de los textos de Damaris, ubicado en esa experiencia del límite. La creación estética se construye como triunfo provisorio “porque no se sostiene sobre una afirmación de soberanía sino que coloca la obra en un emplazamiento asediado por el fantasma de un silencio con que debe negociar permanentemente (2011: 31)<sup>249</sup>. El “remoto país imposible”, con esa doble adjetivación negativa, alienta el fantasma de ese silencio –de esa no existencia–

<sup>248</sup> Señalamos a continuación, en modo ilustrativo, otro de los múltiples ejemplos de ese gesto vanguardista que podemos distinguir en el libro, se trata de un fragmento del poema “Nazca”:

pá  
 Jaro Alas  
 Un con extendidas  
 atravesado por el rigor geométrico  
 (2010: 41).

<sup>249</sup> En lo que respecta a esta negociación con el silencio y su experiencia como límite, no podemos obviar la existencia de textos fundamentales, a los cuales remitimos, como *Lenguaje y silencio* (1990), de George Steiner, o *La escritura y la experiencia de los límites* (1978), de Philippe Sollers.

desde el propio título. La negociación se tensa, la carencia se acentúa: significar lo que está lejos –o no está–. Lo que no puede ser se convierte en condición de posibilidad de la escritura, aun más, se convierte en eje rector de la escritura. Porque es imposible –porque es indecible– se constituye en motor textual.

“Si las poéticas y los pactos interpretativos dominantes tienden a borrar ese esfuerzo en beneficio de lo comprensible, aquí, en cambio, el sentido es lo que se cuele apretadamente entre las fisuras de una superficie donde todo, permanentemente, amenaza con ausentarse” (Oubiña 2011: 33-34). Esa amenaza de ausencia, en los textos de Damaris Calderón, alcanza a la propia ausencia, la del sujeto, que no está, que se encuentra fuera de ese remoto país. La escritura del exilio resulta, en este aspecto, un paradigma de texto extremo. “Habría que pensar, entonces, la noción de extremo no en tanto oposición sino como movimiento: desplazamiento incesante o aproximación siempre en curso hacia lo *exterus*, es decir hacia la exterioridad, lo extranjero, lo extraño”<sup>250</sup> (Oubiña 2011: 42). Sin embargo, la práctica poética calderoniana trastoca la aparente dirección de ese movimiento: no se trata de un recorrido desde el yo hacia el remoto país sino desde el remoto país hacia el yo. Lo indecible, el fantasma, no viene determinado por el lugar de partida ni el de llegada. La gran amenaza es la ausencia del sujeto y su imposibilidad –“*menos que uno*”–. A pesar de la inminencia de la desaparición –o precisamente por ella–, la insistencia en el acto de escritura:

Escribo en círculos  
(aunque se borrarán)  
palabras duras.  
Y el agua  
se disuelve en el agua  
*-menos que uno*  
(Calderón 2010: 19).

En la antología poética de Damaris Calderón recopilada y publicada por la Editorial UNIÓN en 2012, titulada *El infierno otra vez*, Yoandy Cabrera Ortega incide precisamente en la idea de límite, de abismo, al señalar como principal “vértebra temática: la imposibilidad de la poesía” (2010: 7). Sin embargo, dicha imposibilidad va

---

<sup>250</sup> David Oubiña se sirve de la etimología de “extremo” para sostener esta concepción: “El adjetivo latino “*extremus*” es una forma superlativa de “*exter*” o “*exterus*” que significa “extranjero, extraño, de otro país” (2011: 29).

más allá de una concepción “temática”, calando en el tratamiento de la propia palabra poética. “El lenguaje y sus limitaciones serán un asunto reiterado y un inconveniente para el sujeto lírico” (2010: 8), señala Cabrera en la introducción, la “persistente búsqueda de “otro cielo” se verá frustrada” (2010: 8). Más adelante, vuelve a insistir en esta idea: “Lo utópico deviene frustración, lo desconocido se transforma en angustioso, toda transgresión de los límites hacia los espacios donde el sujeto lírico había puesto sus esperanzas, lo acerca más al dolor y al desengaño. Tal vez por eso persiste en la poesía y la siente como algo eternamente inalcanzable” (Cabrera Ortega 2010: 12). La perspectiva crítica de Cabrera configura “el remoto país imposible” como la utopía generadora de desengaño, no obstante, los textos que conforman este libro trabajan a partir de lo contrario. La producción de Damaris Calderón emerge de una distopía, en la que no es lo desconocido lo que produce la angustia sino, precisamente, lo conocido. Esta deformación constituye uno de los hilos que sostienen el entramado cosmovisivo de la producción de la autora: el paraíso tropical convertido en infierno, en negación del deseo. Este eje, apuntado desde los comienzos de su producción en títulos tan significativos como *Duras aguas del trópico*, aparece como otro enlace con las poéticas previas al paradigma conversacional establecido por la Revolución. Si Lezama Lima constituía un referente permanente en la escritura de Reina María Rodríguez, será Virgilio Piñera y su transgresora visión de la insularidad la que marcará el devenir textual de Damaris Calderón. Ella misma, en su texto “Virgilio Piñera: una poética para los 80”, establece esta genealogía y destaca la presencia de la imagen distópica como eje modulador de la vibración poética: “A mi juicio, otro de los rasgos más importantes que distinguen a esta promoción es el cambio de signo de la insularidad (ahora pensada con carácter negativo)” (Calderón 2009: 179). Y añade, más adelante:

La condición insular, durante mucho tiempo entendida en la poesía cubana como paradisiaca, se carga en “La isla en peso” de Piñera de un valor semántico negativo y los elementos tradicionales, emblemáticos de “lo cubano” adquieren en su cópula tropical, en su fusión ardorosa, un carácter de pesadilla que alucina y desgarrar a las criaturas de la Isla (Calderón 2009: 180).

La transgresión de la imagen del paraíso caribeño emerge, en este último libro de Damaris Calderón, en múltiples ocasiones. El poema “El Biombo del Infierno” señala, desde el propio título, la concepción negativa de la insularidad, la torcedura del imaginario cubano:

El huracán.  
 El diente'eperro  
 El diente'eperro  
 mordiendo las costas los tobillos  
 la ponzoñosa vegetación tropical  
 (2010: 29).

“La maldita circunstancia del agua por todas partes” enunciada por Piñera (2000: 37) se reelabora en esta composición a través de versos como “mordiendo las costas los tobillos”. La imagen arquetípica de la belleza exuberante de la selva caribeña es sustituida por “la ponzoñosa vegetación tropical”. El Trópico se convierte en lugar amenazante, en el que “el pacífico inscribe su crueldad” (2010: 35). “En otro tiempo yo vivía adánicamente” afirma el sujeto de *La isla en peso* (2000: 37). El antiguo Paraíso se desvela como construcción artificial, como simulacro –del mismo modo que su escritura– que esconde lo incomprensible, la herida: “esa tierra lejana de jagüeyes / herida abierta en la superficie / un dibujo sin profundidad. / Otra incomprensible geometría” (2010: 41) –versos finales del poema “Nazca”–.

Los muchachos, la pordiosera o la mujer que masturba al soldado de guardia en el poema de Piñera<sup>251</sup>, figuraciones degradadas que constituyen el desborde de la imagen paradisiaca –que constituyen su residuo– reaparecen en los textos de Calderón, esencializados, convertidos en cuerpos bajo “la luz negrísima del trópico”:

Los cuerpos rojos  
 los cuerpos azules los cuerpos larvas  
 los cuerpos-no cuerpos  
 la procesión  
 el dueño de los caballitos  
 el residuo  
 el desecho  
 el Cristo saliendo de Juanelo  
 en la luz negrísima  
 del trópico  
 (2010: 25).

---

<sup>251</sup> Apuntamos aquí el fragmento del extenso poema de Piñera al que estamos aludiendo: “Mientras los muchachos se despojaban de sus ropas para nadar / doce personas morían en un cuarto por compresión. / Cuando a la madrugada la pordiosera resbala en el agua / en el preciso momento en que se lava uno de de sus pezones, / me acostumbro al hedor del puerto, / me acostumbro a la misma mujer que invariablemente masturba, / noche a noche, al soldado de guardia en medio del sueño de los / peces” (Piñera 2000: 37).



Esta torsión del imaginario caribeño también viene atravesada por la muerte, por la ausencia –por lo que no está o por lo que sobra–. Los textos que componen este libro experimentan una evolución que transcurre desde la transgresión de la concepción paradisíaca del Trópico a la transgresión de la concepción paradisíaca del Estado/Nación de Cuba –la brecha entre ambos–, en definitiva, supone la degradación del imaginario vinculado al gobierno revolucionario y al imaginario europeo imperialista. El poema “La anunciación”<sup>252</sup> resulta paradigmático en cuanto a esta actitud textual:

Miren el blanco rasguñado.

El trapo nacional.

El sudario.

Mírenla bien.

Una mortaja no es otra

cosa que un trapo

con pretensiones

solemnes.

Sólo he pintado mortajas.

El blanco rasguñado.

El trapo nacional.

El sudario

(2010: 23).

El blanco, simbolizante positivo –con connotaciones de transparencia, de pureza, de virtud– aparece rasguñado, resignificado en muerte –blanco es también el color del sudario–. La bandera es referida como “el trapo nacional”. Los optimistas proyectos del gobiernos revolucionario también son muerte, ausencia. El intento de escribir el país, de escribir la Revolución, se convierte en un intento de decir la muerte, de decir lo imposible. Se convierte en mortaja.

La transgresión del imaginario nacional a través de sus principales símbolos se observa en diversas composiciones. En este proceso de degradación y transformación, la palma se constituye como uno de los emblemas reiterativos: “Y caer / como la palma fulminada” (2010: 26) –incluido en “Los frutos que la demencia impulsa”– o “pasan las palmas degolladas / las familias los famélicos felices / la cresta roja del gallo va tiñendo

---

<sup>252</sup> Como puede observarse, persisten en este último libro los motivos extraídos de la liturgia católica.

la isla / de rojo sepulcral” (2010: 32)<sup>253</sup>. El “remoto país”, exonerado y destituido de su papel de eterno paraíso, resulta “imposible”, no obstante, también la opción de *no estar* o *no ser* el remoto país resulta imposible. Poemas como “No hay orilla posible” señalan este agudo filo:

No hay regreso  
 repite el cuervo tropical  
 (tiñosa)  
 aunque una mano lanza en las aguas  
 el puñadito de arroz  
 (Calderón 2010: 43).

No existe la posibilidad de regresar, sin embargo, una mano lanza el señuelo, establece el puente. El imaginario de “las dos orillas” se descompone, se transforma en un continuum, en el que se difuminan los límites y confunden los lugares. En la entrevista realizada por María Teresa Cárdenas, publicada el 25 de septiembre de 1999 en la *Revista de Libros* de *El Mercurio*, titulada “Damaris Calderón. La búsqueda de lo imposible”, la propia autora incide en la voluntad de señalar “la condición de exilio perpetuo, considerar la condición humana como un destierro de la palabra y como un destierro existencial” (Calderón cit. por Cárdenas 1999) – “lo sentimos muy bien todos aquellos que somos judíos, es decir, la mayor parte de la humanidad” (1994: 12) afirmaba el yo poético en uno de los textos que conforman *Guijarros*–. Desde esta perspectiva ¿cuál es el sujeto que no está? ¿el que permanece o el que se va? ¿cuál es el extraño y lejano país? ¿el lugar de origen o el de llegada –si es que es posible llegar a algún lugar–?:

Tus cartas terminaban siempre: *A ti que estás en un país  
 extraño y lejano*. Cuando todavía podías escribir,

---

<sup>253</sup> La palma supone uno de los símbolos nacionales de Cuba por excelencia. Cubatur, la principal agencia de viajes cubana, sigue utilizando actualmente este emblema como reclamo “Cuba, donde crece la palma”, sirviéndose de los canónicos versos de José Martí: “Yo soy un hombre sincero / de donde crece la palma / y antes de morirme quiero / echar mis versos del alma” (Martí 2005: 179). También Reina María Rodríguez transgrede la imagen de la palma en su escritura: “una palma flaca (jorobada o barrigona) que simboliza la energía nacional” (Rodríguez 2008: 18) o “Un desfile de modas hecho con pedazos de materiales sobrantes (soga, cuero, nailon, pedrería, «tostenemos» –grita alguien) se realiza por detrás de la palma, y los muchachos y las muchachas como bellos exponentes del trópico y de la exposición que este día inauguran, sonríen bajo el entalle perfecto de una colección que se llama Vida” (Rodríguez 2008: 19). El trabajo de Rodríguez o de Calderón con la palma constituye un modo, más o menos encubierto, de poner en jaque los imaginarios nacionales.

cuando tu mano aún era tu mano (un  
látigo) y no un manojito de nervios, un temblor  
(2010: 44).

Escritura y extrañamiento. Escritura y ausencia. Ambas incompletas, experiencias del límite. Esta composición, titulada “La extranjera”, finaliza con los siguientes versos: “En la manera de negarte la tierra, soy tu hija. / Soy ahora el lejano y extraño país” (2010: 44). El sujeto se ha convertido en la propia ausencia. Imposible país e imposibilidad de la escritura. A pesar de ello –o por ello–, el sujeto se erige en la persistencia en la palabra poética, la obcecada pretensión de inscribir “Mi nombre en vano” –encabezamiento del último poema del libro–: “nombrar la soga / ser la soga / en casa del ahorcado” (2010: 47).



## **CONCLUSIONES**



## 8. CONCLUSIONES

El recorrido realizado a través de esta tesis doctoral se ha organizado en dos grandes partes: en la primera hemos examinado la producción antológica de la poesía cubana posterior a 1959, describiendo los modos de estructuración del campo cultural y las principales problemáticas que lo atraviesan; en la segunda, hemos profundizado en el debate de fondo que subyace en la organización de la historiografía literaria del país –la relación entre poesía, realidad y política– y hemos analizado, a la luz de esta cuestión fundamental, un corpus de poetas mujeres cuyo principal punto en común reside en su lateralidad con respecto a la norma hegemónica. Nuestro objetivo no ha sido ofrecer una visión general sino atender a diferentes problemáticas, diferentes entradas posibles, que permiten una lectura transversal de los conflictos que atraviesan no sólo el campo cultural cubano sino también el lenguaje poético contemporáneo. A continuación, realizamos un breve repaso y exponemos las conclusiones a las que nos ha permitido llegar nuestro tránsito a través de los textos.

En el primer capítulo reflexionamos sobre la importancia central de la elaboración del canon en cualquier literatura y su relevancia específica en el caso cubano; así mismo destacamos el papel de las antologías como clave de construcción de cualquier canon y, especialmente, del revolucionario cubano –motivo por el cual decidimos presentar la práctica totalidad de las selecciones publicadas a partir de 1959–. Por último, incidimos en el papel desempeñado por la denominada Generación de los Ochenta en la producción historiográfica, analizando su incorporación, su exclusión o su inclusión condicionada en las diversas antologías. Como resumen de nuestro trayecto a través de las compilaciones poéticas:

La producción antológica revolucionaria se inició con *Poesía joven de Cuba* (1960), que caracterizó la poética que se convirtió en hegemónica por oposición a la tradición previa, representada por compilaciones como *La poesía cubana en 1936* –a cargo de Juan Ramón Jiménez (1937)–, o *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)* –elaborada por Cintio Vitier (1952)–. No obstante, la estética difundida por la institución revolucionaria en estos primeros momentos no logró homogeneizar toda la escritura poética, tal y como muestra la compilación *Novísima poesía cubana* (1962),

transformada en precedente de un contra-canon, cuyo momento de auge se correspondería con la década de los ochenta.

De este modo, *Poesía joven de Cuba* (1960) y *Novísima poesía cubana* (1962) se convirtieron, respectivamente, en iniciadoras de un corpus-norma y un corpus-desvío de la producción cubana. A pesar de que esta iniciativa partió de la isla, se reprodujo y fortaleció a través de compilaciones e historiografías no cubanas, como *Nueva poesía cubana* (1970), publicada en España bajo la autoría de José Agustín Goytisolo; o *Poesía cubana de la Revolución* (1976), organizada por Ernesto Cardenal y aparecida en México.

Por otra parte, dentro del país, continuaron apareciendo antologías que priorizaban deliberadamente el peso de lo social –construyendo una correlación directa y ficticia entre lo social y lo coloquial/conversacional–, tal es el caso de *Poesía de combate* (1975) –Margarita Mateo– y *Poesía social cubana* (1980) –Mirta Aguirre–. En el mismo periodo en que aparecieron estas compilaciones, coincidiendo con el final del Quinquenio Gris y con el inicio de la despenalización de Orígenes, comenzó a manifestarse un interés por la producción previa a 1959, tal y como demuestra la publicación de *La poesía cubana entre 1928 y 1958* (1980), a cargo de Enrique Saíenz. Sin embargo, esta propuesta aparentemente contra-canónica buscó la legitimación dentro del paradigma imperante al señalar e incluir la existencia de una poesía revolucionaria antes de la Revolución. Esta pretensión de encontrar anclajes en la poesía anterior al Triunfo funcionó en otras antologías plenamente oficialistas, como *Poesía por la victoria* (1981), de Nelson Herrera Ysla.

De manera gradual, las escrituras emergentes en la década de los ochenta, que divergían del paradigma oficial, comenzaron a ser contempladas y categorizadas a través de etiquetas como “nueva poesía cubana” –empleada por Víctor Rodríguez Núñez en *Cuba: en su lugar la poesía* (1983)– o poetas “nuevos” y “novísimos” –en *El pasado del cielo* (1994)–. Sin embargo, estas compilaciones destacaban los vínculos de continuidad, frente a los de ruptura, con respecto al conversacionalismo para lograr su aceptación en el circuito cultural. En paralelo, se publicaron antologías como *La generación de los años 50* (1984), donde se reivindicaba el valor estético de los autores de la llamada Primera Generación de la Revolución –los primeros en ser canonizados



por el régimen— por encima de su valor político. Esta novedad nació de la necesidad de re-legitimizar la tradición revolucionaria en un contexto en el que la estética hegemónica aparecía debilitada frente a las crecientes críticas.

A pesar de las cortapisas, la década de los ochenta y la primera mitad de los noventa estuvieron marcadas por la publicación de antologías que se desvincularon de la estética hegemónica. Aunque las compilaciones fuertemente oficialistas siguieron produciéndose, como demuestra *No me dan pena los burgueses vencidos* (1991) —de Luís Suardíaz—, hallamos un amplio listado de selecciones que indican, no sólo la existencia de otros modos de decir, sino el comienzo de su conquista de los espacios de representación. En esta serie podemos ubicar *Usted es la culpable* (1985), de Víctor Rodríguez Núñez; *Retrato de grupo* (1989), cuya selección está a cargo de Carlos Augusto Alfonso Barroso, Emilio García Montiel, Víctor Fowler y Antonio José Ponte; *Un grupo avanza silencioso* (1990), a cargo de Gaspar Aguilera Díaz; *Jugando a juegos prohibidos* (1992), de Agustín Labrada; y *De transparencia en transparencia* (1993), elaborada por Nidia Fajardo Ledea. En ellas, tomó fuerza la idea de grupo frente a la de promoción o generación —términos institucionales—, se puso de relieve la construcción ficcional del pasado revolucionario, se propusieron otros modos de apropiación de la realidad e, incluso, se contrapuso el concepto de conocimiento al de comunicación. En definitiva, se abogó por un cambio en el lenguaje poético que naciera de una práctica de lectura diferente.

En el segundo capítulo hemos continuado con nuestro recorrido a través de la producción antológica, incorporando las selecciones de las dos orillas y llegando hasta algunas de las compilaciones de más reciente aparición. Finalmente, nos hemos detenido en las antologías que recogen, exclusivamente, poesía escrita por mujeres y hemos reflexionado en torno a sus motivaciones y su modo de inserción en la historiografía oficial.

Nuestro itinerario ha continuado con *La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993)*, publicada en 1994 a cargo de León de la Hoz. Se trata de la primera antología que incorporó autores de dentro y fuera de la isla como criterio de inclusión fundamental. Aunque esta decisión resultaba novedosa, su estructuración interna continuó girando en torno a lo conversacional, es decir, en torno a la estética hegemónica, a partir de la cual

se organizan y describen las otras escrituras. Si bien es cierto que incorporó al “Movimiento poético de los 80”, destacando su cuestionamiento del lenguaje hegemónico y su voluntad de modificar las prácticas de lectura; también es cierto que denunció las falsas expectativas creadas por los autores de este movimiento, acusándolos de no haber trasladado completamente sus propuestas teóricas a la producción escrita. Arturo Arango, en la introducción a *Los ríos de la mañana. Poesía cubana de los 80* (1995) llevó a cabo una operación semejante, desmintiendo el carácter innovador de las poéticas emergentes y reivindicando la deuda de estas con respecto al coloquialismo. A pesar de estas críticas, el hecho de que De la Hoz incorporara con una etiqueta específica estas escrituras y la aparición de antologías que las tomaban como objeto de estudio dan cuenta de su progresiva visualización, fruto de los cambios experimentados en el campo cultural cubano.

En la segunda mitad de la década de los noventa, encontramos compilaciones que comenzaban a cuestionar no sólo la estética hegemónica sino también su modo de gestionar y difundir la cultura. En el caso de *26 nuevos poetas cubanos. Mapa imaginario* (1995), Rolando Sánchez Mejías llamó la atención sobre uno de los ejes fundamentales del método historiográfico revolucionario: la estricta organización cronológica, apuntando el carácter artificioso de su construcción como una línea evolutiva clara. Por su lado, *En un abrir y cerrar el siglo. Cuba. Maestros y novísimos de la poesía* (1997), de Carlos Martí Brenes, señaló la sobrevaloración del hito revolucionario –así como su no contemplación– como elementos que determinan la recepción distorsionada del hecho literario en Cuba. Por otra parte, observamos también cambios en las antologías fuertemente vinculadas a la institución revolucionaria, como *Con súbita vehemencia* (1996), en la que Juan Nicolás Padrón Barquín ejerció una crítica directa a la política cultural del Estado cubano, aunque casi exclusivamente centrada en los errores cometidos durante el Quinquenio Gris.

En paralelo a los procesos que venimos comentando, identificamos una genealogía antológica de lo amoroso-erótico en la que este sentimiento, naturalizado como parte de la identidad nacional, aparecía profusamente vinculado a lo revolucionario, contribuyendo a realzar la comunidad imaginada cubana. Esta estrategia, que asocia lo amoroso-erótico y lo revolucionario a lo nacional, la hemos observado en mayor o menor medida en *Poesía cubana de amor. Siglo XX* (1983) –Luis Rogelio Noguera–,

*Eros en la poesía cubana* (1995) –Marilyn Bobes–, *Yo te conozco, amor* (1999) –Alberto Rocasolano–, *La eterna danza* (2000) –Víctor Fowler– y *Que caí bajo la noche. Panorama de la décima erótica cubana* (2003) –Waldo González López–.

Por otra parte, hacia final del siglo XX observamos la aparición de antologías que pretendían ordenar y cohesionar la producción de los últimos cien o doscientos años. Nos referimos a *Doscientos años de poesía cubana* (1999), compilada por Virgilio López Lemus, y *Las palabras son islas* (1999), elaborada por Jorge Luis Arcos. El balance panorámico tendía a disolver la relevancia de las poéticas emergentes, convirtiéndolas en epígonos de la tradición de Orígenes –en el caso de López Lemus– o caracterizándolas como postconversacionales –según Arcos–. No obstante, este último llegó a plantear la implantación del lenguaje conversacional por parte de la maquinaria de estado como un sistema de exclusión, que no toleraba la coexistencia de otros lenguajes. El hecho de señalar directamente este carácter impositivo se nos aparecía como síntoma de los cambios operados en el campo cultural cubano, sin embargo, no se complementaba con una descripción autónoma de esos otros lenguajes que comenzaron a manifestarse y ocupar espacios tras las primeras décadas de la Revolución.

Este recorrido nos ha permitido observar cómo la crítica ha asimilado de distintos modos los cambios sucedidos en el campo literario a partir de la década de los ochenta. Si Víctor Rodríguez Núñez –como hemos señalado anteriormente– diferenciaba, en *El pasado del cielo* (1994), entre “nuevos” y “novísimos” pero establecía una línea de continuidad entre ambos; Jorge Cabezas Miranda, en *Novísima poesía cubana. Antología (1980-1998)* (1999), distinguía entre “grupo de los ochenta” y “poesía nueva” pero subrayaba la diferencia entre ambos en beneficio de los segundos. Aunque las categorías utilizadas por uno y otro hacían referencia a los mismos periodos y autores, aproximadamente, Cabezas Miranda restó valor a los “nuevos” o “grupo de los ochenta” por considerarlos todavía demasiado cercanos al paradigma revolucionario. Por el contrario, Sigfredo Ariel, en *La casa se mueve* (2000), reivindicó, precisamente, a estos autores por haber sido los primeros en participar de las modificaciones en el circuito cultural y, por tanto, haber actuado como muro de choque frente a los sectores críticos más apegados a la posición institucional.

Otros críticos, como Ángel Esteban y Álvaro Salvador, en el cuarto tomo de *Antología de la poesía cubana* (2002), mantenían una actitud conciliadora y defendían que el desequilibrio producido en las primeras décadas del régimen revolucionario ha sido completamente superado. Mientras que, desde un posicionamiento contrario, Carlos A. Aguilera, responsable de la antología *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001* (2002), señalaba la continuidad de las problemáticas en el campo cultural cubano y la necesidad de escapar de las exigencias de la Literatura/Nación: cambiar las preguntas, no sólo las respuestas.

A pesar del profundo carácter renovador de los supuestos planteados por antologías como la de Aguilera, continuamos encontrando compilaciones marcadas por una voluntad conciliadora, que se sostenían a través de una mirada histórica legitimadora, como es el caso de *Poesía cubana del siglo XX* (2002), de Jesús J. Barquet y Norberto Codina. Por otra parte, selecciones fuertemente vinculadas al círculo institucional, como *La estrella de Cuba* (2004), elaborada por Edel Morales, han incorporado completamente las poéticas divergentes. Esta apropiación venía a borrar las diferencias entre las diversas escrituras y constituía una estrategia para dotar de una supuesta coherencia interna a la producción revolucionaria. Esta voluntad homogeneizadora la observamos también en *La poesía del siglo XX en Cuba* (2011), donde lo revolucionario se desvinculaba de lo realista para desactivar las principales críticas recibidas. Rodríguez Núñez, en esta antología, aludía a un conversacionalismo en sentido amplio, del que expulsaba a la escritura panfletaria del Quinquenio Gris y en el que incorporaba a las poéticas emergentes a partir de los ochenta al considerarlas una derivación lógica. Esta concepción deshacía las polémicas internas y trazaba un continuum, que comenzaba antes de la Revolución, en el que todo encajaba.

La presencia de opiniones tan diversas, incluso contrarias entre sí, como las que hemos señalado en esta parte final de nuestro recorrido pone de relieve la existencia de un nudo en la historiografía cubana de la Revolución que todavía no ha sido resuelto. Sin embargo, resulta posible extraer algunas conclusiones generales:

En primer lugar, podemos afirmar que con el triunfo de la Revolución los modos de producción e historización de la literatura hegemónica no consiguieron deshacer

plenamente la tradición previa ni los modos divergentes de escritura, que pervivieron de modo marginal a través de una genealogía periférica.

En segundo lugar, detectamos que este otro linaje protagonizó un especial momento de visibilización tras el Quinquenio Gris, pasando de un primer momento en que fue legitimado a partir de la poética hegemónica, señalando las continuidades –década de los ochenta– a un segundo momento en que inicia una progresiva independencia de sus presupuestos –década de los noventa–. Este proceso originó cambios en la estructuración del campo cultural cubano, sin embargo no llegó a ver cumplidas plenamente sus expectativas.

En tercer y último lugar, certificamos cómo la historiografía oficial, hacia final de siglo, consolida un proceso de absorción de esta línea divergente, incorporándola como parte del desarrollo interno de la literatura hegemónica y diluyendo su capacidad crítica.

Con respecto al tratamiento de la escritura de mujeres, su proceso de inclusión se asemeja en líneas generales pero no en su punto de partida. Si el discurso hegemónico a partir de 1959 pretendía borrar las prácticas poéticas previas que no coincidían con el nuevo paradigma, en el caso de las mujeres partía de una borradura anterior, de una ausencia en la estructura representacional que se perpetuaba en el proceso de construcción de lo revolucionario. La mujer no llevó a cabo la Revolución, sino que se benefició de sus conquistas. Esta subordinación del concepto de género con respecto al de clase excluyó a las mujeres del proceso de construcción de un canon nacional.

El periodo de cambios experimentados en torno a la década de los ochenta generó un ambiente propicio al planteamiento de esta cuestión y originó la aparición de las primeras antologías, desde 1959, que recogían exclusivamente autoras. En este contexto, encontramos selecciones publicadas en el extranjero que atienden a esta falta, como *Breaking the silences* (1982) –Canadá– o *Cuando una mujer no duerme* (1986) –Italia–. En la primera, Margaret Randall pretendía corregir la carencia de autoras de su anterior antología de poesía cubana –*Estos cantos habitados* (1978)–, como una extensión del proceso de rectificación de errores emprendido por el propio régimen revolucionario tras el Quinquenio Gris. Mientras que, en la segunda, Valeria Manca, a

pesar de ubicar la producción de las mujeres en la vanguardia poética, caía en un nuevo reduccionismo al presentarla determinada por su contenido, homogéneo y reiterado.

En Cuba apareció *Poetisas Cubanas* (1985), donde Alberto Rocasolano expulsaba a la mujeres del paradigma de representación de lo cubano debido a la supuesta presencia de lo subjetivo en su escritura –y no de lo nacional–. El gesto de visibilización se opacaba por la actitud condescendiente y paternalista con la que fue llevado a cabo, señalando que en la mano de las mujeres estaba ponerse en el nivel de la Revolución –pasar a la escritura social– y en el de la escritura de los hombres –conformadores del canon–. Si las palabras de Rocasolano confirmaban el lugar periférico que las mujeres ocuparon en la construcción del campo cultural tras el triunfo de la Revolución, las de Soleida Ríos en *Poesía infiel* (1989) nos indicaban que este lugar no se vio demasiado modificado con la emergencia de poéticas divergentes de la oficial. Por su parte, desde el exilio se publicó *Poetisas cubanas contemporáneas* (1990), a cargo de Darío Espina Pérez, donde el criterio de género se disolvía a favor de la defensa de un criterio estético más cercano al paradigma oficial de las primeras décadas de la Revolución que a los cambios experimentados a partir de los ochenta.

De nuevo dentro del país, encontramos el *Álbum de poetisas cubanas* (1997), donde Mirta Yáñez problematizó la absorción historiográfica de la escritura de mujeres a través de capítulos aparte o antologías específicas –como la suya propia–. Consideraba esta práctica, no un modo de visibilización, sino un mecanismo de exclusión que las mantiene en un afuera, al margen de los debates y configuraciones del campo cultural. No obstante, Yáñez planteó también el hecho de que este lugar periférico les permitió a las mujeres escapar de las fuertes restricciones de la estética hegemónica. De acuerdo con esto, sus escrituras constituirían un objeto de estudio menos condicionado por las directrices institucionales y permitirían observar, de un modo más evidente, la existencia de otras poéticas incluso en los momentos de mayor control estatal.

Esta no fue la única antología que incidió en el lugar marginal de la producción de las mujeres. A partir de la publicación de la antología de Yáñez, se multiplicaron los intentos de recopilación de autoras, dando lugar a la publicación de *Mujer adentro* (2000), *Mi desposado, el viento* (2006) y *Queredlas cual las hacéis* (2007). Sin embargo, también en las antologías guiadas por el criterio de género distinguimos una

voluntad de conciliación que difumina la vigencia de la polémica, tal y como observamos en *Otra Cuba secreta* (2011), donde Milena Rodríguez llevó a cabo un proceso argumentativo semejante al de Esteban y Salvador –en el cuarto tomo de *Antología de la poesía cubana* (2002)– con respecto al total de la producción poética cubana. Rodríguez ubicó la problemática de la incorporación de las mujeres a la historiografía oficial en un estadio anterior a 1959, considerándola una cuestión heredada que la Revolución superó con el paso del tiempo –quedando supeditada a otro asunto: la incorporación de la escritura producida en el exilio–.

Sin embargo, aunque el ambiente de cambios de la década de los ochenta favoreció la atención a la escritura de las mujeres y ofreció una oportunidad para modificar su lugar en el campo cultural cubano, este continuó ocupando un espacio periférico. La eclosión de antologías no conllevó una reflexión profunda sobre la cuestión y el circuito oficial ha tendido a diluir y desactivar esta problemática considerándola resuelta y superada.

En conclusión, el tratamiento de la poesía de las mujeres en las antologías como un caso aparte, definido por su minoridad o por su especificidad, se vio compensado –sólo en parte– por una reelaboración de su posición, no obstante, su carácter periférico quedó sin repensar en profundidad. La escritura de mujeres continuó considerándose marcada en un sentido u otro, lo cual condicionó la inserción adecuada de las escritoras en los procesos discursivos y canonizadores antes señalados. Nuestro acercamiento crítico de la segunda parte de la tesis ha intentado, en la medida de nuestras posibilidades, responder a este requerimiento.

Tras haber planteado, a partir del repaso a la producción antológica, las principales tensiones del campo cultural cubano en la primera parte de esta tesis, consideramos necesario reflexionar, en la segunda parte, sobre la polémica de fondo que impregna las problemáticas detectadas. Así, en el capítulo tercero, planteamos las coordenadas del debate que rige las diferentes controversias, el cual se fundamenta en el tipo de relación que la poesía establece con el mundo, es decir, el modo en que esta se apropia de la realidad. El régimen instaurado en 1959 convirtió en protagonista esta polémica, que no tuvo lugar exclusivamente en la isla ni nació con la Revolución, constituyéndola en núcleo de su política cultural.

El nuevo régimen revolucionario optó por defender una falsa transparencia entre el lenguaje poético y la realidad: atribuyéndole al primero una capacidad indiscutible de representación del mundo y concibiendo la segunda como una unidad inteligible y comunicable. Esta posición institucional pretendió cegar las polémicas presentes antes de 1959 entre los diferentes grupos poéticos existentes en la isla y favoreció, desde su nueva posición de poder, la hegemonización de una poética fundamentada en la supuesta referencialidad directa, asentada sobre la claridad y transparencia comunicativa del lenguaje. Esta concepción partía de un planteamiento erróneo en el que se obviaban nociones como representación, verosimilitud o estatuto ficcional; y que se sustentaba sobre el efecto de verdad. Por otra parte, la Revolución vinculó de manera directa esta poética con la idea de compromiso, reduciendo dicho concepto a la capacidad de transmitir abiertamente una determinada ideología, aquella defendida por el régimen triunfante.

Este enfoque adoptado por la institucionalidad cubana derivó –como en buena parte comprobamos también en nuestro repaso a la producción antológica–, durante la década de los sesenta y los setenta, en un circuito de exclusión: en el que las poéticas fundamentadas en la referencialidad directa ocupaban un lugar central –corpus-norma– y las demás poéticas quedaban ubicadas en lugares periféricos –corpus-desvío–. El Estado intentó construir una literatura nacional sostenida sobre una única opción estética. No obstante, no consiguió disolver el resto de prácticas poéticas, aunque sí desplazarlas. Tras el Quinquenio Gris, en las décadas de los ochenta y los noventa –como también pudimos comprobar–, el posicionamiento institucional experimentó modificaciones y, frente a la creciente oposición interna y externa, decidió asimilar esas otras prácticas poéticas como parte de la producción revolucionaria. Sin embargo, esta fue una admisión con condiciones puesto que fueron aceptadas a costa de desproveerlas de su valor crítico, es decir, desactivando su capacidad de compromiso. En definitiva, el canon fue ampliado para poder integrarlas pero fueron ubicadas en los márgenes.

Esta flexibilización de los límites no supuso una superación de la dicotomía. El falso binomio *compromiso sí – compromiso no* o *reflejo de la realidad sí – reflejo de la realidad no* continuó gestionando la conformación de la historiografía cubana, tal y como hemos podido comprobar en los capítulos anteriores. Esta tesis ha hecho hincapié en la necesaria reubicación del debate: no se trata de si existe una poesía relacionada



con el mundo y otra que no, de si existe una literatura comprometida y otra que no, sino en cómo se lleva a cabo dicha relación, dicho compromiso, y cuáles son sus mecanismos, sus modos de realización.

Este sistema binario perpetuado por el circuito cultural cubano alcanzó y afectó al conjunto crítico que le envolvía. De este modo, en múltiples ocasiones hallamos que la crítica a la supuesta escritura comprometida revolucionaria ha escondido una crítica a determinada escritura “de la realidad” encerrada en la referencialidad directa, es decir, ha constituido una crítica al modo en que se ha llevado a cabo el compromiso y no al compromiso mismo.

El núcleo de la problemática se halla, pues, en que la Revolución constituye un lenguaje-institución que posiciona al escritor en el momento en que lo escoge. Determinar un tipo de lenguaje como un *a priori*, un conjunto de elementos establecidos como categoría estanca cuya mera elección ya significa al escritor, disloca la producción poética. La significación aparece entonces no como producto del trabajo sobre el lenguaje, de la actuación sobre él, sino como estado previo a la escritura que se convierte en un mecanismo de control al erigirse en criterio de exclusión.

Esta concepción omite el hecho de que la voluntad del texto poético no puede suponer una transmisión de la realidad, puesto que esta no constituye un *afuera* definido, identificable y conocido que pueda ser trasladado al discurso lírico en términos de verdad y claridad. El tipo de relación propuesta entre el texto y la realidad socio-histórica que envuelve al proceso de escritura no puede ser de transparencia y unidireccionalidad, sino de conflicto, de develamiento.

Tras esta ubicación de las coordenadas, hemos introducido en ellas el caso de Albis Torres que constituye, por una parte, un ejemplo perfecto de cómo las otras poéticas no desaparecieron del panorama poético cubano; y, por otra, de cómo la política cultural revolucionaria ha acabado absorbiendo estas otras escrituras.

La publicación dispersa de los textos de Torres en revistas y antologías da cuenta de su lugar marginal en el controlado sistema editorial cubano. Sin embargo, la publicación de *La habitación más tibia* (2007), tres años después de su muerte, constituye una

asimilación condicionada de su producción. El prólogo a esta recopilación poética se apropia de la figura autorial, mostrándola no como *la mujer que escribe* sino como *la mujer que atrae*, desplazando el valor de su escritura hacia la concepción mítica de su autora.

En la realidad con la que dialoga la poesía predominante tras 1959, la mujer ocupa un único lugar, siempre vinculado a la sensibilidad mítico-guerrillera instituida por la Revolución. Poetas como Albis Torres problematizan el lugar de la mujer en esa construcción, no sólo desde lo enunciado sino también desde su enunciación.

Los significantes, cerrados y unidireccionales para lograr la comunicación de la supuesta realidad revolucionaria, experimentan un proceso de apertura en las poéticas de las autoras seleccionadas en esta tesis y enfatizan su carácter polisémico, apoyados en la recuperación de un sistema simbólico que problematiza la relación de la poesía con el mundo.

En definitiva, la existencia de escrituras como la de Albis Torres demuestra la presencia de prácticas poéticas divergentes de la línea institucional a lo largo de todo el periodo revolucionario, prácticas que ponen en crisis el lenguaje hegemónico y, en el caso de las autoras sobre las que trabajamos en esta tesis, repiensan la inscripción del sujeto/objeto poético mujer en la producción posterior a 1959. También resulta interesante señalar como la mera existencia de estas escrituras pone en crisis los cánones institucionales rígidos. Las operaciones críticas que permiten incluirlas señalan la existencia de la anomalía al rehusar leerla en términos de escritura.

Desde estos planteamientos, en el cuarto capítulo hemos iniciado el análisis textual de nuestro corpus con la producción de Georgina Herrera –otro ejemplo de heterogeneidad–, la cual nos ha permitido plantear uno de los conflictos derivados de la concepción estatal de la literatura: la problemática gestión de la negritud.

El deseo del régimen revolucionario de arrojar luz sobre realidades sociales veladas históricamente se contrapone a su intención de construir el relato homogéneo de un nuevo Estado. De este modo, atender a la emergencia de lo negro se presenta como una necesidad revolucionaria para la construcción del Hombre Nuevo, pero ahondar en el

cariz prismático del mestizaje afrocubano se revela como una traba para la constitución del nuevo modelo estatal. La búsqueda de una identidad fija –nacional, lingüística, literaria, sexual, etc.– que sostenga al nuevo Régimen fomenta la inclusión de “lo negro” pero, a la vez, lo fosiliza como un modo de decir, modo de ser, monolítico. En este contexto, la mujer afrocaribeña, encerrada en un conjunto de estereotipos vinculados en su mayoría con el exotismo y el erotismo, tiende a percibirse como un sujeto unificado en su diferencia. Todo intento de constituirse en mestiza, en “sujeto cortado”, la convierte en inclasificable, en inmanejable, se convierte en un desborde irreductible. De ahí que se perciba como amenaza, como un elemento desordenador, que escapa al mecanismo de control.

La escritura de Georgina Herrera pretende mostrar la imposibilidad de la visión homogénea producida por la Revolución sobre la negritud, a la vez que plantea la conflictiva especificidad representada por la mujer cubana y negra, hecho que la ubica en un lugar oblicuo con respecto a los principales ejes de poder del circuito cultural. Este posicionamiento viene marcado desde sus inicios, puesto que su primer libro apareció publicado por la Editorial El Puente, agrupación que fue considerada peligrosa porque funcionaba independientemente de las casas editoriales estatales que ya operaban a inicios de los años 60 y, por tanto, escapaba al control ejercido por los funcionarios del gobierno cubano. De hecho, la existencia de un conjunto de textos vinculados a El Puente, incluyendo el de Herrera, constituye otra muestra más de cómo la tendencia hegemónica no logró constituirse en única. El gobierno revolucionario acabó originando la disolución de la editorial y algunos de sus máximos representantes marcharon al exilio, sin embargo Herrera decidió permanecer en la isla y persistir en su trabajo sobre una escritura poética diferente desde dentro del campo cultural.

Su trabajo desde “dentro”, su torsión del discurso canónico, supone una subversión de la trabada red de control ejercida sobre el sujeto mujer-negra. No obstante, el circuito institucional ha pretendido absorber y diluir su capacidad crítica mediante una recepción fuertemente condicionada por tópicos vinculados al género –como la asociación de la producción femenina con la escritura de las pasiones o la proyección de la imagen angelical y misteriosa sobre la figura de la autora– y su adscripción a la Generación del Cincuenta, principal abanderada de la poesía conversacional, obviando el juego de transgresión del imaginario revolucionario que la autora lleva a cabo.

El sujeto lírico de los libros de Herrera muestra las grietas de una memoria perdida o negada, aquella que la palabra escrita no recogió. Este uso subversivo de la Historia en su poética pretende hacer patentes los dispositivos que operan sobre la propia construcción, enmarañar la trama de la versión dominante, crear un hueco en la linealidad historiográfica a través de la ruptura del orden. La ordenación a la que se resiste la autora es doble, su escritura se erige frente a una linealidad externa –poscolonial– y otra interna –revolucionaria–. El centro hegemónico se desplaza pero continúa desarrollando estrategias de silenciamiento, procesos de homogeneización enmascarados tras nuevas retóricas del poder.

A través de estrategias como el uso de la intertextualidad o la plasmación del sincretismo religioso, Herrera cuestiona continuamente la imagen salvífica construida por la Revolución para sí misma. Aquello que debía *salvar* al sujeto no cumple su misión, al contrario, lo aparta, mostrándose como mecanismo de exclusión. Los textos de sus libros inciden en la ruptura de la ilusión, de la ficción de inclusión que esconde una doble marginalidad. Resumiendo, la producción de Georgina Herrera señala los sujetos y los discursos obviados por el régimen revolucionario en la constitución de su genealogía legitimadora, los que no fueron seleccionados como parte de la tradición que el nuevo Estado elaboró para sí mismo. Los sujetos poéticos de sus libros llevan a cabo un proceso de toma de conciencia, a través del cual optan por insertarse en una historia alternativa de resistencia. La voluntad de hacerse oír prevalece en el texto, de manera explícita, para tratar de legitimar una tradición distinta y una subjetividad distinta, no prototípica en el complejo marco de la Revolución cubana: la de la mujer negra.

En el quinto capítulo, el primero de los dedicados a Reina María Rodríguez, hemos analizado la reestructuración del campo cultural cubano tras el periodo conocido como Quinquenio Gris, durante el cual Luis Pavón Tamayo ejerce la presidencia del Consejo Nacional de Cultura (1971-1976). Esta etapa se caracterizó por una serie de duras medidas de evaluación / censura que derivaron en los conocidos “parametrajés”, cuyas consecuencias constituyeron un punto de inflexión en poéticas y programas de escritura.

Tras dicho periodo emergió un grupo de autores –denominados Generación de los Ochenta por algunos críticos– cuyo punto de partida no sería la ilusión y las amplias

expectativas ante un proyecto común –el revolucionario– sino los resabios de una política cultural que mermó y reencauzó el devenir de la literatura cubana. La producción de estos autores recogía gran parte de los intentos marginales de transgresión de la poesía que discurrió paralelamente a los grandes hitos revolucionarios y, a su vez, pretende desarrollarlos y llevarlos más allá para constituir una tradición *otra*, para poner de manifiesto las crecientes fisuras entre el proyecto revolucionario y la realidad cubana.

La década de los ochenta no sólo conllevó la aparición de nuevas escrituras en el nivel de la creación sino la germinación de un aparato crítico también diferenciado, el cual se esforzó en legitimar los textos emergentes mediante diversas estrategias, entre las que destaca el anclaje con la tradición inmediatamente anterior a enero del 1959, concretamente, con el legado de “Orígenes”, fenómeno que se erigió en un intento de restitución de la memoria de Cuba en tanto nación previa a la constitución del Estado revolucionario.

El núcleo de este fenómeno de cambio radica en la concepción del lenguaje, en esa relación incómoda con la palabra que conduce a repensar la relación de la poesía con el mundo. Durante la década de los ochenta se produjo una fractura dentro del discurso crítico nacional, se resquebraja la aceptación incondicional de la transparencia del significante –de la *ilusión* de la transparencia del significante– como única propuesta discursiva para la práctica poética contemporánea, se disolvió paulatinamente la primacía del *querer-decir* sobre el *decir* y, tras décadas de completa hegemonía de la poética “conversacional”, una gran parte de la crítica reclamó la sustitución de esta norma.

Entre los poetas que protagonizaron este fenómeno es donde cabe encuadrar la obra de Reina María Rodríguez. La producción de esta autora –de una extensión más que considerable– posee la virtud de constituirse en un amplio recorrido que nos muestra el progresivo devenir de los cambios en la concepción del lenguaje. La evolución dentro de la propia obra de esta autora resulta representativa, sintomática de las modificaciones que experimenta “lo poético” en las últimas décadas. Por este motivo, aunque la crítica que envuelve al cambio ha obviado sus primeras obras –*La gente de mi barrio* (1975), *Cuando una mujer no duerme* (1982) y *Para un cordero blanco* (1984)– por

considerarlas todavía demasiado pegadas a la norma hegemónica, en este capítulo quinto nos hemos detenido en ellas para señalar el inicio de una inscripción diferente, el germen de la fuerte experimentación que explotará en sus siguientes obras.

La elección del espacio urbano supone la primera de las marcas de diferenciación. La Habana deja de ser un lugar-emblema, un símbolo del Triunfo, para convertirse en un espacio problematizado. Rodríguez resignifica la ciudad al proponer una apropiación diversa de esta. Escribir La Habana se convierte, pues, en un acto de resistencia. El modo en que el texto constituye una apropiación de la ciudad supone la traslación de cómo la escritura se relaciona con el mundo.

La siguiente marca reconocible tiene que ver con la modificación de la productividad textual de los significantes vinculados al imaginario revolucionario, los cuales aparecen asociados a un mundo fosilizado, muerto. La retórica de la épica revolucionaria viene sustituida por la retórica de la decadencia, el mundo –el país– ya no es un lugar reconquistado que merece ser cantado y contado, sino foco de consternación y angustia.

Otra de las características que percibimos ya en estos primeros poemarios se vincula con el desdoblamiento del yo poético, el cual muta en un tipo de travestismo literario que le permite acercarse al trabajo sobre el límite, sobre la ambigüedad. Esta suerte de transmutación o *performance* se consolidará como estrategia discursiva a lo largo de su producción.

También en estos primeros libros se observa el “complejo de culpa” que marca a Rodríguez y a otros autores de su promoción, crecidos y educados dentro de la Revolución, que experimentan la divergencia estética como una clase de traición y se enfrentan a las contradicciones que impone un modelo político-social que han aprehendido como positivo pero que, no obstante, encierra a la escritura en numerosas limitaciones. La nueva realidad instituida por el Régimen revolucionario, aquella que debía ser comunicada y transformada mediante la escritura, se desvela como una construcción artificial que actúa como mecanismo de exclusión, como trampa ante la cual el sujeto reacciona. La clave de su evolución, el resorte que dispara los cambios, nos lo da la propia autora en su obra: el sujeto ya no se reconoce en la estética revolucionaria, que resulta insuficiente, castrante. En esta imposibilidad coincide, tal y

como hemos comprobado, con el resto de poetas seleccionadas en este corpus. Por ello, además de ser un gesto individual, contribuye al trazado de esta tradición alternativa.

Por último, hemos señalado también en este capítulo la existencia de dos principales problemas que condicionaron la recepción de estas primeras obras:

Por una parte, la insistencia en la defensa de un supuesto intimismo que eclipsa los interrogantes que emergen y crecen entre los textos de Reina María Rodríguez. No se trata de un trueque, de un desplazamiento del objeto poético –de la realidad social a la realidad personal– sino de preguntarse por el propio objeto poético –¿la realidad?–.

Por otra parte, la focalización sobre la condición de género actúa como pantalla, como elemento distorsionador que condiciona el modo de lectura de la obra de Reina María Rodríguez. Si bien es cierto que a partir de los años ochenta un gran número de mujeres se incorporan al circuito literario cubano; también es cierto que su admisión estuvo sometida a variados mecanismos de apropiación y enmascaramiento que desactivaron su capacidad de trasgredir la norma poética hegemónica, ensombreciendo su trabajo con el lenguaje en favor de una supuesta defensa de su “feminidad”.

En el capítulo sexto realizamos un recorrido por la producción posterior de Reina María Rodríguez destacando los efectos de esa ausencia de reconocimiento antes señalada. En primer lugar, resulta necesario señalar que su escritura no sólo pone en tela de juicio la representación como mimesis –*darstellen*– sino también la representación como “hablar en nombre de otro” –*vertreten*–. La Revolución cubana no sólo se sirvió de un lenguaje que confiaba en la plena correspondencia con la realidad sino que le otorgó a éste plena capacidad de representación, los textos de esta autora actúan para deshacer esta convención.

En segundo lugar, podemos afirmar que la escritura de Rodríguez recupera para la poesía la autoconciencia ficcional, restituyendo al paradigma oficial su naturaleza de falsificación, despenalizando uno de los principales valores contrarios al régimen instituido en 1959. Si la Revolución había propuesto una escritura-monumento para recordar los hechos gloriosos, el sujeto poemático de sus textos se empeña en desmontar el emblema, en sacar a la luz su artificio. Sólo podemos recordar su representación, sólo es posible “hacer la representación de la simulación”. Después de

esa toma de conciencia, la escritura no puede ser lo mismo. El sujeto poemático desvela el simulacro de la identidad –causa y efecto del simulacro de la literatura– y, en especial, el simulacro de la identidad femenina. Esta autora nos enfrenta a los resultados de esta concepción: ¿cómo escribir después del simulacro?

Así, la opción de Reina María Rodríguez, tal y como se nos ha revelado en el análisis, pasa por intentar renunciar a las poéticas fundamentadas en la referencialidad, hecho que supone renunciar a la “posesión”, a los anclajes, a la seguridad y enfrentarse a la complejidad de escribir en la intemperie, fuera de la fortificación que ofrece la palabra-monumento. De acuerdo con esto, los libros de Rodríguez actúan como actos de desposesión. En ellos encontramos la problematización del lenguaje como una experiencia de dolor que genera la “estética del desastre”, en la que las correspondencias se diluyen y los códigos se desautomatizan.

Esta concepción nos conduce irremediabilmente hacia la producción de fragmentos –lo que sobra, lo que falta–, en lugar de dirigirnos hacia la comunicación de un *todo* verdadero –tal y como la norma hegemónica pretendía–. De acuerdo con esto, la escritura que nos propone es la de los “hombres y mujeres desactivados” por los modos de decir del régimen revolucionario, aquellos que la escritura-monumento no puede contener.

Como derivación de este planteamiento, Rodríguez nos propone el discurso entero como sistema abierto, proponiendo al lector distintos modos de apropiación del texto –del lenguaje, de la realidad–. Esta propuesta se edifica a través de una apuesta por la superposición de lenguajes en la que la imagen se incorpora al cauce de significaciones del discurso. De esta manera, la problemática relación con la realidad se traslada también al lenguaje visual. Lo inexpresable trata de emerger a través de la hibridez. La incapacidad de reconocerse, la imposibilidad de fijar una identidad, se materializa en el juego sobre el límite en el que se funden género y géneros, lenguas –castellano e inglés– y también lenguajes –escritura e imagen–. Esta actitud textual provoca, dentro del circuito cultural cubano, el malestar de la indefinición.

En consecuencia, la conciencia de la culpa –aparecida en sus primeros libros– se convierte en conciencia del castigo, en conciencia de la propia marginalidad. Desde sus textos, el sujeto reacciona ante las múltiples críticas que han sido emitidas contra toda



poética no hegemónica –no referencial–: ocultistas, crípticas, veladas... son adjetivos aplicados insistentemente sobre las nuevas escrituras emergentes. El yo poético reubica esta categorización: la palabra encerrada, que fija e impone un único modo de apropiación, constituye el verdadero velo.

Por último, destacamos en este capítulo la labor desarrollada por Reina María Rodríguez en la “Torre de Letras” –todavía en activo–, que emerge como espacio paralelo al circuito cultural oficial, como lugar de intercambio de textos velados o invisibilizados por la estética hegemónica. Este proyecto surge en 2001 a partir de un encuentro con poetas de la “Escuela del lenguaje” de la Universidad de SUNY, dirigidos entonces por Charles Bernstein. La priorización del lenguaje, su proceso de desautomatización o la exigencia de una práctica de lectura diferente se erigen como puntos de contacto entre esta práctica poética norteamericana y la propuesta representada por Rodríguez. El elemento diferenciador que marca la distancia entre la producción de esta autora y la de gran parte de sus contemporáneos se halla precisamente en este punto. Reina María Rodríguez nos está proponiendo no sólo un modo diferente de escribir sino un modo distinto de leer, constituye el paso de la mera transgresión –experimentación formal– al profundo cuestionamiento.

En definitiva, esta escritora, a través de diferentes gestos –sucesivos o simultáneos–, nos empuja a escapar de las prisiones de lo posible, a romper definitivamente con la ilusión referencial, a percibir el lenguaje en su materialidad, en su condición convencional y autorreferencial; y, también, a jugar con la propia representación, a señalar la falta y escribir desde ella. El sujeto poético de sus textos reclama que los lenguajes dejen de hacernos creer y, en su lugar, nos ofrezcan la incertidumbre del temblor.

Por último, en el capítulo séptimo prestamos atención a algunos acercamientos críticos a la escritura lírica de la década de los noventa, periodo en que comienza a publicar Damaris Calderón. Con esta finalidad, hemos reflexionado en torno al Periodo Especial, circunstancia político-económica que supuso el fin de un universo referencial y obligó a una re-estructuración del imaginario nacional y, también, de la escritura. El Hombre Nuevo de la Revolución Cubana se enfrentó a la realidad post-soviética y la “sobrevida”

fue desplazada por la supervivencia. El Estado exigió a la nación cubana el último gran esfuerzo económico y la zanja que los separaba se ahondó.

La década de los noventa se constituiría como enclave decisivo, por una parte, debido a las nuevas circunstancias del circuito cultural –recortes estatales para la realización artística, nuevas relaciones de intercambio con otros países, aumento de la producción cubana en el exilio–; por otra parte, supondría el momento de enraizar o encarnar –poner en obra– los planteamientos críticos esbozados planteados en los ochenta.

En este periodo, el circuito cultural hegemónico se resarcía de su actitud impositiva recuperando a autores que no pasaron la criba revolucionaria pero sin atender a los nuevos planteamientos artísticos. Esta estrategia flexibilizó y alivió las duras cargas críticas que el Estado había estado recibiendo pero no abrió espacio a la producción incipiente, no se planteó una práctica de lectura diferente.

En este contexto, Damaris Calderón continúa el gesto escritural de Reina María Rodríguez y pretende hacer patente el carácter artificial de la pretensión de mostrar lo verdadero, el propio rostro, puesto que este mecanismo conlleva una reducción que oculta, que enmascara. Desde la lucidez de esa conciencia –la ficción del simulacro–, la relación del sujeto con las cosas –con el mundo– se modifica: la fractura es irreversible.

El yo poético inicia el camino de la despedida. El país que ha fundamentado, durante décadas, su paradigma cultural en la comunicación se ha convertido, paradójicamente, en indecible. La correlación directa entre lenguaje poético y realidad constituye un planteamiento inoperante, resulta imposible.

Frente a ello, la autora nos propone salir de los presupuestos estéticos hegemónicos a pesar de que este acto conlleva, desde la mirada institucional –el padre–, el absurdo, la ruptura de la linealidad histórica que conducía al Hombre Nuevo, la improductividad del texto. Ante este posicionamiento, el sujeto poético nos propone permitirse no conducir a nada. No participar de esa concepción evolucionista de la literatura. Permitirse no significar, permitirse –exigirse– salir de los círculos de significación del Estado revolucionario, permitirse ser una oquedad.

Para ello, la escritura de Calderón se constituye como una práctica disléxica, en la que la plena correlación referencial resulta un imposible y los límites del significante se

difuminan. Los textos de esta autora hacen proliferar las contra-dicciones productivas del lenguaje y el mundo configurados por la Revolución. La rasgadura del lenguaje pone de manifiesto la arbitrariedad del signo lingüístico y, consecuentemente, la arbitrariedad del sistema de representación en el cual deriva. De acuerdo con este planteamiento, los textos que conforman su producción se adentran en un acto de descomposición –y re-composición de la lengua– que acerca el texto al gesto vanguardista.

Por último, podemos afirmar que la práctica poética de esta autora se empeña en mostrar lo carente, los “intersticios del silencio”. Se empeña en trabajar sobre la supresión, intentando escapar del deseo sistémico de establecer correspondencias directas entre las palabras y las cosas, de establecer una poética de la realidad como referente inmediato. Para ello, lleva a cabo una revalorización del universo de lo simbólico que rompe las ataduras de la alegoría directa, de la significación pre-fijada, del conjunto icónico sobre el que se sustenta el proyecto revolucionario, abre espacios a *lo real* en contraposición a la realidad-ficción creada por las poéticas hegemónicas.

Esta apertura de espacios resulta, en definitiva, el objetivo común de las autoras seleccionadas en esta tesis. Sus escrituras constituyen un trayecto que parte de las fisuras del sistema de representación establecido por el régimen y se extiende hacia el afuera del ilusorio cuarto de la felicidad en que se constituye el circuito cultural de la Revolución. El trabajo sobre la producción de estas autoras, así como otras que podrían haberse añadido a este listado y haberlo completado con otros matices, pone de manifiesto la heterogeneidad del panorama literario cubano. Este no permaneció encerrado en una única práctica poética a pesar de la existencia de una política cultural que pretendió, en determinados momentos, conseguir lo contrario; es decir, a pesar de la existencia de una política cultural que pretendió, paradójicamente, negar la riqueza de voces y de identidades que la Revolución –el éxito de su sistema educativo, la importancia central concedida a la poesía, la confianza en su poder de transformación social– había hecho posible.

En definitiva, nuestro recorrido ilumina todo un proceso en el que la poesía se reencuentra con su especificidad. La producción iniciada tras el triunfo revolucionario parte del equívoco de la pura comunicación, de la transparencia absoluta –elevada

incluso a regla de escritura institucional—, sin embargo, la poesía no puede dejar de ir un paso más allá. Aunque comienza por celebrar la transparencia del lenguaje, acaba volviéndose sobre su propia textura. Decir el sujeto se convierte entonces en dejar constancia de la radical imposibilidad de ese decir. La construcción de un sujeto poético radica en asomarse a los propios límites del lenguaje que lo constituye, a los procesos de construcción de los que surge. Escribir poesía es, al final, un tenso enfrentamiento de la subjetividad con el lenguaje, para inscribirse en sus fisuras.

## APÉNDICE



## 9. APÉNDICE

### 9.1. Secciones de las que consta este apéndice.

- Antologías de poesía cubana publicadas en Cuba antes de 1959
- Antologías de poesía cubana publicadas en Cuba después de 1959
- Antologías de poesía cubana publicadas fuera de Cuba después de 1959
- Antologías que recogen, exclusivamente, poesía de autores cubanos exiliados
- Antologías de poesía escrita por mujeres.
- Listado alfabético del total de las antologías recogidas en este apéndice.

### 9.2. Antologías de poesía cubana publicadas en Cuba antes de 1959<sup>254</sup>.

**VITIER, Cintio (comp.) (1952): *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, La Habana, Ediciones Cincuentenario, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.**

- Matamoros, Mercedes.
- Hernández Miyares, Enrique.
- Byrne, Bonifacio.
- Pichardo, Manuel S.
- Uhrbach, Federico.
- Pichardo, Francisco J.
- López, René.
- Borrero, Dulce María.
- Lles, Fernando y Francisco.
- Cabrisas, Hilarión.
- Henríquez Ureña, Max.
- Milanés, María Luisa.
- Sánchez Galarraga, Gustavo.
- Boti, Regino E.
- Poveda, José Manuel.
- Acosta, Agustín.
- Pichardo Moya, Felipe.
- Tallet, José Z.
- De Ibarzábal, Federico.
- Martínez Villena, Rubén.
- Villar Buceta, María.
- Rubiera, Ramón.
- Serpa, Enrique.

---

<sup>254</sup> A lo largo de este apéndice hemos respetado las peculiaridades ortográficas de los listados aparecidos en las antologías. De acuerdo con esto, reproducimos los nombres de los autores tal y como los hemos encontrado en cada uno de los textos originales, incluyendo también su seudónimo (en el caso de que lo hubiera). Existen por ello algunas variaciones ortográficas de un mismo nombre al aparecer en diferentes antologías.

- Esténger, Rafael.
- Núñez Olano, Andrés.
- Bernal, Emilia.
- Torrens, Mercedes.
- Fernández Arrondo, Ernesto.
- Marinello, Juan.
- Loynaz, Dulce María.
- Loynaz, Enrique.
- García Tudurí, Mercedes.
- Navarro Luna, Manuel.
- Pedroso, Regino.
- Brull, Mariano.
- Florit, Eugenio.
- Ballagas, Emilio.
- Guirao, Ramón.
- Tallet, José Z.
- Carpentier, Alejo.
- Guillén, Nicolás.
- Ballagas, Emilio.
- Pedroso, Regino.
- Riera, Alberto.
- Díaz de la Rionda, Silverio.
- González Palacios, Carlos.
- García Bárcena, Rafael.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Augier, Ángel I.
- Buesa, José Ángel.
- Villarronda, Guillermo.
- Aguirre, Mirta.
- Rodríguez Tomeu, Julia.
- Núñez, Serafina.
- García Alzola, Ernesto.
- Feijóo, Samuel.
- Iznaga, Alcides.
- Menéndez, Aldo.
- Lezama Lima, José.
- Gaztelu, Ángel.
- Piñera, Virgilio.
- Rodríguez Santos, Justo.
- Baquero, Gastón.
- Diego, Eliseo.
- Smith, Octavio.
- García Marruz, Fina.
- García Vega, Lorenzo.
- Oliver Labra, Carilda.
- Chacón Nardi, Rafaela.



- Jamís, Fayad.
- Fernández Retamar, Roberto.

**LEZAMA LIMA, José (comp.) (1965): *Antología de la poesía cubana* (Tomo I), La Habana, Consejo Nacional de Cultura.**

- Anónimo.
- De las Torres Sifonte, Capitán Pedro.
- De la Coba Machicao, Alférez Cristóbal.
- Sánchez, Bartolomé.
- Rodríguez de Sifuentes, Juan.
- Hernández, Antonio (el Viejo).
- Laso de la Vega y Cerda, Alférez Lorenzo.
- De Balboa y Troya de Quesada, Silvestre.
- Castro Palomino, Doctor Juan Miguel.
- Rodríguez Ucres, José.
- Marquesa Jústiz de Santa Ana.
- Campos, Diego.
- Velázquez, Presbítero Rafael.
- Fernández Arsila, Antonio.
- Fernández Arsila, Agustín.
- González, Miguel.
- Veranés, Presbítero Félix.
- Surí, José.
- De Socorro Rodríguez, Manuel.
- Anónimo.
- De Zequeira y Arango, Manuel.
- Rubalcava, Manuel Justo.
- Pérez y Ramírez, Manuel María.

**LEZAMA LIMA, José (comp.) (1965): *Antología de la poesía cubana* (Tomo II), La Habana, Consejo Nacional de Cultura.**

- Heredia, José María.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis.
- Luaces, Joaquín Lorenza.
- Pérez de Zambrana, Luisa.
- Pérez y Montes de Oca, Julia.
- Milanés, José Jacinto.
- De la Concepción Valdés, Gabriel (Plácido).
- De Mendive, Rafael María.
- Valdés Machuca, Ignacio (Desval).
- Betancourt, José Victoriano.
- Del Monte, Domingo.
- Manzano, Juan Francisco.

- Milanés, Federico.
- Iturrondo, Francisco (Delio).
- Orgaz, Francisco.
- De Foxá Lecanda, Narciso.
- García Copley, Federico.
- Govantes, José Joaquín.
- Medina, Tristán de Jesús.
- Roldán, José Gonzalo.
- López de Briñas, Felipe.
- De Palma y Romay, Ramón.
- Poey, Felipe.
- Muñoz del Monte, Francisco.
- Palma, José Joaquín.

**LEZAMA LIMA, José (comp.) (1965): *Antología de la poesía cubana (Tomo III)*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura.**

- Vélez y Herrera, Ramón.
- Fornaris, José.
- Pobeda y Armenteros, Francisco.
- Nápoles Fajardo, Juan Cristóbal (Cucalambé).
- Crespo, Bartolomé José (Creto Gangá).
- Cantos negros anónimos.
- Zenea, Juan Clemente.
- Teurbe Tolón y de la Guardia, Miguel.
- Quintero, José Agustín.
- Santacilia, Pedro.
- Turla Dennis, Leopoldo.
- Varona, Enrique José.
- Sellén, Antonio.
- Sellén, Francisco.
- Borrero Echeverría, Esteban.
- Tejera, Diego Vicente.
- Castillo de González, Aurelia.
- Xenos, Nieves.
- Del Monte y Rocía, Ricardo.
- Serafín Pichardo, Manuel.
- Hernández Miyares, Enrique.
- Hernández, Pablo.
- Del Casal, Julián.
- Borrero, Juana.
- Uhrbach, Carlos Pío.
- Uhrbach, Federico.
- Matamoros, Mercedes.
- Byrne, Bonifacio.
- Martí, José.

**JIMÉNEZ, Juan Ramón (comp.) (1937): *La poesía cubana en 1936*, La Habana, Institución Hispanocubana de cultura.**

- Acosta, Agustín.
- Aguirre, Mirta.
- Alonso, Dora.
- Augier, Ángel I.
- Ballagas, Emilio.
- Brull, Mariano.
- Buesa, José Ángel.
- Cárdenas Quintana, Julia.
- Caldevilla, Samuel.
- Carvajal, Juan.
- Casuso, Tete.
- De Cepeda, Josefina.
- Díaz de la Rionda, Silverio.
- Feijoo, Samuel.
- Fernández Arrondo, Ernesto.
- Figueroa, Esperanza.
- Florit, Eugenio.
- Gabrielli, Ada.
- García, Ernesto M.
- García Barcena, Rafael.
- García Espinosa, Juan M.
- García Fominaya, Zoila.
- García Fox, Leonardo.
- García Iglesia, Alfonso.
- García Tuduri de Coya, Mercedes.
- Gaztelu, Ángel.
- Gómez Sicre, José.
- Guillén, Nicolás.
- Guirao, Ramón.
- Íñiguez, Dalia.
- Irulegui, Agustín.
- Lamadrid Moya, Lukas.
- Lezama Lima, José.
- Loynaz, Carlos.
- Loynaz, Dulce María.
- Loynaz, Enrique.
- Martínez Bello, A. M.
- Morales Gómez, Julio.
- Muñoz del Valle, María Luisa.
- Navarro Luna, Manuel.
- Núñez, Serafina.
- Pedroso, Regino.
- Pérez, Emma.

- Pichardo Moya, Felipe.
- Piñera Llera, Virgilio.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Del Portal, Herminia.
- Potts, Rene.
- Quintana, Cuca.
- Quintana, Pedro Alejandro.
- Rey de Garriga, Mercedes.
- Riera, Alberto.
- Rodríguez Méndez, José.
- Rodríguez Santos, Justo.
- Rodríguez Tomeu, Julia.
- Sabas Aloma, Mariblanca.
- Sánchez de Fuentes, María.
- Tallet, José Zacarías.
- Tejada, Valentín.
- Valdés Gayol, Carmela.
- Villarronda, Guillermo.
- Zell, Rosa Hilda.
- Zúñiga, J.L

### 9.3. Antologías de poesía cubana publicadas en Cuba después de 1959.

**AGUIRRE, Mirta (1979): *Dice la palma*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.**

- Aguirre, Mirta.
- Alcides, Rafael.
- Alfonso, Domingo.
- Álvarez Conesa, Sigifredo.
- Augier, Ángel.
- Baragaño, José A.
- Barnet, Miguel.
- Branly, Roberto.
- Casaus, Víctor.
- Cos Causse.
- Chericían, David.
- Díaz Muñoz, Roberto.
- Diego, Eliseo.
- Diego, Eliseo Alberto.
- Escardó, Rolando T.
- Feijóo, Samuel.
- Fernández, Otto.
- Fernández, Pablo Armando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- García Marruz, Fina.
- Guillén, Nicolás.

- Hernández, Rafael.
- Herrera, Georgina.
- Jamís, Fayad.
- Leyva, Waldo.
- López del Amo, Rolando.
- López Morales, Eduardo.
- Luis, Raúl.
- Marré, Luis.
- Martí Fuentes, Adolfo.
- Martí Brenes, Carlos.
- Martínez Matos, José.
- Menéndez Alberdi, Adolfo.
- Menéndez, Aldo.
- Nadereau, Efraín.
- Navarro, Osvaldo.
- Navarro Luna, Manuel.
- Nogueras, Luis Rogelio.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- Pavón, Luis.
- Pedroso, Regino.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Rivero, Raúl.
- Rocasolano, Alberto.
- Rodríguez Rivera, Guillermo.
- Salado, Minerva.
- Suardíaz, Luis.
- Suárez, Adolfo.
- Vitier, Cintio.

**AGUIRRE, Mirta (comp.) (1980): *Poesía social cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.**

- Martí, José
- Heredia, José María.
- Manzano, Juan Francisco.
- De la Concepción Valdés, Gabriel (Plácido).
- Milanés, José Jacinto.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis.
- Turla, Leopoldo.
- De Céspedes, Carlos Manuel.
- Figueredo, Pedro.
- Teurbe Tolón, Miguel.
- De Mendive, Rafael María.
- Gutiérrez, Miguel Jerónimo.
- Lorenzo Luaces, Joaquín.
- Santacilia, Pedro.

- Fornaris, José.
- Quintero, José Agustín.
- Nápoles Fajardo, Juan Cristóbal (Cucalambé).
- Sanz, Gerónimo.
- Zenea, Juan Clemente.
- Pérez de Zambrana, Luisa.
- Sellén, Francisco.
- Hurtado del Valle, Antonio.
- Roa, Ramón.
- Tejera, Diego Vicente.
- Varona, Enrique José.
- Borrero Echevarría, Esteban.
- Matamoros, Mercedes.
- Hernández Miyares, Enrique.
- Xenes, Nieves.
- Byrne, Bonifacio.
- Del Casal, Julián.
- Uhrbach, Federico.
- Pichardo, Francisco Javier.
- Borrero, Juana.
- Boti, Regino E.
- López, René.
- Borrero, Dulce María.
- Poveda, José Manuel.
- Pichardo Moya, Felipe.
- Milanés, María Luisa.
- Tallet, José Zacarías.
- De Ibarzábal, Federico.
- Marinello, Juan.
- Martínez Villena, Rubén.
- Serpa, Enrique.
- Villar Buceta, María.
- Navarro Luna, Manuel.
- Pedroso, Regino.
- Guillén, Nicolás.
- Menéndez Alberdi, Adolfo.
- Ballagas, Emilio.
- Hernández Pérez, Antonio.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Iznaga, Alcides.
- Matute, Ernesto Víctor.
- Valdés, José Irene.
- Aguirre, Mirta.
- Arozarena, Marcelino.
- Augier, Ángel.
- Núñez, Serafina.

- Feijóo, Samuel.
- García Alzola, Ernesto.
- Marrero, Rafael Enrique.
- Rodríguez Méndez, José.
- Ferrer, Raúl.
- Fuentes Auja, Luis.
- Doménech, Camilo.
- Riverón Hernández, Francisco.
- Menéndez, Aldo.
- Diego, Eliseo.
- Hernández Rivera, Sergio.
- Rivero, José R.
- Ulloa, Néstor.
- Alonso, Digdora.
- Vitier, Cintio.
- Martí, Adolfo.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- García Marruz, Fina.
- Oliver Labra, Carilda.
- Vázquez, Ricardo.
- Gómez García, Raúl.
- Gómez-Lubián, Agustín.
- Alvarado, Juan Óscar.
- Saíz Montes de Oca, Luis.
- Saíz Montes de Oca, Sergio.
- Escardó, Rolando.
- Chacón Nardi, Rafaela.
- Marín, Thelvia.
- Ramos, Sidroc.
- Marré, Luis.
- De Oraá, Francisco.
- Branly, Roberto.
- Fernández, Pablo Armando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Jamís, Fayad.
- Martínez Matos, José.
- Pavón, Luis.
- Martínez Sobrino, Mario.
- De Oraá, Pedro.
- Baragaño, José A.
- Rocasolano, Alberto.
- Alcides, Rafael.
- Núñez Machín, Ana.
- Fernández, Otto.
- Luis, Raúl.
- Alfonso, Domingo.

- Díaz Martínez, Manuel.
- Herrera, Georgina.
- Suardíaz, Luis.
- Suárez, Adolfo.
- López del Amo, Rolando.
- Álvarez Conesa, Sigifredo.
- Contreras, Félix.
- López Morales, Eduardo.
- Orovio, Helio.
- Barnet, Miguel.
- Chericián, David.
- Nadereau, Efraín.
- Doblado, Ibrahím.
- Díaz Muñoz, Roberto.
- Aldana, Carlos.
- Fundora, Osvaldo.
- Leyva Portal, Waldo.
- Rodríguez Rivera, Guillermo.
- Morejón, Nancy.
- Vian, Yvette.
- Nogueras, Luis Rogelio.
- Salado, Minerva.
- Figarola, Ariel James.
- Casaus, Víctor.
- Santos, Romualdo.
- González Batista, Renael.
- Conte, Antonio.
- Rodríguez Menéndez, Roberto.
- Rivero, Raúl.
- Viera, Félix Luis.
- Cos Causse.
- De Arturo, Héctor.
- Navarro, Osvaldo.
- Doblado, Raúl.
- Rosendi Cancio, Esbertido.
- Herrera Ysla, Nelson.
- Yáñez, Mirta.
- Díaz Oduardo, Luis.
- Serret, Alberto.
- Ulloa, Yolanda.
- Hernández, Rafael.
- Beiro Álvarez, Luis.
- Martí Brenes, Carlos.
- Ríos, Soleida.
- Diego, Eliseo Alberto.
- Rodríguez, Reina María.



- Surí Quesada, Emilio.
- Fleites, Álex.
- Escobar Varela, Ángel.

**ALFONSO, Carlos; FOWLER, Víctor; GARCÍA MONTIEL, Emilio y Antonio José PONTE (comp.) (1989): *Retrato de grupo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.**

- Suárez Gobián, Armando.
- Caballero, Atilio Jorge.
- Sánchez Mejías, Rolando.
- Fowler Calzada, Víctor.
- Melo Rodríguez, Teresa.
- Torres, Mariana.
- López Burgos, Rodolfo de J.
- González Castañer, Ismael.
- García Montiel, Emilio.
- Ariel, Sigfredo.
- Rodríguez Tosca, Alberto.
- Flores, Juan Carlos.
- Alfonso Barroso, Carlos Augusto.
- Ríos Rivera, Esteban.
- Dopico, Frank Abel.
- Hernández Medina, Heriberto.
- Ponte, Antonio José.
- Díaz Corrales, Sonia.
- Pérez López, Omar.
- Fowler Cordero, Julio.
- Márquez de Armas, Pedro.
- Calderón Fornaris, Almelio.
- Ruiz Montes, Laura.
- Sicilia Martínez, Alberto.
- Calderón Pérez, Damaris.
- Hernández Caballero, María Elena.

**ÁLVAREZ BARAGAÑO, José (comp.) (1962): *Para el 26 de julio*, La Habana, Ediciones Unión.**

- Aguirre, Mirta.
- Arrufat, Antón.
- Augier, Ángel.
- Baragaño, José A.
- Branly, Roberto.
- Cañizares Acevedo, Dulcila.
- Cuadra, Ángel.

- Chacón Nardi, Rafael.
- Dalton, Roque.
- Despetre, René.
- Díaz Martínez, Manuel.
- Feijoo, Samuel.
- Fernández, Pablo Armando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Ferrer, Raúl.
- García Arzola, Ernesto.
- Guillén, Nicolás.
- Iznaga, Alcides.
- Jamís, Fayad.
- Martí, Adolfo.
- Martínez Estrada, Ezequiel.
- Marré, Luis.
- Menéndez Alberdi, Adolfo.
- Menéndez, Aldo.
- Mir, Pedro.
- Navarro Luna, Manuel.
- Núñez Machín, Ana.
- Orta, Jesús (Indio Naborí).
- De Oraa, Pedro.
- Padilla, Heberto.
- Alcides Pérez, Rafael.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Piñeiro, Abelardo.
- Piñera, Virgilio.
- Pineda Barnet, Enrique.
- Pou, Ángel N.
- Rodríguez Santos, Justo.
- Romero, Elvio.
- Sánchez, Alvan.
- Suardiaz, Luis.
- Tejera, Nivaria.
- Vignier, Marta.
- Zepedo, Eraclio.

**ARCOS, Jorge Luis (comp.) (1999): *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo XX (1900 – 1998)*, Madrid, Editorial Letras cubanas.**

- Byrne, Bonifacio.
- Boti, Regino E.
- López, René.
- Lles, Fernando.
- Acosta, Agustín.
- Poveda, José Manuel.

- Brull, Mariano.
- Pichardo Moya, Felipe.
- Zacarías Tallet, José.
- Navarro Luna, Manuel.
- Pedroso, Regino.
- Marinelo, Juan.
- Villar Buceta, María.
- Martínez Villena, Rubén.
- Guillén, Nicolás.
- Loynaz, Dulce María.
- Florit, Eugenio.
- Ballagas, Emilio.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Buesa, José Ángel.
- Augier, Ángel.
- Lezama Lima, José.
- Piñera, Virgilio.
- Aguirre, Mirta.
- Núñez, Serafina.
- Feijóo, Samuel.
- Gaztelu, Ángel.
- Iznaga, Alcides.
- Rodríguez Santos, Justo.
- Baquero, Gastón.
- Diego, Eliseo.
- Smith, Octavio.
- Vitier, Cintio.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- García-Marruz, Fina.
- Oliver Labra, Carilda.
- Escardó, Rolando.
- García Vega, Lorenzo.
- Chacón Nardi, Rafaela.
- Solís, Cleva.
- Friol, Roberto.
- Galindo Lena, Carlos.
- De Oraá, Francisco.
- Marré, Luis.
- Branly, Roberto.
- Fernández, Pablo Armando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Jamís, Fayad.
- Martínez Sobrino, Mario.
- De Oraá, Pedro.
- Padilla, Herberto.
- Álvarez Baragaño, José.

- Alcides Pérez, Rafael.
- López, César.
- Luis, Raúl.
- Rocasolano, Alberto.
- Arrufat, Antón.
- Alfonso, Domingo.
- Suardíaz, Luis.
- Díaz Martínez, Manuel.
- Herrera, Georgina.
- Sarduy, Severo.
- Álvarez Conesa, Sigifredo.
- Álvarez Bravo, Armando.
- Casal, Lourdes.
- Kozer, José.
- Barnet, Miguel.
- Papastamatú, Basilia.
- Rivero, Isel.
- Cuza Malé, Belkys.
- Rodríguez Rivera, Guillermo.
- Leyva Portal, Waldo.
- Morejón, Nancy.
- Casaus, Víctor.
- Rogelio Noguerras, Luis.
- García Ramos, Reinaldo.
- De Feria, Lina.
- Rivero, Raúl.
- Prats, Delfín.
- Alabau, Magaly.
- Saldaña, Excilia.
- De Armas, Emilio.
- López Lemus, Virgilio.
- Yáñez, Mirta.
- Islas, Maya.
- Hernández Novás, Raúl.
- Quintero, Aramís.
- Lorente, Luis.
- Pérez Olivares, José.
- Fernández, Amando.
- Ríos, Soleida.
- Martí, Carlos.
- Pausides, Álex.
- Gil, Lourdes.
- Codina, Norberto.
- Carrió, Raquel.
- Yglesias, Jorge.
- Rodríguez, Reina María.

- Barquet, Jesús J.
- Rodríguez Santana, Efraín.
- Estévez, Abilio.
- Iturralde, Iraida.
- Fleites, Álex.
- Fonseca, Alejandro.
- Bobes, Marilyn.
- Valero, Roberto.
- Behar, Ruth.
- Escobar, Ángel.
- De la Hoz, León.
- Acosta-Pérez, Alberto.
- Fernández Larrea, Ramón.
- Méndez, Roberto.
- Sánchez Mejías, Rolando.
- Fowler, Víctor.
- González Castañer, Ismael.
- Flores, Juan Carlos.
- Llanes, Pedro.
- Ariel, Sigfredo.
- García Montiel, Emilio.
- Rodríguez Tosca, Alberto.
- García Blanco, Reinaldo.
- Alfonso, Carlos Augusto.
- Pérez López, Omar.
- Ponte, Antonio José.
- Hernández, Heriberto.
- Marqués de Armas, Pedro L.
- Calderón, Damaris.
- Hernández, María Elena.
- Molina, Alessandra.
- Espinosa Mendoza, Norge.

**AYMERICH, Aymara y Edel MORALES (Comp.) (2000): *Cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo. Catálogo de nuevos poetas cubanos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.**

- Sánchez, José Ramón.
- Eligio Pérez, Luis.
- Regueiro, Arlén.
- Cadalso, José Ernesto (Che).
- Riverón Pupo, George.
- Aguilar, Michel.
- Pita, Luis L.
- Roque, Marilín (Mae).
- León, José Félix.

- Domínguez, Maylén.
- Domínguez, Israel.
- Rodríguez, Ian.
- Leyva, Kenia.
- Guevara, Leonardo.
- Cabrera, Mioara.
- Fernández, Naírys.
- Marimón, Javier.
- Pérez González, Isaily (Isa).
- Quincoses, Liudmila.
- Oduardo Guerra, Osmany.
- Castell, Frank.
- Ojeda, Irina.
- Martínez Shvietsova, Polina.
- Aymerich, Aymara.
- Mármol, Asley L.
- Morales, Marcelo.
- Bellejero, Elio Javier.
- González Melo, Abel.
- Haug, Susana.

**BOBES, Marilyn (comp.) (1995): *Eros en la poesía cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.**

- Matamoros, Mercedes.
- Del Casal, Julián.
- Martí, José.
- Boti, Regino.
- Poveda, José Manuel.
- Pedroso, Regino.
- Guillén, Nicolás.
- Florit, Eugenio.
- Loynaz, Dulce María.
- Ballagas, Emilio.
- Diego, Eliseo.
- Oliver Labra, Carilda.
- Baquero, Gastón.
- De Oraá, Francisco.
- Jamís, Fayad.
- Baragaño, José A.
- Alcides, Rafael.
- López, César.
- Luis, Raúl.
- Arrufat, Antón.
- Papastamatú, Basilia.
- Barnet, Miguel.

- Rodríguez Rivera, Guillermo.
- Casaus, Víctor.
- Nogueras, Luis Rogelio.
- Morejón, Nancy.
- Hernández Novás, Raúl.
- Prats, Delfín.
- Serret, Alberto.
- Quintero, Aramis.
- Escobar, Ángel.

**CASTILLO GONZÁLEZ, Noel y René COYRA (comp.) (2001): *Los parques, jóvenes poetas cubanos*, Cienfuegos, Ediciones Mecenaz / Reina del Mar Editores.**

- López, Juan Manuel.
- Venegas Yero, Camilo.
- Álvarez, Ileana.
- Castillo González, Noel.
- Taboada, José A.
- Hernández Acosta, Miladis.
- Molina, Alessandra.
- Laffita, Ramón Elías.
- León Jacomino, Fernando J.
- Pérez, Gabriel.
- Blanche, Blanca.
- Anoceto, Edelmis.
- Martí, Ernesto.
- Recio Martínez, Juan C.
- Carvajal, Otilio.
- Hernández, Rafael Enrique.
- Esquivel, Carlos.
- Ortiz Hernández, Ernesto.
- Rodríguez Santana, Gaudencio.
- Fuentes Gómez, René Alberto.
- Pérez-Boitel, Luis Manuel.
- Mansur Cao, Nara.
- González Litvinov, Ernesto R.
- Ramos, Gustavo.
- Guerra, Wendy.
- Aguilera, Carlos A.
- López, Pedro de Jesús.
- Sánchez, Francis.
- Coyra, René.
- Pino, Eler Gerardo.
- Soler, Juventina.
- Segura Riquenes, Giraldo.
- Fernández Fe, Gerardo.

- Parada, Omar.
- Espinosa, Norge.
- García Morales, Déborah.
- Rojas Rosabal, Luis Felipe.
- Navea Fernández, Manuel.
- Díaz Gómez, Yamil.
- Serrano, José Luis.
- Pérez Borroto, Osmín.
- González Sánchez, Ronel.
- Martín, Michel.
- Lecuona Varela, Clara.
- Pérez Molina, Josué Ángel.
- Riverón Pupo, George.
- Pita García, Luis L.
- Fariñas, José Luis.
- Regueiro Mas, Arlén.
- Cadalso, José Ernesto.
- Bícova, Helena.
- Roque, Marilín (Mae).
- Badajoz, Joaquín.
- Pérez González, Orlando.
- Pérez, Luis Eligio.
- Sánchez, José Ramón.
- García Valdés, Lisy.
- Gómez Cruz, José Miguel.
- Domínguez, Israel.
- Domínguez Mondeja, Maylén.
- León, José Félix.
- Rodríguez, Alfredo.
- Pereira González, Adel.
- Orlando Pupo, Senén.
- Rodríguez Pérez, Ian.
- González Fagundo, Abel.
- Miranda, Michael H.
- Fernández, Naírys.
- Heredia, Boris.
- Leyva Hidalgo, Kenya.
- Coro Montanet, Gleyvis.
- Guevara, Leonardo.
- Pérez González, Isaily (Isa).
- Faxas, Ray.
- Hernández, Tomás Delfín.
- Oduardo Guerra, Osmany.
- Marimón, Javier.
- Quincoses, Liudmila.
- Merino Pérez, Youre.



- Álvarez Herrera, Isván.
- Aymerich, Aymara.
- Ojeda Becerra, Irina.
- Castell González, Frank.
- Martínez Shvietsova, Polina.
- Pérez García, Leymen.
- Peña González, Ernesto.
- Mármol, Asley L.
- Peña Reyes, Jorge L.
- Lombard, Eilyn.
- Morales Cintero, Marcelo.
- Rodríguez, Yanisbel (Cindy).
- López Home, Ariel.
- Bellejero, Elio Javier.
- Rodríguez, Maykel.

**CASTILLO GONZÁLEZ, Noël y Maylén DOMÍNGUEZ MONDEJA (comp.) (2007): *Queredlas cual las hacéis*. Ver “Antologías de poesía escrita por mujeres”.**

**CODINA, Norberto (comp.) (1995): *Los ríos de la mañana. Poesía cubana de los 80, La Habana, Ediciones Unión*.**

- Mesa Falcón, Yoel.
- Serret, Alberto.
- Hernández Novás, Raúl.
- Quintero, Aramis.
- Lorente, Luis.
- Pérez Olivares, José.
- Ríos, Soleida.
- Rodríguez, Reina María.
- Rodríguez Santana, Efraín.
- Fleites, Álex.
- Estévez, Abilio.
- Fonseca, Alejandro.
- Andrés, Cira.
- Rodríguez Núñez, Víctor.
- Bobes, Marilyn.
- Escobar, Ángel.
- Lima, Chely.
- De la Hoz, León.
- Méndez, Roberto.
- Sánchez, Osvaldo.
- Fernández Larrea, Ramón.
- Valdés, Zoé.
- Caballero, Atilio Jorge.

- Fowler, Víctor.
- Flores, Juan Carlos.
- Vega Chapú, Arístides.
- García Blanco, Reinaldo.
- Rodríguez Tosca, Alberto.
- García Montiel, Emilio.
- Ariel, Sigfredo.
- Alfonso, Carlos A.
- Dopico, Frank Abel.
- Ponte, Antonio José.
- Hernández, Heriberto.
- Calderón, Almelio.
- Sosa González, Manuel.
- Hernández, María Elena.
- Calderón, Damaris.

**DÁVILA, Eliana (comp.) (1978): *Crónicas y rumores*, La Habana, Editorial Arte y literatura.**

- Acosta Echeverría, Raúl.
- Rodríguez García, Mercedes.
- Pausides, Álex.
- Marqués Ravelo, Bernardo.
- Figueroa, Luis Alberto.
- Comas Paret, Emilio.

**FAJARDO LEDEA, Nidia (Comp.) (1993): *De transparencia en transparencia. Antología poética*, La Habana, Editorial Letras cubanas.**

- Alonso Yodú, Odette.
- Espinosa, Norge.
- Estrada, León.
- Guerra Torres, Wendy.
- Hernández, Heriberto.
- Sánchez Aguilera, Osmar.
- Simón, Nelson.
- Vega Chapú, Arístides.
- Venegas Yero, Camilo.

**FELIPE, Reinaldo y Ana María SIMO (comp.) (1962): *Novísima poesía cubana*, La Habana, Ediciones El Puente.**

- Díaz Triana, Francisco.
- Herrera, Georgina.

- Santana, Joaquín G.
- Mario, José.
- Justina, Ana.
- Isel.
- Barnet, Miguel.
- Cortazar, Mercedes.
- Cuza Malé, Belkis.
- Ruiz, Santiago.
- Morejón, Nancy.
- Felipe, Reinaldo.

**FERNÁNDEZ RETAMÁR, Roberto y Fayad JAMÍS (comp.) (1960): *Poesía joven de Cuba*, La Habana, Editora popular de Cuba y del Caribe.**

- Escardó, Rolando T.
- Solís, Cleva.
- Marré, Luis.
- Jamís, Fayad.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Tejera, Nivaria.
- Fernández, Pablo Armando.
- De Oraá, Pablo.
- Álvarez Baragaño, José.

**FIGAROLA CAMUE, Yolanda (comp.) (1981): *Antología de poetas*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.**

- Vázquez, Ignacio.
- Doblado del Rosario, Raúl.
- De Jesús Serret, Alberto.
- González Batista, Renael.
- Santos Moray, Mercedes.
- Nadereau Maceo, Efraín.
- Padrón, Carlos.
- Jay, Marino Wilson.

**FOWLER CALZADA, Víctor (comp.) (1998): *Donde termina el cuerpo (Jóvenes poetisas en La Habana)*, La Habana, Ediciones Extramuros. Ver “Antologías de poesía escrita por mujeres”.**

**FOWLER CALZADA, Víctor (comp.) (2000): *La eterna danza. Antología de Poesía erótica cubana del siglo XVIII a nuestros días*, La Habana. Editorial Letras cubanas.**

- Justo de Rubalcava, Manuel.
- Valdés Machuca, Ignacio.
- Tanco y Bosmeniel, Félix M.
- Muñoz del Monte, Francisco.
- Heredia, José María.
- De la Concepción Valdés, Gabriel (Plácido).
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis.
- Blanche, Francisco Javier.
- Gonzalo Roldán, José.
- Lorenzo Luaces, Joaquín.
- del Monte y Rocío, Ricardo.
- Nápoles Fajardo, Juan Cristóbal (el Cucalambé).
- Clemente Zenea, Juan.
- Pérez de Zambrana, Luisa.
- Vicente Tejera, Diego.
- Varona, Enrique José.
- Martí, José.
- del Casal, Julián.
- Borrero, Juana.
- Matamoros, Mercedes.
- Valdivia, Aniceto.
- Bobadilla, Emilio (Fray Candil).
- Boti, Regino E.
- Muñoz Bustamante, Mario.
- Cabrisas, Hilarión.
- Guerra Núñez, Juan.
- Bernal, Emilia.
- Acosta, Agustín.
- Poveda, José Manuel.
- la Villa, Sergio.
- Pichardo Moya, Felipe.
- Sánchez Galarraga, Gustavo.
- Zacarías Tallet, José.
- de la Torre, Mariana.
- Valdés Roig, Ciana.
- Pedroso, Regino.
- Marinello, Juan.
- Martínez Villena, Rubén.
- Guillén, Nicolás.
- Loynaz, Dulce María.
- Ballagas, Emilio.
- Vidaurreta, Antonio J.
- Augier, Ángel.
- Lezama Lima, José.
- Buesa, José Ángel.

- Arozarena, Marcelino.
- Piñera, Virgilio.
- Feijóo, Samuel.
- Girona, Julio.
- Smith, Octavio.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- Oliver Labra, Carilda.
- Escardó, Rolando.
- Ramos, Sidroc.
- Chacón Nardi, Rafaela.
- De Oraá, Francisco.
- Astoviza, Julia.
- Marré, Luis.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Jamís, Fayad.
- De Oraá, Pedro.
- Álvarez Baragaño, José.
- López, César.
- Alcides, Rafael.
- Luis, Raúl.
- Arrufat, Antón.
- Alfonso, Domingo.
- Cañizares, Dulcila.
- Herrera, Georgina.
- Orovio, Helio.
- Contreras, Félix.
- Díaz Castro, Tania.
- Nadereau, Efraín.
- Papastamatú, Basilia.
- Barnet, Miguel.
- Chericcián, David.
- Rodríguez Rivera, Guillermo.
- Moreno del Toro, José Luis.
- Morejón, Nancy.
- Nogueras, Luis Rogelio.
- Casaus, Víctor.
- Vilasís, Mayra.
- González, Milagros.
- Prats, Delfín.
- Viera, Félix Luis.
- González López, Waldo.
- Herrera Ysla, Nelson.
- Serret, Alberto.
- Crespo, Carlos.
- Seik, Gilberto G.
- Ortega Rodríguez, Gerardo.

- Hernández Novás, Raúl.
- Hernández, Rafael.
- Pérez Olivares, José.
- Manzano, Roberto.
- Pausides, Álex.
- Gutiérrez Rodríguez, Antonio.
- Padrón Barquín, Juan Nicolás.
- Diego, Eliseo Alberto.
- Díaz Castro, Abel Germán.
- Díaz, Elizabeth.
- Rodríguez, Reina María.
- Iglesias Pérez, Luis.
- Morán Llull, Francisco.
- Rodríguez Santana, Efraín.
- Acosta de Arriba, Rafael.
- Muñoz, Lucía.
- Andrés Esquivel, Cira.
- Mir Mulet, Francisco.
- Estévez, Abilio.
- Fleites, Álex.
- Bobes, Marilyn.
- Arcos, Jorge Luis.
- Quintana, Norma.
- De la Hoz, León.
- Acosta Pérez, Alberto.
- Tamargo, Elena.
- Lima, Chely.
- Chaviano, Daína.
- Suárez Cobián, Armando.
- Artiles, Enma.
- Liliana Celorrio, María.
- Sánchez, Osvaldo.
- Fernández-Larrea, Ramón.
- Padrón Nodarse, Frank.
- Lauro, Alberto.
- Fowler Calzada, Víctor.
- Ortega Alfonso, Raúl.
- González, Ismael.
- Ramos Ferrer, Manelic.
- García Montiel, Emilio.
- García Blanco, Reinaldo.
- Ramón Aroche, Rito.
- Méndez, Belkis.
- Alberto Pérez, Ricardo.
- Pang Alarcón, Ricardo.
- Theodoro Granados, Ignacio.

- Labrada, Agustín.
- Alonso Yodú, Odette.
- Calderón, Damaris.
- González Sánchez, Ronel.
- Fernández Fe, Gerardo.
- León, José Félix.
- Hallorans, A. O.
- Piñeiro, Ignacio.
- Corona, Manuel.
- Delfín, Eusebio.
- Farrés, Osvaldo.
- Rodríguez, Arsenio.
- Chappottin, Félix.
- Rodríguez, Arsenio.
- Saquito, Ñico.
- Jorrín, Enrique.
- El Guayabero.
- Rojas, Vicente.
- Ferrer, Pedro Luis.
- Pedroso, Andrés.
- Formell, Juan.
- Milanés, Pablo.
- Pérez, Amaury.
- Grupo SBS.
- Grenet, Eliseo.

**GONZÁLEZ, Lourdes (comp.) (1995): *Poetas de la Isla (selección de poetas cubanos)*, Holguín, Ediciones Holguín.**

- Bengochea Escobar, Alina.
- Borrego Aguilera, Antonio.
- Caissés Sánchez, Luis.
- Cerit Beltrán, Omar.
- Curbelo Barberán, Lalita.
- Curbelo, Jesús David.
- Díaz Corrales, Sonia.
- Espinosa Rodríguez, Maritza.
- Fernández Hernández, Nayris.
- Fonseca Carralero, Alejandro.
- García Blanco, Reynaldo.
- García, Carlos Jesús.
- García Verdecia, Manuel.
- González Aguilera, Jorge.
- González Herrero, Lourdes.

**GONZÁLEZ LÓPEZ, Waldo (comp.) (1987): *Como jamás tan vivo*, La Habana, Editorial Abril.**

- Agüero, Ernesto.
- De Arturo, Héctor.
- Barnet, Miguel.
- Beiro Álvarez, Luis.
- Camacho, Jorge A.
- Casal, José Luis.
- Casaus, Víctor.
- Castillo, Rey Humberto.
- Claro, Elsa.
- Conte, Antonio.
- Cos Causse, Jesús.
- Coto, Luis Carlos.
- Curbelo, Alberto.
- Díaz, Fermín Carlos.
- Chericián, David.
- Doblado, Raúl.
- Duménigo, Nelía.
- Enríquez, Doríbal.
- Fernández Rodríguez, Aleida.
- Hechavarría, Adalberto.
- Figueroa, Luis Alberto.
- Márquez Ravelo, Bernardo.
- Garzón Céspedes, Francisco.
- Gayol Mecías, Manuel.
- González, María del Carmen.
- Godínez, Pedro Óscar.
- González, Omar.
- Hernández, Rafael.
- Hernández Novás, Raúl.
- Herrera, Ceferino.
- Lauro, Alberto.
- Lizárraga, Félix.
- López Ayllón, Jesús.
- López Lemus, Virgilio.
- Machín Barrios, Andrés.
- Márquez, José de Jesús.
- Mauri, Omar Felipe.
- Moreno, Ángel Antonio.
- Nadereau, Efraín.
- Noguerras, Luis Rogelio.
- Ortega, Víctor Joaquín.
- Padrón Nodarse, Frank.
- Pausides, Álex.



- Perdomo, Omar.
- Porta Aponte, Ramiro.
- Ríos, Soleida.
- Rivero, Raúl.
- Riverón, Efraín.
- Riverón, Ricardo.
- Rodríguez Menéndez, Roberto.
- Ruiz Miyares, Óscar.
- Salado, Minerva.
- Santos Moray, Mercedes.
- Sexto, Luis.
- De Soca, Hugo.
- Suárez Crespo, Lorenzo.
- Suárez Rey, Teresa.
- Toledo, Josefina.
- Ulloa, Yolanda.
- Vázquez Espinosa, Ignacio.
- Velázquez, Marisol.
- Vian, Enid.

**GONZÁLEZ LÓPEZ, Waldo (comp.) (1988): *Rebelde en mar y sueño*, La Habana, Editora Política.**

- Navarro Luna, Manuel.
- Menéndez Alberdi, Adolfo.
- Augier, Ángel.
- Arozarena, Marcelino.
- Ferrer, Raúl.
- Vítier, Cintio.
- Chacón Nardi, Rafaela.
- Marré, Luis.
- Branly, Roberto.
- Fernández, Pablo Armando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Álvarez Baragaño, José.
- López, César.
- Rocasolano, Alberto.
- Suardíaz, Luis.
- Suárez, Adolfo.
- Álvarez Conesa, Sigifredo.
- Cristóbal, Armando.
- Barnet, Miguel.
- Nadereau, Efraín.
- Díaz, Roberto.
- Leyva, Waldo.
- James, Ariel.

- Morejón, Nancy.
- Rodríguez Menéndez, Roberto.
- Salado, Minerva.
- Cos Causse, Jesús.
- González López, Waldo.
- Jay, Marino Wilson.
- Díaz, Luis.
- Godínez, Pedro Óscar.
- Ulloa, Yolanda.
- Beiro Álvarez, Luis.
- Morciego, Efraín.

**GONZÁLEZ LÓPEZ, Waldo (comp.) (2004): *Que caí bajo la noche. Panorama de la décima erótica cubana*, Ciego de Ávila, Ediciones Ávila.**

- Feijóo, Samuel.
- Marín, Thelvia.
- Martí Fuentes, Adolfo.
- Oliver Labra, Carilda.
- Ora Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- Alfonso, Adolfo.
- Chacón, Nardi.
- Díaz Díaz, Pablo.
- Henríquez, Francisco.
- Herrera, Minerva.
- Díaz Canto, Lourdes.
- Laguardia, Orlando.
- Del Prado, Pura.
- Rodríguez Alba, José Luis.
- De Armas Medina, Encarnación.
- Figueroa, Vitalia.
- Núñez Machín, Ana.
- Núñez Miró, Isidoro.
- Rodríguez Gómez, Nieves.
- Amaral, Sergio.
- Cortina, Célida.
- Reyes Alcolea, Juan Manuel.
- Cruz Rodríguez, Gilberto.
- Sarduy, Severo.
- Hernández Milián, Juan Luis.
- Torres Díaz, Eva.
- Trujillo García, Esther.
- Parés Lores, Víctor Hugo.
- Pérez Leyva, Martha.
- Riverón, Efraín.
- Leyva Portal, Waldo.

- Gil, Reinaldo.
- Santos Duarte, Ponciano.
- Vega Falcón, Alberto.
- González, Pedro.
- Noguerras, Luis Rogelio.
- Domínguez, Martín.
- González López, Waldo.
- López Lemus, Virgilio.
- Prieto, María del Carmen.
- Rosendi Cancio, Esbértido.
- González Reina, Teresa.
- Álvarez, Pablo Luis.
- Pereira, Francisco.
- Serret, Alberto.
- Arencibia Rodríguez, Mario Faviel.
- Manzano Díaz, Roberto.
- Riverón Rojas, Ricardo.
- Toledo Sande, Luis.
- Gutiérrez Rodríguez, Antonio.
- Acosta, María Josefa.
- González Esteva, Orlando.
- Hernández Peña, Carmen.
- Bernal Echemendía, Juan Eduardo.
- Díaz, Fermín Carlos.
- De la Fuente, Rodolfo.
- Morales Vera, Sergio.
- Herrera, Juan Manuel.
- Orta Amaro, Rafael.
- Cruz Hernández, Reina Esperanza.
- Rodríguez, Jesús.
- Castañeda Pérez de Alejo, Alexis.
- Curbelo, Alberto.
- González Busto, Manuel.
- Celorrio, María Liliana.
- Chacón Zaldívar, Carlos.
- Estrada Medina, Miriam.
- Serrano Santiesteban, Agustín.
- García García, Fernando.
- Martínez Faxas, Lorena.
- Pérez, Olga Lidia.
- Rizo Rizo, Gisela.
- Calderón, Marcos A.
- Rodríguez Salvador, Antonio.
- Quiala, Tomasita.
- Valdés Guillermo, Arístides.
- Velásquez Alonso, Idel Rosa.

- Galiano, Adriano.
- Laguna Labrada, Daniel.
- Mesa Acosta, Domingo.
- Peraza Ceballos, Alberto.
- Borges, Elia Rosa.
- Rodríguez, Bárbara.
- Muñoz Madruga, Maricela.
- Frutos Rojas, Roberto.
- Del Pilar Silvera, Rosario.
- Besú Guevara, Alexander.
- Calero, Williams.
- Curbelo, Jesús David.
- Paz Esquivel, Luis.
- Sardiñas, Emiliano.
- Assef, Pedro Alberto.
- Espino, José Manuel.
- Espinosa, Rolando.
- Garrido, Alberto.
- Mitrani Arenal, David.
- Pérez, Leonel.
- Hidalgo Acosta, Modesto.
- Carvajal Marrero, Otilio.
- Esquivel Guerra, Carlos.
- Martí Rivero, Ernesto.
- Idilio, Juan.
- Morales Cardoso, María de las Nieves.
- Garnier Méndez, Joel.
- Sánchez, Francis.
- Díaz Pimienta, Alexis.
- Estévez, Nuvia.
- Perera de Armas, Selene.
- Rodríguez Rojas, Alredo.
- Soler Gómez, Niurbis.
- Cervantes Almaguer, Diana.
- Gutiérrez Miró, Katia.
- Coro Montanet, Gleybis.
- Aguire Pérez, Adabys.
- Álvarez Hernández, Elizabeth.
- Medina Domínguez, Pedro Juan.
- Felipe Figueroa, Yunior.
- Machado Estrada, Diusmel.
- Delgado Llanes, Loreivis.
- González Hernández, Darío Damián.
- Fuentes Domínguez, Mayki.

**HERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Mayra (comp.) (1997): *Nuevos juegos prohibidos. Jóvenes poetas de Cuba*, La Habana, Editorial Letras cubanas.**

- Valdés Guillermo, Arístides.
- Ruano, Luis Felipe.
- Edel Morales, Alberto.
- Vega Chapú, Arístides.
- Pérez Fernández Gustavo.
- Zamora Rodríguez, Carlos.
- Lozada Guevara, Jesús.
- Alonso Grau, Alpidio.
- Rodríguez Entenza, Rigoberto.
- Atencio Mendoza, Caridad.
- González Bermúdez, Alejandro.
- Simón González, Nelson.
- Sicilia Martínez, Alberto.
- Ruiz Montes, Laura.
- Díaz Pimienta, Alexis.
- Espino Ortega, José Manuel.
- Venegas Yero, Camilo.
- Rodríguez Rodríguez, Eugenio.
- Sosa González, Manuel.
- Ortiz Hernández, Ernesto.
- Méndez Alpízar, L. Santiago.
- Guerra Torres, Wendy.
- Díaz Gómez, Yamil.
- González Sánchez, Ronel.

**HERRERA ISLA, Nelson y Virgilio LÓPEZ LEMUS (Comp.) (1981): *Poesía por la victoria*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.**

- Guillén, Nicolás.
- Álvarez Baragaño, José.
- Navarro Luna, Manuel.
- Marinello, Juan.
- Jamís, Fayad.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- Augier, Ángel.
- De Oraá, Francisco.
- Galindo Lena, Carlos.
- Branly, Roberto.
- Pavón, Luis.
- Cos Causse.
- Martínez Matos, José.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Casaus, Víctor.

- Pita Rodríguez, Félix.
- Feijoo, Samuel.
- Navarro, Osvaldo.
- Chacón Nardi, Rafaela.
- Ferrer, Raúl.
- Chericián, David.
- Luis, Raúl.
- Marré, Luis.
- López del Amo, Rolando.
- Rocasolano, Alberto.
- Menéndez Alberdi, Adolfo.
- Suardiáez, Luis.
- Rivero, Raúl.

**JAY, Marino Wilson (comp.) (1989): *Ecos para su memoria*, La Habana, Ediciones Unión.**

- Barnet, Miguel.
- Beiro Álvarez, Luis.
- Contreras, Félix.
- Cos Causse, Jesús.
- Chericián, David.
- Díaz Martínez, Manuel.
- Fernández, Pablo Armando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Friol, Roberto.
- García Marruz, Fina.
- Gaztelu, Ángel.
- Hernández Novás, Raúl.
- Jamís, Fayad.
- López, César.
- Luis, Raúl.
- Marré, Luis.
- Morejón, Nancy.
- Nadereau, Efraín.
- Noguerras, Luis Rogelio.
- De Oraá, Pedro.
- Padrón Barquín, Juan Nicolás.
- Pereira, Manuel.
- Piñera, Virgilio.
- Vitier, Cintio.
- Jay, Marino Wilson.

**LABRADA, Agustín (comp.) (1992): *Jugando a juegos prohibidos*, La Habana, Editorial letras cubanas.**

- Arcos, Jorge Luis.
- Coré, Orlando.
- Quintana Padrón, Norma.
- Escobar, Ángel.
- De la Hoz, León.
- Medina, Agustín.
- Tamargo, Elena.
- Fernández Larrea, Ramón.
- Sánchez, Osvaldo.
- Lauro, Alberto.
- Fowler, Víctor.
- Mello, Teresa.
- Edel Morales, Alberto.
- García Montiel, Emilio.
- Rodríguez Tosca, Alberto.
- Martín, Rita.
- Mederos, Jorge Luis.
- Rodríguez Estenza, Rigoberto.
- Pérez, Ricardo Alberto.
- Dopico, Frank Abel.
- Labrada, Agustín.
- Alonso, Odette.
- Hernández, Heriberto.
- Curbelo, Jesús.

**LÓPEZ LEMUS, Virgilio (comp.) (1999): *Doscientos años de poesía cubana 170-1990. Cien poemas antológicos*, La Habana, Editorial Abril.**

- De Zequeira y Arango, Manuel.
- De Rubalcava, Manuel Justo.
- Heredia, José María.
- De la Concepción Valdés, Gabriel (Plácido).
- Milanés, José Jacinto.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis.
- De Mendive, Rafael María.
- Luaces, Joaquín Lorenzo.
- Nápoles Fajardo, Juan Cristóbal (Cucalambé).
- Zenea, Juan Clemente.
- Pérez de Zambrana, Luisa.
- Carrillo O'Farrill, Isaac.
- Matamoros, Mercedes.
- Martí, José.
- Hernández Miyares, Enrique.

- Byrne, Bonifacio.
- Del Casal, Julián.
- Uhrbach, Federico.
- Boti, Regino E.
- López, René.
- Acosta, Agustín.
- Poveda, José Manuel.
- Brull, Mariano.
- Sánchez Galarraga, Gustavo.
- Tallet, José Z.
- Pedroso, Regino.
- Marinello, Juan.
- Martínez Villena, Rubén.
- Guillén, Nicolás.
- Loynaz, Dulce María.
- Florit, Eugenio.
- Loynaz, Enrique.
- Ballagas, Emilio.
- Loynar, Flor.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Lezama Lima, José.
- Augier, Ángel.
- Piñera, Virgilio.
- Aguirre, Mirta.
- Feijóo, Samuel.
- Baquero, Gastón.
- Solís, Cleva.
- Diego, Eliseo.
- Vitier, Cintio.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- García Marruz, Fina.
- Oliver Labra, Carilda.
- Escardó, Rolando.
- Chacón Nardi, Rafaela.
- De Oraá, Francisco.
- Jamís, Fayad.
- Fernández, Pablo Armando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Álvarez Baragaño, José.
- Padilla, Heberto.
- Alcides Pérez, Rafael.
- López, César.
- Arrufat, Antón.
- Díaz Martínez, Manuel.
- Suardíaz, Luis.
- Pita, Juana Rosa.



- Barnet, Miguel.

**LUIS, Raúl y José PRATS SARIOT (comp.) (1988): *Tertulia poética*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.**

- Acosta Rabassa, Blanca.
- Alfonso, Carlos A.
- Bermúdez, Jorge R.
- Cabrera Salort, Ramón.
- Gaspar Calafell, Felipe.
- Cárdenas Sánchez, Eliana.
- Díaz Corrales, Sonia.
- Ferrer, Armando.
- García, Carlos J.
- Gutiérrez, Pedro J.
- De la Hoz, León.
- Lauro, Alberto.
- Lescayllers, Ogsmande.
- Marrero, Óscar Jorge.
- Miller, José.
- Del Pino González, Amado.
- Poveda, Alcibiades S.
- Querejeta, Alejandro.
- Ríos, Soleida.
- Tamargo, Elena.

**MATEO, Margarita (comp.) (1975): *Poesía de combate*, La Habana, Departamento de Actividades Culturales DEU.**

- De Mendive, Rafael María.
- Heredia, José María.
- De Céspedes, Carlos Manuel.
- Figueredo, Pedro.
- Roa, Ramón.
- Anónimo.
- Palma, José Joaquín.
- Masó, Bartolomé.
- Tejera, Diego Vicente.
- Martí, José.
- Varona, Enrique José.
- Byrne, Bonifacio.
- Pedroso, Regino.
- Martínez Villena, Rubén.
- Navarro Luna, Manuel.
- Guillén, Nicolás.

- Augier, Ángel.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Aguirre, Mirta.
- Ferrer, Raúl.
- Gómez Pérez, Leonco.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- Diego, Eliseo.
- Escardó, Rolando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Jamís, Fayad.
- Marré, Luis.
- País, Frank.
- Gómez García, Raúl.
- Suardíaz, Luis.
- Martí Fuentes, Adolfo.
- Martínez Matos, José.
- Suárez, Adolfo.
- Fernández, Otto.
- Branly, Roberto.
- Saíz Montes de Oca, Sergio.
- Saíz Montes de Oca, Luis Rodolfo.
- López Morales, Eduardo.
- Díaz Muñoz, Roberto.
- Nadereau, Efraín.
- Salado, Minerva.
- Cos Causse, Jesús.
- Rivero, Raúl.
- Garzón Céspedes, Francisco.
- Navarro, Osvaldo.
- Ulloa, Yolanda.
- Hernández, Rafael.
- Alonso, Olga.

**MORALES, Edel (comp.) (2004): *La estrella de Cuba (Inventario de una expedición)*, La Habana, Editorial Letras cubanas.**

- García Blanco, Reynaldo.
- Sánchez, José Ramón.
- Vega Chapú, Arístides.
- Quincoses, Liudmila.
- Simón, Nelson.
- Castell, Frank.
- González Sánchez, Ronel.
- Roque, Marilyn.
- Taboada, Antonio.
- González, Alejandro.

- Sicilia, Alberto.
- Regueiro, Arlén.
- Espino, José Manuel.
- Rodríguez Entenza, Rigoberto.
- Faxas, Ray.
- Sánchez, Francis.
- Gutiérrez Miró, Katia.
- Riverón Pupo, George.
- Ponce, Alejandro.
- Toranzo, Herbert.
- LLanes, Pedro.
- Leyva Hidalgo, Kenia.
- Morales, Edel.
- Domínguez, Israel.
- Alfonso, Carlos Augusto.
- Coyra, René.
- Melo, Teresa.

**NOGUERAS, Luis Rogelio (comp.) (1983): *Poesía Cubana de Amor. Siglo XX*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.**

- Alonso, Olga.
- Navarro Luna, Manuel.
- Rivero, Raúl.
- Tallet, José Z.
- Bobes, Marilín.
- Vitier, Cintio.
- Álvarez Baragaño, José.
- Oliver Labra, Carilda.
- Rodríguez Rivera, Guillermo.
- Diego, Eliseo.
- Marinello, Juan.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- Alfonso, Domingo.
- Codina, Norberto.
- Lorente, Luis.
- Ballagas, Emilio.
- Jamís, Fayad.
- Salado, Minerva.
- Pedroso, Regino.
- Rocasolano, Alberto.
- Gómez-Lubián, Agustín.
- Núñez, Serafina.
- Menéndez Alberdi, Adolfo.
- Loynaz, Enrique.
- Loynaz, Dulce María.

- Aguirre, Mirta.
- Pavón, Luis.
- Herrera Ysla, Nelson.
- García Marruz, Fina.
- Brull, Mariano.
- Fernández, Pablo Armando.
- Álvarez Conesa, Sigifredo.
- Marré, Luis.
- Martí Brenes, Carlos.
- Poveda, José Manuel.
- Leyva, Waldo.
- Augier, Ángel.
- Díaz, Luis.
- López Morales, Eduardo.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Ferrer, Raúl.
- Boti, Regino.
- Suardíaz, Luis.
- Nadereau, Efraín.
- Casaus, Víctor.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Díaz Martínez, Manuel.
- Fleitas, Álex.
- Suárez, Adolfo.
- Ramos, Sídroc.
- Fundora, Osvaldo.
- Contreras, Félix.
- De Oraá, Pedro.
- Lezama Lima, José.
- Gómez García, Raúl.
- Milanés, María Luisa.
- Riera, Alberto.
- Noguerras, Luis Rogelio.
- Martínez Villena, Rubén.
- De Oraá, Francisco.
- Herrera, Georgina.
- Rodríguez, Reina María.
- Smith, Octavio.
- Branly, Roberto.
- Morejón, Nancy.
- Luis, Raúl.
- Alcides Pérez, Rafael.
- Orovio, Helio.
- Martí Fuentes, Adolfo.
- Navarro, Osvaldo.
- Fernández, Otto.

- Santana, Joaquín G.
- Villar Buceta, María.
- Pichardo Moya, Felipe.
- Fuentes, Jorge.
- Feijóo, Samuel.
- Diego, Eliseo Alberto.
- Martínez Matos, José.
- Chericián, David.
- Cos Causse, Jesús.
- López del Amo, Rolando.
- Escardó, Rolando.
- Chacón Nardi, Rafaela.
- López, René.
- Guillén, Nicolás.
- Barnet, Miguel.
- Hernández, Rafael.
- Bernal, Emilia.
- Alvarado, Juan Óscar.

**PADILLA, Heberto y Luís SUARDÍAZ (comp.) (1967): *Cuban poetry 1959-1966*, La Habana, Book Institute.**

- Navarro Luna, Manuel.
- Guillén, Nicolás.
- Pita Rodríguez, Felix.
- Augier, Ángel.
- Menéndez Alberdi, Adolfo.
- Lezama Lima, José.
- Feijóo, Samuel.
- Menéndez, Aldo.
- Hurtado, Óscar.
- Iznaga, Alcides.
- Diego, Eliseo.
- Vitier, Cintio.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- Escardó, Rolando.
- Marré, Luis.
- De Oraá, Francisco.
- Branly, Roberto.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Fernández, Pablo Armando.
- Jamís, Fayad.
- Martínez Matos, José.
- Pavón, Luis.
- De Oraá, Pedro.
- Álvarez Baragaño, José.

- Padilla, Heberto.
- Alcides, Rafael.
- López, César.
- Luis, Raúl.
- Alfonso, Domingo.
- Arrufat, Antón.
- Díaz Martínez, Manuel.
- Suardíaz, Luis.
- Álvarez Bravo, Armando.
- González Santana, Joaquín.
- Barnet, Miguel.
- Fernández, David.
- Cuza Malé, Belkis.
- Rodríguez Rivera, Guillermo.
- Casaus, Víctor.
- Morejón, Nancy.

**PADRÓN BARQUÍN, Juan Nicolás (comp.) (1996): *Con una súbita vehemencia.* Antología de poesía contemporánea en Cuba, La Habana, Editorial José Martí.**

- Tallet, José Zacarías.
- Guillén, Nicolás.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Lezama Lima, José.
- Piñera, Virgilio.
- Diego, Eliseo.
- Vitier, Cintio.
- García Marruz, Fina.
- Escardó, Rolando.
- De Oraá, Francisco.
- Fernández, Pablo Armando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Jamís, Fayad.
- Padilla, Heberto.
- Alcides, Rafael.
- López, César.
- Barnet, Miguel.
- Casaus, Víctor.
- Noguerras, Luis Rogelio.
- Rivero, Raúl.
- Hernández Novás, Raúl.
- Pérez Olivares, José.
- Rodríguez, Reina María.
- Bobes, Marilyn.
- Escobar, Ángel.
- Sánchez, Osvaldo.

- García Montiel, Emilio.
- Rodríguez Tosca, Alberto.
- Dopico, Frank Abel.
- Ponte, Antonio José.

**PADRÓN BARQUÍN, Juan Nicolás (1999): *La violenta música de la libertad, Antología poética de la Revolución cubana*, La Habana, Editorial José Martí.**

- Navarro Luna, Manuel.
- Marinello, Juan.
- Guillén, Nicolás.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Augier, Ángel.
- Piñera, Virgilio.
- Aguirre, Mirta.
- Ferrer, Raúl.
- Diego, Eliseo.
- Vitier, Cintio.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- Martí Fuentes, Adolfo.
- García Marruz, Fina.
- Oliver Labra, Carilda.
- Escardó, Rolando.
- Marré, Luis.
- De Oraá, Francisco.
- Jamís, Fayad.
- Fernández, Pablo Armando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Baragaño, José A.
- López, César.
- Rocasolano, Alberto.
- Suardíaz, Luis.
- Barnet, Miguel.
- Leyva, Waldo.
- Rodríguez Rivera, Guillermo.
- Morejón, Nancy.
- Casaus, Víctor.
- Noguerras, Luis Rogelio.
- Hernández Novás, Raúl.
- Martí Brenes, Carlos.
- Pausides, Álex.
- Cos Causse, Jesús.
- Bobes, Marilyn.
- Escobar, Ángel.
- Morales, Alberto Edel.
- Alfonso, carlos Augusto.

- Díaz, Yamil.
- Espinosa, Norge.

**PERDOMO, Omar (comp.) (2007): *A la bandera cubana. Antología poética*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.**

- Acosta, Agustín.
- Aguirre, Mirta.
- Álvarez Conesa, Sigifredo.
- Augier, Ángel.
- Ballagas, Emilio.
- Betancourt, Gaspar.
- Borrero, Dulce María.
- Branly, Roberto.
- Byrne, Bonifacio.
- Callejas, Félix.
- Calzadilla, Julia.
- Carbonell, José Manuel.
- Carrazana Pérez, Rafael Alfredo.
- Carvajal Pradas, Margarita.
- Casals Llorente, Jorge.
- Castellanos Abreu, Manuel.
- Castillo, Aurelia.
- De Céspedes, Carlos Manuel.
- Chacón Nardi, Rafael.
- Chericián, David.
- Coyula, Miguel.
- Felipe, Nersys.
- Fernández Arrondo, Ernesto.
- Fernández, Teresita.
- Ferrer, Raúl.
- Figueredo Cisneros, Pedro.
- Fornaris, José.
- González Curbelo, José.
- González López, Waldo.
- Guerrero Rodríguez, Antonio.
- Guillén, Nicolás.
- Gutiérrez, José Antonio.
- Heredia, José María.
- Hernández Miyares, Enrique.
- Hernández Montes de Oca, Francisca.
- La Villa, Sergio.
- López Lemus, Virgilio.
- Madan, Augusto E.
- Marrero Cabello, Pablo.
- Martí, Adolfo.



- Martí, José.
- Martínez Villena, Rubén.
- Morales, Edel.
- Mustelier, Manuel María.
- Núñez Miró, Isidoro.
- Oliver Labra, Carilda.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- Hugo Parés, Víctor.
- Pérez Caso, Hermes.
- Pierra, Martina.
- Porras Pita, Cecilia.
- Ribot Mendoza, Rafael.
- Riverón Hernández, Francisco.
- Roa, Ramón.
- Rodríguez, Gilberto E.
- Rodríguez, Nieves.
- Sánchez Galarraga, Gustavo.
- Sellén, Francisco.
- Serrano Coello, Carmen.
- Suárez Crespo, Lorenzo.
- Suárez Reyes, Luis Carlos.
- Tejera, Diego Vicente.
- Teurbe Tolón, Miguel.
- De Sánchez de Fuentes, Patria Tió.
- Triana Terry, Félix.
- Velasco Cisneros, Isabel.
- Xenos, Nieves.

**PINELLA, Germán y Raúl RIVERO (comp.) (1970): *Punto de partida*, La Habana, Editorial Pluma en ristre.**

- Baquero, Joaquín.
- Batista Moreno, René.
- Carriera, Antonio.
- Castellanos, Ángela.
- Cos Causse, Jesús.
- Dearriba, Libertad.
- Díaz Muñoz, Roberto.
- Fernández, Teresa.
- Figueroa, Max.
- Fuentes, Jorge.
- Garzón, Francisco.
- Gómez Moret, Haydée.
- Herrera, Nelson.
- Leyva, Waldo.
- Navarro, Osvaldo.

- Ortega, Joaquín.
- Paz Escalante, Ida.
- Padrón, Carlos.
- Pereira, Mauel.
- Pérez, Esther.
- Recio, Renato.
- Rodríguez, Onelia.
- Salado, Minerva.
- Soler, José Ramón.
- Valdés Ramos, Jorge.
- Valiño, Manuel.
- Del Valle, Ernesto R.
- Becerra, Iván.
- Rodríguez, Roberto.

**ROCASOLANO, Alberto (comp.) (1999): *Yo te conozco, amor*, La Habana, Editorial José Martí.**

- Boti, Regino E.
- Poveda, José Manuel.
- Acosta, Agustín.
- Pichardo Moya, Felipe.
- Milanés, María Luisa.
- Zacarías Tallet, José.
- De Ibarzábal, Federico.
- Martínez Villena, Rubén.
- Villar Buceta, María.
- Rubiera, Ramón.
- Esténger, Rafael.
- Núñez Olano, Andrés.
- Bernal, Emilia.
- Marinello, Juan.
- Loynaz, Dulce María.
- Navarro Luna, Manuel.
- Pedroso, Regino.
- Brull, Mariano.
- Florit, Eugenio.
- Ballagas, Emilio.
- Guillén, Nicolás.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Augier, Ángel.
- Aguirre, Mirta.
- Núñez, Serafina.
- Lezama Lima, José.
- Piñera, Virgilio.
- Rodríguez Santos, Justo.

- Baquero, Gastón.
- Diego, Eliseo.
- Vitier, Cintio.
- García Marruz, Fina.
- Feijóo, Samuel.
- Buesa, José Ángel.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- Oliver Labra, Carilda.
- Chacón Nardi, Rafaela.
- Escardó, Rolando.
- Ramos, Sidroc.
- Marré, Luis.
- Galindo Lena, Carlos.
- De Oraá, Francisco.
- Branly, Roberto.
- Fernández, Pablo Armando.
- Pavón Tamayo, Luis.
- Martínez Matos, José.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Jamís, Fayad.
- Curbelo Barberán, Lalita.
- De Oraá, Pedro.
- Rocasolano, Alberto.
- Padilla, Heberto.
- Baragaño, José A.
- Núñez, Isidoro.
- Arrufat, Antón.
- López, César.
- Fernández, Otto.
- Alfonso, Domingo.
- Suardíaz, Luis.
- Herrera, Georgina.
- Suárez, Adolfo.
- Chericían, David.
- Díaz Castro, Tania.
- Barnet, Miguel.
- Morejón, Nancy.
- Álvarez Conesa, Sigifredo.
- Contreras, Félix.
- Rodríguez Rivera, Guillermo.
- Rogelio Noguerras, Luis.
- Fariñas Hernández, Magalys E.
- Nadereau, Efraín.
- Leyva, Waldo.
- González, Renael.
- González, Milagros.

- Viera, Félix Luis.
- Bruzón Barreras, Miguel.
- Cos Causse, Jesús.
- Mesa Falcón, Yoel.
- Prats, Delfín.
- Herrera Ysla, Nelson.
- Serret, Alberto.
- Martí Brenes, Carlos.
- Pausides, Álex.
- Crespo Vázquez, Manuel.
- Cerspo, Carlos.
- Torres, Albis.
- Hernández Novás, Raúl.
- Pérez Gallego, Mayda.
- Quintero, Aramís.
- Pérez Olivares, José.
- Marimón, Luis.
- Rodríguez, Reina María.
- Iluminada González, María.
- Acosta de Arriba, Rafael.
- Muñoz, Lucía.
- Lescayllers, Ogsmande.
- Fleites, Álex.
- Andrés Esquivel, Cira.
- Fonseca, Alejandro.
- Escobar Varela, Ángel.
- Lima, Chely.
- Celorrio, María Liliana.
- García Montiel, Emilio.
- Dopico, Frank Abel.

**RODRIGUEZ NÚÑEZ, Víctor (comp.) (1985): *Usted es la culpable. Nueva poesía cubana*, La Habana, Editora Abril.**

- Torres, Albis.
- Hernández Novás, Raúl.
- Lorente, Luis.
- Quintero, Aramís.
- Pérez Olivares, José.
- Ríos, Soleida.
- Díaz Castro, Abel.
- Codina, Norberto.
- Zamora, Bladimir.
- Rodríguez, Reina María.
- Rodríguez, Efraín.
- Andrés, Cira.

- Fleites, Álex.
- Bobes, Marylin.
- Rodríguez Núñez, Víctor.
- Escobar, Ángel.
- Méndez, Roberto.
- Sánchez, Osvaldo.
- Fernández-Larrea, Ramón.
- Ariel, Sigfredo.

**ROMERO, Cira (comp.) (2006): *Mi desposado, el viento*. Ver “Antologías de poesía escrita por mujeres”.**

**RUIZ MONTES, Laura (comp.) (2005): *La madera sagrada. Antología de poesía, Matanzas, Ediciones Vigía*.**

- Núñez, Serafina.
- Alonso, Digdora.
- Vitier, Cintio.
- Oliver, Carilda.
- García Marruz, Fina.
- Fernández, Pablo Armando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Galbán, Alejo.
- Arrufat, Antón.
- Hernández Milián, Juan Luis.
- Kozer, José.
- Barnet, Miguel.
- Morejón, Nancy.
- De Feria, Lina.
- Prats, Delfín.
- De Armas, Emilio.
- Blanco, María Elena.
- Querejeta, Alejandro.
- Rebull, Loreley.
- Lorente, Luis.
- Quintero, Aramís.
- Manzano, Roberto.
- Pérez Olivares, José.
- Riverón, Ricardo.
- Ríos, Soleida.
- Ünger, David.
- De Diego, Josefina.
- Marimón, Luis.
- Bellas, Isolina.
- González, Lourdes.

- González, María Iluminada.
- Zamora, Bladimir.
- Acosta de Arriba, Rafael.
- Estévez, Rolando.
- Gilman, Anne.
- Hernández Peña, Carmen.
- Ortiz, María Esther.
- Rodríguez Santana, Efraín.
- West-Durán, Alan.
- Burgos, Teresita.
- Fleites, Álex.
- Ruiz, Luis.
- Escobar, Héctor.
- Hodelín, Hugo.
- Behar, Ruth.
- Zaldívar, Alfredo.
- Aldanás, Margarita.
- Tamargo, Elena.
- Fernández-Larrea, Ramón.
- Häsler, Rodolfo.
- Méndez, Roberto.
- García Alonso, Margarita.
- Fowler, Víctor.
- Romillo, Jorge Luis.
- Espinosa, Maritza.
- Hernández Pérez, Jorge Ángel.
- Melo, Teresa.
- Ariel, Sigfredo.
- Estrada, León.
- Font, Jacqueline.
- García Blanco, Reynaldo.
- García Montiel, Emilio.
- Guerra, Charo.
- Llanes, Pedro.
- Rodríguez Tosca, Alberto.
- Vega Chapú, Arístides.
- Zamora, Carlos.
- Rodríguez, Rigoberto.
- Suárez Seva, René.
- Alonso, Odette.
- Caluff, Berta.
- Díaz Corrales, Sonia.
- Dopico, Frank Abel.
- Labrada, Agustín.
- Ponte, Antonio José.
- Curbelo, Jesús David.

- Simón, Nelson.
- Espino, José Manuel.
- Ruiz Montes, Laura.
- Álvarez, Ileana.
- Calderón, Damaris.
- Hernández, María Elena.
- Venegas, Camilo.
- Carvajal, Otilio.
- Díez, Mabel.
- Rodríguez, Gaudencio.
- Coyra, René.
- López Ximeno, David.
- Sánchez, Francis.
- Espinosa, Norge.
- Marimón, Yanira.
- Mederos, Javier.
- Rojas, Luis Felipe.
- Roque, Mae.
- González Fagundo, Abel.
- Domínguez, Maylén.
- Domínguez, Israel.
- León, José Félix.
- Coro, Gleyvis.
- Domínguez, Derbys.
- Fernández, Nayris.
- Miranda, Michael.
- Marimón, Javier.
- Quincoses, Liudmila.
- Reyes, Luis Yuseff.
- Pérez, Leymen.
- Bermúdez, Julieta.

**SAÍNZ, Enrique (comp.) (1980): *La poesía cubana entre 1928 y 1958*, La Habana, Editorial Gente Nueva.**

- Martínez Villena, Rubén.
- Tallet, José Zacarías.
- Villar Buceta, María.
- Marinello, Juan.
- Pedroso, Regino.
- Guillén, Nicolás.
- Guirao, Ramón.
- Navarro Luna, Manuel.
- Aguirre, Mirta.
- Augier, Ángel.
- Ferrer, Raúl.

- Pita Rodríguez, Félix.
- Brull, Mariano.
- Ballagas, Emilio.
- Loynaz, Dulce María.
- Lezama Lima, José.
- Diego, Eliseo.
- Vitier, Cintio.
- García Marruz, Fina.
- Smith, Octavio.
- Feijóo, Samuel.
- Iznaga, Alcides.
- Chacón Nardi, Rafaela.
- Escardó, Rolando.
- Álvarez Baragaño, José.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Jamís, Fayad.
- Gómez García, Raúl.
- Gómez-Lubián, Agustín.
- Alvarado, Juan Óscar.
- Saíz, Luis.
- Saíz, Sergio.

**SALDAÑA, Excilia (comp.) (1975): *10 poetas de la revolución*, La Habana, Dirección de Extensión Universitaria.**

- Aguirre, Mirta.
- Augier, Ángel.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Ferrer, Raúl.
- Guillén, Nicolás.
- Jamís, Fayad.
- Martí, Adolfo.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- Pita Rodríguez, Félix.
- Suardíaz, Luis.

**SÁNCHEZ MEJÍAS, Rolando (Comp.) (1995): *Mapa imaginario, 26 nuevos poetas cubanos*, La Habana, Embajada de Francia en Cuba en coordinación con el Instituto Cubano del Libro.**

- Calderón Fornaris, Almelio.
- Espinosa, Norge.
- Estévez, Abilio.
- Flores, Juan Carlos.
- Fowler, Víctor.



- García Montiel, Emilio.
- Hernández, Heriberto.
- Llanes, Pedro.
- Molina, Alessandra.
- Ponte, Antonio José.
- Vega Chapú, Arístides.
- Venegas, Camilo.
- Alfonso, Carlos.
- Calderón, Damaris.
- Escobar, Ángel.
- Fernández Larrea, Ramón.
- González Castañer, Ismael.
- Mateo, Graciela.
- Rodríguez, Reina María.
- Rodríguez Tosca, Alberto.
- Prats, Rolando.
- Aguilera, C.A.
- Marqués de Armas, Pedro.
- Pérez, Ricardo A.
- Sánchez Mejías, Rolando.
- Saunders, Rogelio.

**SUARDÍAZ, Luis y David CHERICIÁN (comp.) (1984): *La generación de los años 50. Antología poética*, La Habana, Editorial Letras cubanas.**

- Gómez García, Raúl.
- País, Frank.
- Gómez-Lubián, Agustín.
- Alvarado, Juan Óscar.
- Saíz, Luis.
- Saíz, Sergio.
- Oliver Labra, Carilda.
- Escardó, Rolando.
- Chacón Nardi, Rafaela.
- Ramos, Sidroc.
- Solís, Cleva.
- Galindo Lena, Carlos.
- Marré, Luis.
- De Oraá, Francisco.
- Fernández, Pablo Armando.
- Branly, Roberto.
- Jamís, Fayad.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Pavón, Luis.
- Martínez Matos, José.
- De Oraá, Pedro.

- Martínez Sobrino, Mario.
- Baragaño, José A.
- Alcides, Rafael.
- López, César.
- Luis, Raúl.
- Mármol, José Vicente.
- Rojas, Andrés Gaspar.
- Toribio, Gil.
- Urrutia Moreno, Pastor.
- Fernández, Otto.
- Arrufat, Antón.
- Rocasolano, Alberto.
- Alfonso, Domingo.
- Suardíaz, Luis.
- Herrera, Georgina.
- Suárez, Adolfo.
- Díaz Martínez, Manuel.
- López Morales, Eduardo.
- Chericcián, David.

**SUARDÍAZ, Luis (comp.) (1991): *No me dan pena los burgueses vencidos*, La Habana, Editora Política / Ediciones Unión.**

- Guillén, Nicolás.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Augier, Ángel.
- Menéndez Alberdi, Adolfo.
- García Alzola, Ernesto.
- Feijóo, Samuel.
- Hernández, Santos.
- Ferrer, Raúl.
- Domenech, Camilo.
- Diego, Eliseo.
- Hernández Rivera, Sergio.
- Vitier, Cintio.
- Alonso, Digdora.
- Rieumont, Joaquín.
- Martí Fuentes, Adolfo.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- García Marruz, Fina.
- Oliver Labra, Carilda.
- Chacón Nardi, Rafaela.
- Ramos, Sidroc.
- Galindo Lena, Carlos.
- Friol, Roberto.
- Marré, Luis.

- De Oraá, Francisco.
- Jamís, Fayad.
- Martínez Matos, José.
- Curbelo Barberán, Lalita.
- Pavón, Luis.
- Fernández, Pablo Armando.
- Branly, Roberto.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Armeijeiras, Efigenio.
- Martínez Sobrino, Mario.
- De Oraá, Pedro.
- Rocasolano, Alberto.
- Núñez Machín, Ana.
- López, César.
- Acosta, Leonardo.
- Alcides, Rafael.
- Luis, Raúl.
- Alfonso, Domingo.
- Suardiáz, Luis.
- Suárez, Adolfo.
- Herrera, Georgina.
- López del Amo, Rolando.
- Romero Laffita, Víctor.
- Guerra, Félix.
- Santana, Joaquín G.
- Álvarez Conesa, Sigifredo.
- López Morales, Eduardo.
- Contreras, Félix.
- Chericián, David.
- Nadereau, Efraín.
- Barnet, Miguel.
- Aldana, Carlos.
- Riverón, Efraín.
- Díaz Muñoz, Roberto.
- Claro, Elsa.
- Rodríguez Rivera, Guillermo.
- Moreno del Toro, José Luis.
- Leyva, Waldo.
- Conte, Antonio.
- James, Ariel.
- Salado, Minerva.
- Morejón, Nancy.
- Perdomo, Omar.
- González, Renael.
- Santos, Romualdo.
- Casaus, Víctor.

- Estrada Fernández, Benito.
- Prats, Delfín.
- Viera, Félix Luis.
- Cos Causse, Jesús.
- Noguerras, Luis Rogelio.
- Sexto, Luis.
- De Armas, Emilio.
- Rosendi, Esbértido.
- Jay, Marino Wilson.
- Navarro, Osvaldo.
- Doblado, Raúl.
- González López, Waldo.
- López Lemus, Virgilio.
- Serret, Alberto.
- Querejeta, Alejandro.
- Garzón Céspedes, Francisco.
- González Seik, Gilberto.
- Díaz, Luis.
- Herrera Ysla, Nelson.
- Quintero, Aramís.
- Lorente, Luis.
- Godínez, Pedro Óscar.
- Hernández Novás, Raúl.
- Pérez Olivares, José.
- Martí Brenes, Carlos.
- Padrón Barquín, Juan N.
- Álvarez Álvarez, Luis.
- Beiro Álvarez, Luis.
- González, Omar.
- Ríos, Soleida.
- Pausides, Álex.
- Morciego, Efraín.
- Díaz Castro, Abel.
- Diego, Eliseo Alberto.
- Iglesias, Jorge.
- Caissé, Luis.
- Vázquez Portal, Manuel.
- Codina, Norberto.
- Surí, Emilio.
- Bellas Galbán, Isolina.
- Rodríguez, Reina María.
- Mir Mulet, Francisco.
- Llanes, Vivian.
- Fonseca, Alejandro.
- Fleites, Álex.
- Andrés, Cira.

- Lescayllers, Ogsmande.
- Morales Vera, Sergio.
- Bobes, Marilyn.
- Rodríguez Núñez, Víctor.
- Escobar, Ángel.
- De la Hoz, León.
- Sánchez, Osvaldo.
- Méndez, Roberto.
- Fernández Larrea, Ramón.
- Quiñones, Alfonso.
- Valdés, Zoé.
- Alfonso, Carlos Augusto.
- Labrada Aguilera, Agustín
- Guerra, Wendy.

VERDECIA CALUNGA, Lino E. (1975): *De la poesía joven*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

- Leyva, Waldo.
- Vázquez, Ignacio.
- Hernández, Josefa.
- Wilson, Marino.
- Serrano, Carmen.
- Pausides, Álex.
- James, Ariel.
- Díaz, Luís.
- Silva, Orlando.
- Cos Causse, Jesús.
- Nadereau, Efraín.
- Querejeta, Alejandro.

**VILAR, José Rafael y Ricardo Alberto PÉREZ (comp.) (1990): *El jardín de símbolos. Poetas nacidos a partir de 1959*, La Habana, Ángel Escobar.**

- Aguilera, Carlos Alberto.
- Alfonso, Carlos Augusto.
- Ariel, Sigfredo.
- Atencio, Caridad.
- Caballero Méndez, Atilio.
- Calderón Fornaris, Almelio.
- Flores, Juan Carlos.
- Fowler Calzada, Víctor.
- García Montiel, Emilio.
- González Castañer, Ismael.
- Márquez de Armas, Pedro.

- Molina, Aliuska.
- Pérez, Omar.
- Prast Paez, Rolando.
- Ponte, Antonio José.
- Rodríguez Tosca, Alberto.
- Sánchez Mejías, Rolando.
- Saunders, Rogelio.

**YÁÑEZ, Mirta (comp.) (2002): *Álbum de poetisas cubanas*. Ver “Antologías de poesía escrita por mujeres”.**

9.4. Antologías de poesía cubana publicadas fuera de Cuba después de 1959.

**AGUILERA, Carlos A. (comp.) (2002): *Memorias de la clase muerta, poesía cubana 1988 – 2001*, México D.F., Editorial Aldus.**

- Marqués de Armas, Pedro.
- Pérez, Omar.
- Pérez, Ricardo Alberto.
- Flores, Juan Carlos.
- Sánchez Mejías, Rolando.
- Ramón Aroche, Rito.
- Saunders, Rogelio.
- González Castañer, Ismael.
- Aguilera, Carlos A.

**AGUILERA DÍAZ, Gaspar (comp.) (1990): *Un grupo avanza silencioso (I), antología de los poetas cubanos nacidos entre 1958 y 1972*, México DF, UNAM.**

- Sánchez Crespo, Osvaldo.
- Fernández-Larrea, Ramón.
- Lazo Rodríguez, Eliezer.
- Méndez Martínez, Roberto.
- Gutiérrez Caballero, José Antonio.
- Caballero Menéndez, Atilio.
- Cabeza de León, Joaquín.
- Lauro, Alberto.
- Rodríguez Ávila, Xiomara Maura.
- Ortega Alfonso, Raúl.
- López Burgos, Rodolfo.
- Edel Morales, Alberto.
- Hernández Pérez, Jorge Ángel.
- Jorge, Rolando Juan.
- Mota Marrero, Jorge Luis.

- Ariel, Sigfredo.
- García Montiel, Emilio.
- Alfonso Barroso, Carlos Augusto.

**AGUILERA DÍAZ, Gaspar (comp.) (1990): *Un grupo avanza silencioso (II), antología de los poetas cubanos nacidos entre 1958 y 1972*, México DF, UNAM.**

- Martín Arredondo, Rita.
- Mederos Betancourt, Jorge Luis.
- Ponte, Antonio.
- Díaz Corrales, Sonia.
- Hernández Medina, Heriberto.
- Ríos Rivera, Esteban.
- Pérez López, Omar.
- Dopico, Frank Abel.
- Labrada Aguilera, Agustín.
- Pérez-Castro, Mariela.
- Fowler, Julio.
- Simón González, Nelson.
- Calderón Fornaris, Almelio.
- Calderón, Damaris.
- Hernández Caballero, María Elena.
- Hernández Busto, Ernesto.
- Molina Placeres, Aliuska.
- Doblado Jorge, Raúl Alexander.
- Perdomo Torres, Harold.
- Guerra Torres, Wendy.
- González Sánchez, Ronel.
- Pérez González, Erick.

**ALBERTI, Aitana (comp.) (1997): *Con un mismo fuego, poesía cubana*, Málaga, Litoral / Unesco.**

- Boti, Regino E.
- Acosta, Agustín.
- Poveda, José Manuel.
- Brull, Mariano.
- Tallet, José Zacarías.
- Navarro Luna, Manuel.
- Pedroso, Regino.
- Martínez Villena, Rubén.
- Guillén, Nicolás.
- Loynaz, Dulce María.
- Florit, Eugenio.
- Ballagas, Emilio.

- Pita Rodríguez, Félix.
- Lezama Lima, José.
- Augier, Ángel.
- Piñera, Virgilio.
- Aguirre, Mirta.
- Feijóo, Samuel.
- Gaztelu, Ángel.
- Baquero, Gastón.
- Diego, Eliseo.
- Vitier, Cintio.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- García Marruz, Fina.
- Oliver Labra, Carilda.
- Escardó, Rolando.
- Chacón Nardi, Rafaela.
- Oraá, Francisco.
- Jamís, Fayad.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Fernández, Pablo Armando.
- Padilla, Heberto.
- López, César.
- Díaz Martínez, Manuel.
- Suardíaz, Luis.
- Sarduy, Severo.
- Kozér, José.
- Barnet, Miguel.
- Chericián, David.
- Rodríguez Rivera, Guillermo.
- Leiva, Waldo.
- Casás, Víctor.
- Morejón, Nancy.
- Alabau, Magali.
- Fernández, Amando.
- Noguerras, Luis Rogelio.
- Pausides, Álex.

**ARCOS, Jorge Luis (comp.) (2002): *Los poetas de "Orígenes"*, México DF, Fondo de Cultura Económica.**

- Lezama Lima, José.
- Piñera, Virgilio.
- Baquero, Gastón.
- Gaztelu, Ángel.
- Rodríguez Santos, Justo.
- Diego, Eliseo.
- Smith, Octavio.



- Vitier, Cintio.
- García Marruz, Fina.
- García Vega, Lorenzo.

**ARIAS DE LA CANAL, Fredo (comp.) (1998): *Antología cósmica de ocho poetas cubanas*. Ver “Antología de poesía escrita por mujeres”.**

**BARQUET, Jesús J. y Norberto CODINA (selec.) (2002): *Poesía cubana del siglo XX*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.**

- Byrne, Bonifacio.
- Boti, Regino E.
- Borrero, Dulce María.
- Acosta, Agustín.
- Poveda, José Manuel.
- Brull, Mariano.
- Tallet, José Zacarías.
- Pedroso, Regino.
- Martínez Villena, Rubén.
- Guillén, Nicolás.
- Loynaz, Dulce María.
- Florit, Eugenio.
- Ballagas, Emilio.
- Lezama Lima, José.
- Piñera, Virgilio.
- Feijoo, Samuel.
- Baquero, Gastón.
- Diego, Eliseo.
- Vitier, Cintio.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- García Marruz, Fina.
- Oliver Labra, Carilda.
- Escardó, Rolando.
- García Vega, Lorenzo.
- De Oraá, Francisco.
- Fernández, Pablo Armando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Jamís, Fayad.
- López, César.
- Arrufat, Antón.
- Díaz Martínez, Manuel.
- Geda, Rita.
- Casal, Lourdes.
- Pita, Juana Rosa.
- Kozer, José.

- Barnet, Miguel.
- Morejón, Nancy.
- Nogueras, Luis Rogelio.
- García Ramos, Reinaldo.
- De Feria, Lina.
- Rivero, Raúl.
- Alabau, Magali.
- Armand, Octavio.
- Hernández Novás, Raúl.
- Pérez Olivares, José.
- Fernández, Amando.
- Galliano, Alina.
- González Esteva, Orlando.
- Rodríguez, Reina María.
- Caulfield, Carlota.
- Escobar, Ángel.
- Ariel, Sigfredo.
- Calderón, Damaris.

**BEHAR, Ruth (comp.) (1995): *Bridges to Cuba / Puentes a Cuba*, Michigan, The University of Michigan Press (solo citamos los poetas incluidos, a pesar de que la antología recoge otros géneros).**

- Casal, Lourdes.
- Behar, Ruth.
- Bejel, Emilio.
- Fowler Calzada, Víctor.
- Morejón, Nancy.
- Barquet, Jesús J.
- Arcos, Jorge Luis.
- Saldaña, Excilia.
- Bobes, Marilyn.
- Manzor, Yanai.
- Oliver Labra, Carilda.
- Valero, Roberto.
- Caulfield, Carlota.
- Obejas, Achy.
- De Feria, Lina.
- Cruz Varela, María Elena.
- Kozar, José.
- Santana, Ernesto.
- Herrera, Georgina.
- Salado, Minerva.
- Barnet, Miguel.
- Quintanales, Mirtha N.
- Rodríguez, Reina María.

- Fernández, Amando.
- Del Río, Zaida.

**CABEZAS MIRANDA, Jorge (comp.) (1999): *Novísima poesía cubana. Antología (1980 – 1998)*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.**

- Simón González, Nelson.
- González Sánchez, Ronel.
- Alonso Yodú, Odette.
- León, José Félix.
- Espinosa Mendoza, Norge.
- Marqués de Armas, Pedro Luis.
- Quincoses Clavero, Liudmila.
- García Montiel, Emilio.
- Pérez López, Omar.
- Estrada, León.
- Fernández-Larrea, Ramón.
- Guerra Torres, Wendy.
- Ortiz Hernández, Ernesto.
- Vega Chapú, Arístides.
- Ariel, Sigfredo.
- Herrera Duarte, Alcides.
- Calderón, Damaris.
- Ponte, Antonio José.
- Valls Hernández, Juan Carlos.

**CARDENAL, Ernesto (comp.) (1976): *Poesía cubana de la Revolución*, México DF, Editorial Extemporáneos.**

- Guillén, Nicolás.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Lezama Lima, José.
- Feijóo, Samuel.
- Diego, Eliseo.
- Smith, Octavio.
- Vitier, Cintio.
- García Marruz, Fina.
- Escardó, Rolando.
- Ramos, Sidroc.
- De Oraá, Francisco.
- Marré, Luis.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Fernández, Pablo Armando.
- Jamís, Fayad.
- Branly, Roberto.

- Otero, Lisandro.
- Álvarez Baragaño, José.
- Padilla, Heberto.
- Alcides, Rafael.
- López, César.
- Arrufat, Antón.
- Alfonso, Domingo.
- Díaz Martínez, Manuel.
- Suardiá, Luis.
- Álvarez Bravo, Armando.
- Orovio, Helio.
- Contreras, Félix.
- Alomá, Orlando.
- Fernández, David.
- Barnet, Miguel.
- Nadereau, Efraín.
- López Morales, Eduardo.
- Cuza Malé, Belkis.
- Yanes, José.
- Casás, Víctor.
- Pérez Sarduy, Pedro.
- Nogueras, Luis Rogelio.
- Morejón, Nancy.
- García Ramos, Reinaldo.
- De Feria, Lina.
- Rivero, Raul.
- Cos Causse.
- Rodríguez, Silvio.
- Nicola, Noel.
- Hurtado, Rogelio Fabio.
- Acosta, Raul.
- González Jiménez, Omar.
- Seik, Gilberto.
- Castellanos Martí, Ángela.
- Ortega, Víctor Joaquín.
- Herrera, Nelson.
- Milanés, Bárbara.
- Claro, Elsa.

**CICERO SANCRISTÓBAL, Arsenio (comp.) (1992): *Poemas transitorios. Antología de nuevos poetas cubanos*, Mérida, Ediciones Mucuglifo.**

- Fernández-Larrea, Ramón.
- Bobes, Marilyn.
- Pérez Olivares, José.
- Rodríguez, Reina María.

- Fleites Rodríguez, Álex.

**DE LA HOZ, León (comp.) (1994): *La poesía de las dos orillas (Cuba 1959-1993)*, Madrid, Editorial Libertarias / Prodhufi.**

- Alabau, Magaly.
- Alcides Pérez, Rafael.
- Álvarez Bravo, Armando.
- Andrés, Cira.
- Arrufat, Antón.
- Barnet, Miguel.
- Cuza Malé, Belkis.
- Díaz Martínez, Manuel.
- Escardó, Rolando.
- Escobar, Ángel.
- De Feria, Lina.
- Fernández, Pablo Armando.
- Fernández, Amando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- García Montiel, Emilio.
- Hernández Novás, Raúl.
- Jamís, Fayad.
- Kozér, José.
- Lázaro, Felipe.
- López, César.
- Marré, Luis.
- Martí Brenes, Carlos.
- Moro Núñez, Lilliam.
- Noguerras, Luis Rogelio.
- De Oraá, Francisco.
- Padilla, Heberto.
- Pérez Firmat, Gustavo.
- Pérez Olivares, José.
- Prats, Delfín.
- Reynaldo, Andrés.
- Rivero, Raúl.
- Rivero, Isel.
- Rodríguez, Reina María.
- Rodríguez Santana, Efraín.
- Rodríguez Tosca, Alberto.
- Serrano Castelanos, Pío.

**DÉS, Mihály (comp.) (1993): *Noche insular. Antología de la poesía cubana*, Barcelona, Editorial Lumen.**

- De Zequeira y Arango, Manuel.
- De Rubalcava, Manuel Justo.
- Heredia, José María.
- De la Concepción Valdés, Gabriel (Plácido).
- Milanés, José Jacinto.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis.
- Mendive, Rafael María.
- Luaces, Joaquín Lorenzo.
- Zenea, Juan Clemente.
- Pérez de Zambrana, Luisa.
- Martí, José.
- Del Casal, Julián.
- Borrero, Juana.
- Boti, Regino E.
- Acosta, Agustín.
- Poveda, José Manuel.
- Brull, Mariano.
- Martínez Villena, Rubén.
- Guillén, Nicolás.
- Loynaz, Dulce María.
- Florit, Eugenio.
- Ballagas, Emilio.
- Lezama Lima, José.
- Piñera, Virgilio.
- Baquero, Gastón.
- Diego, Eliseo.
- Vitier, Cintio.
- García Marruz, Fina.
- Escardó, Rolando.
- Fernández, Pablo Armando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Jamís, Fayad.
- Álvarez Baragaño, José.
- Padilla, Heberto.
- López, César.
- Arrufat, Antón.
- Díaz Martínez, Manuel.

**DÍAZ MARTÍNEZ, Manuel (comp.) (2002): *Poemas cubanos del siglo XX*, Madrid, Ediciones Hiperión.**

- Byrne, Bonifacio.
- Boti, Regino E.

- López, René.
- Lles, Fernando.
- Acosta, Agustín.
- Poveda, José Manuel.
- Brull, Mariano.
- Pichardo Moya, Felipe.
- Sánchez Galarraga, Gustavo.
- Tallet, José Z.
- Navarro Luna, Manuel.
- Pedroso, Regino.
- Marinello, Juan.
- Martínez Villena, Rubén.
- Villar Buceta, María.
- Guillén, Nicolás.
- Florit, Eugenio.
- Loynaz, Dulce María.
- Loynaz, Enrique.
- Ballagas, Emilio.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Buesa, José Ángel.
- Lezama Lima, José.
- García Alzola, Ernesto.
- Feijóo, Samuel.
- Piñera, Virgilio.
- Gaztelu, Ángel.
- Rodríguez Santos, Justo.
- Baquero, Gastón.
- Hurtado, Oscar.
- Diego, Eliseo.
- Smith, Octavio.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- Vitier, Cintio.
- García Marruz, Fina.
- Oliver Labra, Carilda.
- Escardó, Rolando.
- García Vega, Lorenzo.
- Chacón Nardi, Rafaela.
- Marré, Luis.
- De Oraá, Francisco.
- Tejera, Nivaria.
- Fernández, Pablo Armando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Jamís, Fayad.
- Branly, Roberto.
- Triana, José.
- Padilla, Heberto.

- Baragaño, José A.
- Alcides, Rafael.
- López, César.
- Luis, Raúl.
- Arrufat, Antón.
- Alfonso, Domingo.
- Díaz Martínez, Manuel.
- Suardíaz, Luis.
- Sarduy, Severo.
- Álvarez Bravo, Armando.
- Barnet, Miguel.
- Chericián, David.
- Kozar, José.
- Mario, José.
- Serrano, Pío E.
- Díaz, Jesús.
- Cuza Malé, Belkis.
- Fondevila, Orlando.
- Arenas, Reinaldo.
- Conte, Antonio.
- Morejón, Nancy.
- Rogelio Noguerras, Luis.
- Rivero, Raúl.
- Prats, Delfín.
- De Feria, Lina.
- López Lemus, Virgilio.
- De Armas, Emilio.
- Querejeta Barceló, Alejandro.
- Hernández Novás, Raúl.
- Lázaro, Felipe.
- Gil, Lourdes.
- Rodríguez, Reina María.
- González Esteva, Orlando.
- Morán, Francisco.
- Rodríguez Santana, Efraín.
- Cruz Varela, María Elena.
- Escobar, Ángel.
- De la Hoz, León.
- Chaviano, Daína.
- Fernández Larrea, Ramón.
- Häsler, Rodolfo.
- Lauro, Alberto.
- Sánchez Mejías, Rolando.
- Valdés, Zoé.
- García Montiel, Emilio.
- Rodríguez Tosca, Alberto.



- Labrada, Agustín.
- Alonso, Odette.
- José Ponte, Antonio.
- Díaz Pimienta, Alexis.
- Calderón, Damaris.
- Venegas Yero, Camilo.
- Espinosa Mendoza, Norge.
- González, Ronel.
- Lee López, Liet.
- León, José Félix.

**ESTEBAN, Ángel y Álvaro SALVADOR (comp.) (2002): *Antología de la poesía cubana (Tomo IV)*, Madrid, Editorial Verbum.**

- Boti, Regino.
- Acosta, Agustín.
- Poveda, José Manuel.
- Brull, Mariano.
- Tallet, José Zacarías.
- Navarro Luna, Manuel.
- Pedroso, Regino.
- Martínez Villena, Rubén.
- Guillén, Nicolás.
- Loynaz, Dulce María.
- Florit, Eugenio.
- Ballagas, Emilio.
- Guirao, Ramón.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Lezama Lima, José.
- Buesa, José Ángel.
- Augier, Ángel.
- Piñera, Virgilio.
- Aguirre, Mirta.
- Feijóo, Samuel.
- Gaztelu, Ángel.
- Rodríguez Santos, Justo.
- Baquero, Gastón.
- Hurtado, Óscar.
- Diego, Eliseo.
- Vitier, Cintio.
- Smith, Octavio.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- García-Marruz, Fina.
- Oliver Labra, Carilda.
- Escardó, Rolando.
- García Vega, Lorenzo.

- Solís, Cleva.
- Chacón Nardi, Rafaela.
- Friol, Roberto.
- Marré, Luis.
- De Oraá, Francisco.
- Fernández, Pablo Armando.
- Branly, Roberto.
- Jamís, Fayad.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Cuadra, Ángel.
- Triana, José.
- Padilla, Heberto.
- Álvarez Baragaño, José.
- López, César.
- Valls Arango, Jorge.
- Tejera, Nivaria.
- Alcides Pérez, Rafael.
- Geda, Rita.
- Arrufat, Antón.
- Llerena, Edith.
- Herrera, Georgina.
- Díaz Martínez, Manuel.
- Suardíaz, Luis.
- Sarduy, Severo.
- Álvarez Bravo, Armando.
- Rossardi, Orlando.
- Pita, Juana Rosa.
- Kozer, José.
- Rodríguez, José Mario.
- Barnet, Miguel.
- Contreras, Félix.
- Rivero, Isel.
- Serrano, Pío E.
- Cuza Malé, Belkis.
- Rodríguez Rivera, Guillermo.
- Pérez Sarduy, Pedro.
- Leyva, Waldo.
- Arenas, Reinaldo.
- Casaus, Víctor.
- Nogueras, Luis Rogelio.
- García Ramos, Reinaldo.
- Morejón, Nancy.
- Rivero, Raúl.
- De Feria, Lina.
- Fernández, Wifredo.
- Alabau, Magali.

- Prats, Delfín.
- Miranda, Julio.
- Cárdenas, Esteban Luis.
- Moro, Lilliam.
- De Armas, Emilio.
- López Lemus, Virgilio.
- Armand, Octavio.
- Yáñez, Mirta.
- Abreu Felipe, José.
- Blanco, María Elena.
- Lázaro, Felipe.
- Oliva, Jorge.
- Hernández Novás, Raúl.
- Pérez Firmat, Gustavo.
- Fernández, Amando.
- Pérez Olivares, José.
- Gil, Lourdes.
- Díaz, Carlos A.
- Rodríguez, Reina María.
- González Esteva, Orlando.
- Morán, Francisco.
- Rodríguez Santana, Efraín.
- Caulfield, Carlota.
- Cruz Varela, María Elena.
- Barquet, Jesús J.
- Reynaldo, Andrés.
- Iturralde, Iraida.
- Valero, Roberto.
- Arcos, Jorge Luis.
- De la Hoz, León.
- Acosta Pérez, Alberto.
- Escobar, Ángel.
- Häsler, Rodolfo.
- Méndez, Roberto.
- Fernández Larrea, Ramón.
- Sánchez Mejías, Rolando.
- Valdés, Zoé.
- Fowler, Víctor.
- García Montiel, Emilio.
- Rodríguez Tosca, Alberto.
- Ariel, Sigfredo.
- Ponte, Antonio José.
- Ruiz, Laura.
- Díaz-Pimienta, Alexis.
- Calderón, Damaris.
- Venegas, Camilo.

- Espinosa, Norge.
- Rodríguez, Milena.

**FERNÁNDEZ, Fruela y Juan Antonio BERNIER (comp.) (2011): *Dejar atrás el agua. Nueve nuevos poetas cubanos*, Córdoba, Editorial La Bella Varsovia.**

- Coyra, René.
- Fornaris, Teresa.
- Encina Ramírez, Eduard.
- Ponce, Alejandro.
- Pérez, Leymen.
- Cruz, Óscar.
- Riquenes García, Yunier.
- Rodríguez Iglesias, Legna.
- Bofill Bahamonde, Karel.

**GARCÍA VEGA, Lorenzo; KOZER, José; PONTE, Antonio José; RÍOS, Soleida y Reina María RODRÍGUEZ (2005): *Una Cuba, cinco voces*, Buenos Aires, Editorial Tsé Tsé.**

- García Vega, Lorenzo.
- Kozér, José.
- Ponte, Antonio José.
- Ríos, Soleida.
- Rodríguez, Reina María.

**GONZÁLEZ, Daniuska (comp.) (1995): *Poetas cubanos actuales*, Los Teques, Colegio Universitario de los Teques.**

- Loynaz, Dulce María.
- Vitier, Cintio.
- García Marruz, Fina.
- Oliver Labra, Carilda.
- Solís, Cleva.
- Marré, Luis.
- De Oraá, Francisco.
- Curbelo, Lalita.
- Fernández, Pablo Armando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- López, Cesar.
- Rocasolano, Alberto.
- Suarez, Adolfo.
- Hernández Milián, Juan Luis.
- Contreras, Félix.

- Barnet, Miguel.
- Leyva, Waldo.
- Rodríguez Rivera, Guillermo.
- Morejón, Nancy.
- Cos Cause, Jesús.
- De Feria, Lina.
- Prats, Delfín.
- Rivero, Raul.
- Quintero, Aramis.
- Pérez Olivares, José.
- Riverón, Ricardo.
- Martí Brenes, Carlos.
- Ríos, Soleida.
- Codina, Norberto.
- Bellas, Isolina.
- Rodríguez, Reina María.
- Estévez, Abilio.
- Fleites, Alex.
- Fonseca, Alejandro.
- Bobes, Marilyn.
- Rodríguez Núñez, Víctor.
- Arcos, Jorge Luis.
- Zaldívar, Alfredo.
- De la Hoz, León.
- Escobar, Ángel.
- Fernández-Larrea, Ramón.
- Méndez, Roberto.
- Ariel, Sigfredo.
- Estrada, León.
- García Montiel, Emilio.
- Vega Chapú, Arístides.
- Dopico, Frank Abel.
- Labrada, Agustín.
- Curbelo Rodríguez, Jesús.
- Simón González, Nelson.
- Ruiz, Laura.
- González, Daniuska.
- Hernández, María Elena.
- Hernández, Miladis.
- Menéndez Plasencia, Ronaldo.
- González, Ronel.
- Hernández, Raydel.

**GOYTISOLO, José Agustín (comp.) (1970): *Nueva poesía cubana. Antología poética*, Barcelona, Ediciones Península.**

- Escardó, Rolando.
- Marré, Luis.
- De Oraá, Francisco.
- Branly, Roberto.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Fernández, Pablo Armando.
- Jamis, Fayad.
- De Oraá, Pedro.
- Álvarez Baragaño, José.
- Padilla, Heberto.
- Alcides, Rafael.
- López, César.
- Alfonso, Domingo.
- Arrufat, Antón.
- Díaz Martínez, Manuel.
- Álvarez Bravo, Armando.
- Suardíaz, Luis.
- Barnet, Miguel.
- Fernández, David.
- Alomá, Orlando.
- Cuza Malé, Belkis.
- Pérez Sarduy, Pedro.
- Rodríguez Rivera, Guillermo.
- Casaus, Víctor.
- Morejón, Nancy.
- Noguerras, Luis Rogelio.
- De Feria, Lina.

**LÁZARO, Felipe y Bladimir ZAMORA (comp.) (1995): *Poesía cubana: La isla entera*, Madrid, Editorial Betania.**

- Barnet, Miguel.
- Mario, José.
- Kozer, José.
- Rivero, Isel.
- Serrano, Pío E.
- Catalá, Rafael.
- Cuza-Malé, Belkis.
- Rodríguez Rivera, Guillermo.
- García Ramos, Reinaldo.
- Morejón, Nancy.
- Alabau, Magali.
- De Feria, Lina.

- Miranda, Julio E.
- Prats, Delfín.
- Rivero, Raúl.
- Moro, Lilliam.
- Islas, Maya.
- Lázaro, Felipe.
- Lorente, Luis.
- Pérez Firmat, Gustavo.
- Estévez Jordán, Rolando.
- Galliano, Alina.
- Gil, Lourdes.
- Lago González, David.
- Bordao, Rafael.
- González Esteva, Orlando.
- Limón, Mercedes.
- Rodríguez, Reina María.
- Vázquez Díaz, René.
- Zamora, Bladimir.
- Barquet, Jesús J.
- Caulfield, Carlota.
- Iturralde, Iraida.
- Muñoz, Elías Miguel.
- Rodríguez Núñez, Víctor.
- Valero, Roberto.
- Chaviano, Daína.
- Escobar, Ángel.
- De la Hoz, León.
- Fernández-Larrea, Ramón.
- Lauro, Alberto.
- Melo, Teresa.
- Ariel, Sigfredo.
- García Blanco, Reinaldo.
- García Montiel, Emilio.
- Vega Chapú, Arístides.
- Díaz Corrales, Sonia.
- Pérez López, Omar.
- Ponte, Antonio José.
- González, Nelson Simón.
- Ruiz Montes, Laura.
- Calderón Pérez, Damaris.
- Venegas Yero, Camilo.
- Espinosa Mendoza, Norge.

**LLARENA, Alicia (comp.) (1994): *Poesía cubana de los años 80*, Madrid, Ediciones La Palma.**

- Suárez Cobián, Armando.
- Caballero, Atilio J.
- Fowler, Víctor.
- Ariel, Sigfredo.
- García Montiel, Emilio.
- Alfonso, Carlos Augusto.
- Ponte, Antonio José.
- Pérez, Omar.
- Dopico, Frank Abel.
- Díaz Corrales, Sonia.
- Mederos, Jorge Luis.
- Márquez de Armas, Pedro.
- Simón González, Nelson.
- Lee López, Liet.

**LÓPEZ LEMUS, Virgilio (comp.) (1995): *Vinte poetas cubanos do século XX*, Florianópolis, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.**

- Guillén, Nicolás.
- Loynaz, Dulce María.
- Florit, Eugenio.
- Ballagas, Emilio.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Lezama Lima, José.
- Piñera, Virgilio.
- Feijóo, Samuel.
- Baquero, Gastón.
- Diego, Eliseo.
- Vitier, Cintio.
- García Marruz, Fina.
- Orta Ruíz, Jesús (Indio Naborí).
- Escardó, Rolando.
- Fernández, Pablo Armando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Jamís, Fayad.
- López, César.
- Alcides Pérez, Rafael.
- Díaz Martínez, Manuel.



**LÓPEZ MORALES, Humberto (comp.) (1967): *Poesía cubana contemporánea. Un ensayo de antología*, Nueva York, Las Americas Publishing Co.**

- Brull, Mariano.
- Florit, Eugenio.
- Ballagas, Emilio.
- Guillén, Nicolás.
- Lezama Lima, José.
- Vitier, Cintio.
- Baquero, Gastón.
- Diego, Eliseo.
- Oliver Labra, Carilda.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Rossardi, Orlando.

**LUQUE, Aurora y Jesús AGUADO (selec.) (2000): *La casa se mueve. Antología de la nueva poesía cubana*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.**

- Melo, Teresa.
- Flores, Juan Carlos.
- Ariel, Sigfredo.
- Alfonso, Carlos Augusto.
- Pérez, Omar.
- Ponte, Antonio José.
- Ruiz, Laura.
- Calderón, Damaris.
- Espinosa, Norge.
- León, José Félix.

**MANCA, Valeria (comp.) (1986): *Cuando una mujer no duerme, poesía de Cuba al femminile*. Ver “Antologías de poesía escrita por mujeres”.**

**MARTÍ BRENES, Carlos (comp.) (1997): *En un abrir y cerrar del siglo. Cuba, maestros y novísimos de la poesía*, Buenos Aires, Ediciones Desde la gente / Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.**

- Poveda, José Manuel.
- Ballagas, Emilio.
- Guillén, Nicolás.
- Tallet, José Z.
- Pedroso, Regino.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Loynaz, Dulce María.
- Lezama Lima, José.

- Vitier, Cintio.
- García Marruz, Fina.
- Diego, Eliseo.
- Piñera, Virgilio.
- Oliver Labra, Carilda.
- Orta Ruiz, Jesús (Indio Naborí).
- Escardó, Rolando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Jamís, Fayad.
- Fernández, Pablo Armando.
- López, César.
- Barnet, Miguel.
- Noguerras, Luis Rogelio.
- Guerra Torres, Wendy.
- Espinosa, Norge.
- López Acosta, Pedro de Jesús.
- Gutiérrez, Audry.
- Suquet Martínez, Mirta.
- Menéndez Plasencia, Ronaldo.
- Lahaba, Claudio.
- Borges Jerez, Randa.
- Riverón Pupo, George.
- Garcini Almeida, Rossana.
- Díaz Gómez, Yamil.
- León, José Félix.
- Quincoses, Liudmila.
- González Sánchez, Ronel.
- Castillo, Omar Pascual.
- Segura Riquenes, Girardo.
- Corrións, Tatiana.
- Rodríguez López, Lien.

**MERINO, Antonio (1987): *Nueva poesía cubana (antología 1966 – 1986)*, Madrid, Editorial Orígenes.**

- Barnet, Miguel.
- Díaz, Roberto.
- Rodríguez Rivera, Guillermo.
- Morejón, Nancy.
- Casaus, Víctor.
- Salado, Minerva.
- Rivero, Raúl.
- Noguerras, Luis Rogelio.
- Navarro, Osvaldo.
- Lorente, Luis.
- Pérez Olivares, José.

- Martí, Carlos.
- Rodríguez, Reina María.
- González, Lourdes.
- Rodríguez Santana, Efraín.
- Andrés, Cira.
- Fonseca, Alejandro.
- Rodríguez Núñez, Víctor.
- Bobes, Marilín.
- De la Hoz, León.
- Sánchez, Osvaldo.

**MORÁN, Francisco (comp.) (2000): *La isla en su tinta. Antología de poesía cubana*, Madrid, Editorial Verbum.**

- De Balboa, Silvestre.
- De Zequeira y Arango, Manuel.
- Justo Rubalcava, Manuel.
- Valdés Machuca, Ignacio.
- Poveda y Armenteros, Francisco.
- Silverio Jorrín, José.
- Lorenzo Luaces, Joaquín.
- Nápoles Fajardo, Juan Cristóbal (el Cucalambé).
- Martí, José.
- Xenos, Nieves.
- Guillén, Nicolás.
- Loynaz, Dulce María.
- Ballagas, Emilio.
- Lezama Lima, José.
- García Marruz, Fina.
- Rodríguez Ucres, José.
- Heredia, José María.
- Del Monte, Domingo.
- De la Concepción Valdés, Gabriel (Plácido).
- Betancourt, José Victoriano.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis.
- Teurbe Tolón, Miguel.
- Clemente Zenea, Juan.
- De Jesús Medina, Tristán.
- Del Casal, Julián.
- López, René.
- Acosta, Agustín.
- Poveda, José Manuel.
- Florit, Eugenio.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Baquero, Gastón.
- Smith, Octavio.

- Rossardi, Orlando.
- Serrano, Pio E.
- Noguerras, Luis Rogelio.
- De Feria, Lina.
- Islas, Maya.
- Lázaro, Felipe.
- Pérez Firmat, Gustavo.
- Mario Santí, Enrico.
- Bordao, Rafael.
- González Esteva, Orlando.
- Estévez, Abilio.
- Morán, Francisco.
- Muñoz, Miguel Elías.
- Fowler, Víctor.
- González Castañer, Ismael.
- Augier, Ángel.
- Hurtado, Óscar.
- Diego, Eliseo.
- Vitier, Cintio.
- Escardó, Rolando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Fernández, Pablo Armando.
- Jamis, Fayad.
- Arrufat, Antón.
- Suardíaz, Luis.
- Barnet, Miguel.
- Hernandez Novás, Raúl.
- Rodríguez, Reina María.
- Bobes, Marylin.
- Sánchez, Osvaldo.
- Muñoz del Monte, Francisco.
- Milanés, Federico.
- Clemente Zenea, Juan.
- Boti, Regino.
- Brull, Mariano.
- Pedroso, Regino.
- Loynaz, Dulce María.
- Piñera, Virgilio.
- Oliver Labra, Carilda.
- Padilla, Herberto.
- López, César.
- Tejera, Nivaria.
- Arrufat, Antón.
- Díaz Martínez, Manuel.
- Sarduy, Severo.
- Álvarez Bravo, Armando.

- Kozer, José.
- Arenas, Reinaldo.
- García Ramos, Reinaldo.
- Alabau, Magali.
- Miranda, Julio.
- Rivero, Raúl.
- Pérez Firmat, Gustavo.
- Galiano, Alina.
- Rodríguez Santana, Efraín.
- Barquet, Jesús.
- Cruz Varela, María Elena.
- Valero, Roberto.
- De la Hoz, León.
- Escobar, Ángel.
- Fernández Larrea, Ramón.
- Lizárraga, Félix.
- Sánchez Mejías, Rolando.
- Melo, Teresa.
- Pérez Flores, Juan Carlos.
- Alfonso, Carlos Augusto.
- Martín, Rita.
- Ponte, Antonio José.
- Pérez, Omar.
- Marqués de Armas, Pedro Luis.
- González, Nelson Simón.
- Calderón Fornaris, Almelio.
- Calderón, Damaris.
- Espinosa, Norge.

**OVIEDO, José Miguel (comp.) (1968): *Antología de poesía cubana*, Lima, Ediciones Paradiso.**

- Guillén, Nicolás.
- Pita Rodríguez, Félix.
- Lezama Lima, José.
- Feijóo, Samuel.
- Diego, Eliseo.
- Vitier, Cintio.
- Escardó, Rolando.
- Marré, Luis.
- Branly, Roberto.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Fernández, Pablo Armando.
- Jamís, Fayad.
- Álvarez Baragaño, José.
- Padilla, Heberto.

- Alcides, Rafael.
- López, César.
- Alfonso, Domingo.
- Arrufat, Antón.
- Suardíaz, Luis.
- Barnet, Miguel.
- Rivero, Isel.
- Cuza Malé, Belkis.
- Pérez Sarduy, Pedro.
- Rodríguez Rivera, Guillermo.
- Morejón, Nancy.
- Casaus, Víctor.
- García Ramos, Reinaldo.
- Noguerras, Luis Rogelio.
- De Feria, Lina.
- Yanes, José.
- Lolo, Eduardo.
- Saldaña, Excilia.

**PEÑAS BERMEJO, Francisco J. (comp.) (1998): *Poetas cubanos marginados*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.**

- Lezama Lima, José.
- Baquero, Gastón.
- Valdés Ginebra, Arminda.
- Núñez, Ana Rosa.
- Padilla, Heberto.
- Valladares, Armando.
- Rojas, Teresa María.
- Cuza Malé, Belkis.
- Galliano, Alina.
- Cruz Varela, María Elena.

**PEREIRA, J.R. (comp.) (1977): *Poems from Cuba*, Mona, Research & Publications Committee of University of the West Indies.**

- Beiro, Luis.
- Casaus, Víctor.
- Cos Causse, Jesús.
- De Arturo, Héctor.
- Fernández, Teresa.
- Garzón Céspedes, Francisco.
- Gómez, Gustavo.
- González, Manuel.
- Martí, Carlos.

- Morejón, Nancy.
- Navarro, Osvaldo.
- Rivero, Raúl.
- Ulloa, Yolanda.

**RANDALL, Margaret (comp.) (1978):** *Estos cantos habitados / These living songs*, Colorado, Colorado State Review Press.

- Rivero, Raúl.
- Fleites, Álex.
- Codina, Norberto.
- Ríos, Soleida.
- Pausides, Álex.
- Garzón Céspedes, Francisco.
- Rodríguez Núñez, Víctor.
- González, Milagros.
- Sánchez Crespo, Osvaldo.
- Pena, Ángel.
- Mir Mulet, Francisco.
- Navarro, Osvaldo.
- Leyva, Waldo.
- Herrera Ysla, Nelson.
- Fernández-Larrea, Ramón.

**RANDALL, Margaret (comp.) (1982) :** *Breaking The Silences. An Anthology of 20th Century Poetry by Cuban Women*. Ver “antologías de poesía escrita por mujeres”.

**RODRÍGUEZ, Víctor (comp.) (1982):** *Cuba: en su lugar la poesía. Antología diferente*, México DF, Universidad Autónoma Metropolitana.

- Serret, Alberto.
- Lorente, Luis.
- Quintero, Aramis.
- Pérez Olivares, José.
- Manzano, Roberto.
- González, Omar.
- Morciego, Efraín.
- Ríos, Soleida.
- Codina, Norberto.
- Diego, Eliseo Alberto.
- Pausides, Alex.
- Rodríguez, Reina María.
- Surí, Emilio.
- Zamora Céspedes, Bladimir.

- Díaz Castro, Abel Germán.
- Mir, Francisco.
- Andrés Esquivel, Cira.
- Fleites, Alex.
- Del Río, Zaida.
- Bobes, Marilyn.
- Rodríguez Núñez, Víctor.
- Lima, Chely.
- Escobar, Ángel.
- Méndez, Roberto.
- Sánchez Crespo, Osvaldo.
- Fernández Larrea, Ramón.

**RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (comp.) (2011): *Otra Cuba secreta. Antología de poetas cubanas del siglo XIX y del XX*. Ver “antologías de poesía escrita por mujeres”.**

**RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Víctor (comp.) (1994): *El pasado del cielo. La nueva y novísima poesía cubana*, Medellín, Alejandría Editores.**

- Hernández Novás, Raúl.
- Pérez Olivares, José.
- Pausides, Álex.
- Codina, Norberto.
- Díaz Castro, Abel G.
- Rodríguez, Reina María.
- Rodríguez Santana, Efraín.
- Estévez, Abilio.
- Fleites, Alex.
- Bobes, Marilyn.
- Rodríguez Núñez, Víctor.
- Escobar, Ángel.
- Fernández Larrea, Ramón.
- Méndez, Roberto.
- Sánchez, Osvaldo.
- Valdés, Zoé.
- Sánchez Mejías, Rolando.
- Fowler Calzada, Víctor.
- González Castañer, Ismael.
- Ariel, Sigfredo.
- Rodríguez tosca, Alberto.
- García Montiel, Emilio.
- Pérez Flores, Juan Carlos.
- Alfonso, Carlos Augusto.
- Ponte, Antonio José.



- Dopico, Frank Abel.
- Pérez López, Omar.
- Calderón Fornaris, Almelio.
- Calderón, Damaris.
- Hernández, María Elena.

**RODRIGUEZ NÚÑEZ, Víctor (comp.) (2011): *La poesía del siglo XX en Cuba. Antología esencial*, Madrid, Editorial Visor.**

- García-Marruz, Fina.
- Oliver Labra, Carilda.
- García Vega, Lorenzo.
- Friol, Roberto.
- De Oraá, Francisco.
- Fernández, Pablo Armando.
- Jamís, Fayad.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Padilla, Heberto.
- López, Cesar.
- Alcides Pérez, Rafael.
- Arrufat, Antón.
- Díaz Martínez, Manuel.
- Kozer, José.
- Barnet, Miguel.
- Noguerras, Luis Rogelio.
- Morejón, Nancy.
- Rivero, Raul.
- De Feria, Lina.
- Hernández Novás, Raul.
- Lorente, Luis.
- Ríos, Soleída.
- Rodríguez, Reina María.
- Fleites, Álex.
- Escobar, Ángel.
- Fernández Larrea, Ramón.
- Méndez, Roberto.
- Ariel, Sigfredo.
- Pérez Flores, Juan Carlos.
- Rodríguez Tosca, Alberto.
- Alfonso, Carlos Augusto.
- Pérez, Ricardo Alberto.
- Calderón, Damaris.

**RODRÍGUEZ SARDIÑAS, Orlando (comp.) (1973): *La última poesía cubana. Antología reunida (1959-1973)*, Madrid, Hispanova de Ediciones.**

- Navarro Luna, Manuel.
- Guillén, Nicolás.
- Florit, Eugenio.
- Lezama Lima, José.
- Feijóo, Samuel.
- Baquero, Gastón.
- Vitier, Cintio.
- Escardó, Rolando.
- Diego, Eliseo.
- Núñez, Ana Rosa.
- Sánchez Boudy, José.
- Branly, Roberto.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Giraudier, Antonio.
- Fernández, Pablo Armando.
- Jamís, Fayad.
- Montes Huidobro, Matías.
- Cuadra, Ángel.
- Fernández Bonilla, Raimundo.
- Del Prado, Pura.
- Matas, Julio.
- Álvarez Baragaño, José.
- Luis, Carlos M.
- Padilla, Heberto.
- Rojas, Teresa María.
- Robles, Mireya.
- López, César.
- Padilla, Martha A.
- Geda, Rita.
- Arrufat, Antón.
- García Gómez, Jorge.
- Rossardi, Orlando.
- Fernández, Mauricio.
- Arcocha, José Antonio.
- Ortal, Yolanda.
- Barnet, Miguel.
- Campins, Rolando.
- Kozer, José.
- Fernández, David.
- Cortázar, Mercedes.
- Rivero, Isel.
- Rodríguez, José Mario.
- Prida, Dolores.

- Pratz, Delfín.
- Cuza Malé, Belkis.

**SÁNCHEZ MEJÍAS, Rolando (comp.) (2000): *Nueve poetas cubanos del siglo XX*, Madrid Editorial Mondadori.**

- Loynaz, Dulce María.
- Guillén, Nicolás.
- Ballaga, Emilio.
- Lezama Lima, José.
- Piñera, Virgilio.
- Baquero, Gastón.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Rodríguez, Reina María .

**SOUZA, Jorge (comp.) (2002): *Heridos por la luz. Muestra de poesía cubana contemporánea*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.**

- Noguerras, Luis Rogelio.
- De Feria, Lina.
- López Lemus, Virgilio.
- Armand, Octavio.
- Sánchez León, Miguel.
- Islas, Maya.
- Hernández Novás, Raúl.
- Quintero, Aramís.
- Lorente, Luis.
- Pérez Olivares, José.
- Pausides, Álex.
- Ríos, Soleida.
- Codina, Norberto.
- Rodríguez, Reina María.
- Cabalé, Julia.
- Fleites, Álex.
- Bobes, Marilyn.
- Arcos, Jorge Luis.
- Zaldívar, Alfredo.
- Escobar, Ángel.
- Fernández Larrea, Ramón.
- González Jiménez, Omar.
- Fowler Calzada, Víctor.
- González Castañer, Ismael.
- Morales, Edel.
- Melo, Teresa.
- Pérez Fernández, Gustavo.

- Ariel, Sigfredo.
- Estrada, León.
- Alfonso, Carlos Augusto.
- Pérez López, Omar.
- Ponte, Antonio José.
- Alonso, Odette.
- Labrada Aguilera, Agustín.
- Díaz-Pimienta, Alexis.
- Calderón, Damaris.
- Espinoza Mendoza, Norge.
- Riverón Pupo, George.
- Fariñas, José Luis.
- León, José Félix.
- Marimón, Javier.
- Qincoses Clavelo, Liudmila.
- Aimerich, Aymara.
- Hangelini, Félix.

**VV.AA. (comp.) (1995): *Poesía cubana hoy*, Madrid, Editorial Grupo Cero.**

- Oliver Labra, Carilda.
- Aice Hernández, Aurelio.
- Alonso Venereo, Eduardo.
- Arias Rodríguez, Antonio.
- Ávila González, Manuel.
- Arango, Evelio de Jesús.
- Borrego Aguilera, Antonio.
- Casanova, Andrés.
- Castro, Antonio León.
- Celorrio, María Liliana.
- Chacón Zaldívar, Carlos.
- Cotos Mederos, Luis Carlos.
- Díaz, Fermín Carlos.
- Duarte Espinosa, Ramiro.
- Espinosa Marrero, Orestes.
- Esquivel Guerra, Carlos.
- Estrada, León.
- De la fe Dotres, Lesbia.
- Ferrer Rodríguez, Salvador.
- Fonseca Valido, Teresa.
- García Guridi, Juan Carlos.
- García Molina, Andrea.
- García Rodríguez, Elmys.
- Garrido, Alberto.
- Garrote y Gil, Juan Carlos.

- González Pérez, Ivett.
- González Díaz, Juan.
- González Ortiz, Larry.
- González Batista, Renael.
- Gutiérrez Rodríguez, Antonio.
- Gutiérrez, Pedro Juan.
- Hechavarría Alonso, Adalberto.
- Hernández Lorenzo, Felicia.
- Hernández, Pedro Eduardo.
- Herrera, Juan Manuel.
- Laguna Labrada, Daniel.
- Leyva, Karel Aleyei.
- Lizárraga, Félix.
- Marrero Fernández, Alberto.
- Mas Morales, José Antonio.
- Mauri Sierra, Omar Felipe.
- Morales Ramírez, Carmen.
- Morejón, Nancy.
- Murdoch Herrera, María E.
- Núñez Machín, Ana.
- Pentón Pérez, Raúl.
- Perdomo Correa, Omar.
- Pérez Batista, Ana.
- Pérez Esquivel, Ismael.
- Pérez Leyva, Martha.
- Pompa Tamayo, Carmen Hermeides.
- Rivero, José Rolando.
- Rodríguez, Reina María.
- Rodríguez Núñez, Víctor.
- Rodríguez Montaña, Yamil.
- Sarrià Muzio, Leonardo.
- Siverio González, José.
- Soto Hernández, Reynaldo.
- Sotuyo Zamora, Carlos.
- Téllez Espino, Carlos.
- Tolentino Hevia, Yuray.
- Valls Hernández, Juan Carlos.
- Vitier, José Adrián.
- Zamora Rodríguez, Carlos.

**WEISS, Mark (comp.) (2009): *The Whole Island. Six decades of Cuban poetry*, Berkeley, University of California Press.**

- Guillén, Nicolás.
- Florit, Eugenio.
- Lezama Lima, José.

- Piñera, Virgilio.
- Feijóo, Samuel.
- Baquero, Gastón.
- Diego, Eliseo.
- Vitier, Cintio.
- García Marruz, Fina.
- García Vega, Lorenzo.
- Galindo Lena, Carlos.
- De Oraá, Francisco.
- Branly, Roberto.
- Fernández, Pablo Armando.
- Fernández Retamar, Roberto.
- Jamís, Fayad.
- Padilla, Heberto.
- Álvarez Baragaño, José.
- López, César.
- Arrufat, Antón.
- Kozer, José.
- Barnet, Miguel.
- Cuza Malé, Belkis.
- Morejón, Nancy.
- Nogueras, Luis Rogelio.
- De Feria, Lina.
- Prats, Delfín.
- Saldaña, Excilia.
- Hernández Novás, Raúl.
- Fernández, Amando.
- Ríos, Soleida.
- Gil, Lourdes.
- Rodríguez, Reina María.
- Estévez, Abilio.
- Iturralde, Iraida.
- Behar, Ruth.
- Escobar, Ángel.
- Fernández Larrea, Ramón.
- Méndez, Roberto.
- Sánchez Mejías, Rolando.
- Saunders, Rogelio.
- González Castañer, Ismael.
- Flores, Juan Carlos.
- Llanes, Pedro.
- Ariel, Sigfredo.
- Dopico, Frank Abel.
- Rodríguez Tosca, Alberto.
- Pérez López, Omar.
- Ponte, Antonio José.

- Hernández, Heriberto.
- Marqués de Armas, Pedro.
- Calderón, Damaris.
- Molina, Alessandra.
- Aguilera, Carlos A.
- Marimón, Javier.

9.5. Antologías que recogen, exclusivamente, poesía de autores cubanos exiliados.

**ACADEMIA POÉTICA DE MIAMI (comp.) (1990): *Poetisas Cubanas Contemporáneas*. Ver “Antologías de poesía escrita por mujeres”.**

**ALONSO, Odette (comp.) (2011): *Antología de la poesía cubana del exilio*, Valencia, Aduana Vieja Editorial.**

- Aguado, Ladislao.
- Alabau, Magali.
- Alberto, Eliseo.
- Alemán, Lídice.
- Alfonso, Mercedes.
- Alonso, Odette.
- Andrés, Cira.
- Aragón, Alejandro.
- Arcos, Jorge Luis.
- Armengol, Alejandro.
- Badajoz, Joaquín.
- Ballester Ortiz, Lucía.
- Barquet, Jesús J.
- Bejel, Emilio.
- Bengochea, Alina.
- Betancourt Plasencia, Helia.
- Blanco, María Elena.
- Bolaños, Aimée G.
- Bordao, Rafael.
- Calderón Fornaris, Almelio.
- Calderón, Damarís.
- Campoamor, Lira.
- Canetti, Yanitzia.
- Cazorla, Roberto.
- Caulfield, Carlota.
- Cenzano, Carlos E.
- Cerit, Omar.
- Columbié, Ena.
- Conte, Antonio.

- Coré, Orlando.
- Crespo, Yosié.
- Cuesta, Mabel.
- Cueto-Roig, Juan.
- Curí, Radhis.
- Cuzá Malé, Belkis.
- De Aragón, Uva.
- De Armas, Emilio.
- De Cuba Soria, Pablo.
- De la Hoz, León.
- Díaz Barrios, Carlos A.
- Díaz Corrales, Sonia.
- Díaz de Villegas, Néstor.
- Díaz Martínez, Manuel.
- Díaz-Pimienta, Alexis.
- Dopico, Frank Abel.
- Dopico, Raúl.
- Escobar, Froilán.
- Fernández-Larrea, Ramón.
- Ferret, Manelic R.
- Fondevila Suárez, Orlando.
- Fonseca, Alejandro.
- Frómeta Machado, Zoelia.
- Fundora, Ernesto.
- Galliano, Alina.
- Gálvez, Joaquín.
- García Alonso, Margarita.
- García Montiel, Emilio.
- García Obregón, Omar.
- García Ramos, Reinaldo.
- Gil, Lourdes.
- Marcelino Gómez, Luis.
- González Cruz, Iván.
- González-Cruz, Luis.
- González Esteva, Orlando.
- Guerra, Germán.
- Häsler, Rodolfo.
- Hernández Caballero, María Elena.
- Hernández Cala, Leonardo.
- Hernández Echevarría, Héctor.
- Hernández González, Ihosvany.
- Hernández Medina, Heriberto.
- Herranz Brooks, Jacqueline.
- Islas, Maya.
- Iturralde, Iraida.
- Ivizate González, Diana María.



- Jardines, Noel.
- Kozer, José.
- Labrada, Agustín.
- Lago González, David.
- Lauro, Alberto.
- Lázaro, Felipe.
- Lemis, Salvador.
- Lemus, Augusto.
- León, José Félix.
- Lima, Chely.
- Limón, Mercedes.
- Lizárraga, Félix.
- Lorenzo, Alejandro.
- Machín, Eyda T.
- Marqués de Armas, Pedro.
- Marqués Ravelo, Bernardo.
- Martín, Juan.
- Martín, Rita.
- Mayor Marsán, Maricel.
- Meléndez, Alejandro.
- Méndez Alpízar, L. Santiago (Chago).
- Mesa Falcón, Yoel.
- Molina, Alessandra.
- Molina, Juan Antonio.
- Mor, Dolan.
- Morán, Francisco.
- Moro, Lilliam.
- M. Mozo, Emilio.
- Miguel Muñoz, Elías.
- Navarrete, William.
- Navarro, Osvaldo.
- Obejas, Achy.
- Oduardo Guerra, Osmany.
- Olivera, Ernesto.
- Ortega Alfonso, Raúl.
- Padilla, Martha.
- Pérez Firmat, Gustavo.
- Pérez Olivares, José.
- Ortiz Hernández, Ernesto.
- Pintado, Carlos.
- Pita, Juana Rosa.
- Ponte, Antonio.
- Portela, Iván.
- Poveda, José Manuel.
- Querejeta, Alejandro.
- Quintana Padrón, Norma.

- Quintero, Aramís.
- Recio, Juan Carlos.
- Rivero, Eliana.
- Rivero, Isel.
- Rivero, Raúl.
- Riverón, George.
- Robles, Mireya.
- Rodríguez Sardiñas, Orlando (Rossardi).
- Rodríguez Tosca, Alberto.
- Rosales, Midiala.
- Salado, Minerva.
- Sambra, Ismael.
- Sánchez Aguilera, Osmar.
- Sánchez Lara, José Carlos.
- Sánchez Mejías, Rolando.
- Saunders, Rogelio.
- Serrano, Pío E.
- Sosa, Manuel.
- Al-Sowayel, Regina (Regina Ávila).
- Suárez Cobián, Armando.
- Surí Quesada, Emilio.
- Tamargo, Elena.
- Tamargo González, Jorge.
- Tejera, Nivaria.
- Torres, Mariana.
- Triana, José.
- Valdés, Zoé.
- Valls, Juan Carlos.
- Vázquez Portal, Manuel.
- Vega, Jesús.
- Venegas Yero, Camilo.
- Viera, Félix Luis.
- West-Durán, Alan.
- Ymayo Tartakoff, Laura.
- Zaldívar, Gladys.

**CAULFIELD, Carlota (comp.) (2002): *Voces viajeras*. Ver “Antologías de poesía escrita por mujeres”.**

**DE ANHALT, Nedda G.; MENDIOLA, Víctor Manuel y Manuel ULACIA (comp.) (1992): *La fiesta innombrable. Trece poetas cubanos*, México D.F., Editorial El tucán de Virginia.**

- Baquero, Gastón.
- Gastelu, Ángel.

- Florit, Eugenio.
- Rodríguez Santos, Justo.
- Cabrera, Lidia.
- Cabrera Infante, Guillermo.
- Padilla, Heberto.
- Sarduy, Severo.
- Cuza Malé, Belkis.
- Arenas, Reinaldo.
- Kozer, José.
- González Esteva, Orlando.
- Cruz Varela, María Elena.

**ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos (comp.) (2001): *La pérdida y el sueño, Antología de Poetas Cubanos en la Florida*, Cincinatti, Término Editorial.**

- Florit, Eugenio.
- Del Castillo, Amelia.
- García Vega, Lorenzo.
- Del Prado, Pura.
- Zaldívar, Gladys.
- Cruz-Álvarez, Félix.
- Geada, Rita.
- Álvarez Bravo, Armando.
- Fernández, Mauricio.
- Rossardi, Orlando.
- Rojas, Teresa María.
- Pita, Juana Rosa.
- Kozer, José.
- García Ramos, Reinaldo.
- De Armas, Emilio.
- Fernández, Amando.
- Díaz Barrios, Carlos A.
- González Esteva, Orlando.
- Reynaldo, Andrés.
- Santayana, Manuel J.
- Pau-Llosa, Ricardo.
- Martínez, Dionisio D.
- Lizárraga, Félix.

**LÁZARO, Felipe (comp.) (1986): *Poesía cubana contemporánea*. Madrid, Editorial Catoblepas.**

- Abreu Felipe, José.
- Alabau, Magaly.
- Álvarez Bravo, Armando.

- Armand, Octavio.
- Baquero, Gastón.
- Barroso, Benita C.
- Bordao, Rafael.
- Carmenate, Ernesto.
- Del Castillo, Amelia.
- Cartañá, Luis.
- Cazorla, Roberto.
- Clavijo, Uva A.
- Clavijo Pérez, Elena.
- Cuza-Malé, Belkis.
- Delmonte Ponce de León, Hortensia.
- Florit, Eugenio.
- Galliano, Alina.
- Gaztelu Gorriti, Ángel.
- Geda, Rita.
- González-Cruz, Luis F.
- Kozer, José.
- Lago González, David.
- Lamadrid, Lucas.
- Lázaro, Felipe.
- Le Riverend, Pablo.
- Limón, Mercedes.
- López, Agustín D.
- Llerena Blanco, Edith.
- Mario, José.
- Márquez, Enrique.
- Martell, Claudio.
- Moro, Lilliam.
- Nieto, Benigno S.
- Niggermann, Clara.
- Oliva, Jorge.
- Padilla, Heberto.
- Parera, Isabel.
- Pita, Juana Rosa.
- Revuelta Hatuey, Francisco.
- Rivero, Isel.
- Rodríguez Santos, Justo.
- Saa, Orlando.
- Sacerio-Garí, Enrique.
- Sánchez-Boudy, José.
- Serrano, Pío E.
- Valdés Ginebra, Arminda.
- Valladares, Armando.
- Remón Villalba, Joely.
- Acosta, Orlando.

**LÁZARO, Felipe (comp.) (1991): *Poetas Cubanas en Nueva York*. Ver “Antologías de poesía escrita por mujeres”.**

**LÁZARO, Felipe (comp.) (2003): *Al pie de la memoria. Antología de poetas cubanos muertos en el exilio (1959 - 2002)*, Madrid, Editorial Betania.**

- Bernal, Emilia.
- Acosta, Agustín.
- Esténger, Rafael.
- Florit, Eugenio.
- García Tudurí, Mercedes.
- Le Riverend, Pablo.
- Sosa de Quesada, Arístides.
- Buesa, José Ángel.
- Jaume, Adela.
- Baeza Flores, Alberto.
- Baquero, Gastón.
- Rodríguez Santos, Justo.
- Álvarez Silva, Ramón.
- González, Miguel.
- Lamadrid, Lucas.
- Suárez Radillo, Carlos Miguel.
- Gómez-Vidal, Óscar.
- Núñez, Ana Rosa.
- Rodríguez, Norman.
- Giraudier, Antonio.
- Vives, Pancho.
- Del Prado, Pura.
- Padilla, Heberto.
- Sarduy, Severo.
- Corrales, José.
- Mario, José.
- Chericíán, David.
- Cartañá, Luis.
- Arenas, Reinaldo.
- Miranda, Julio E.
- Fernández, Wifredo.
- Serret, Alberto.
- Oliva, Jorge.
- Fernández, Amando.
- Valero, Roberto.

**NÚÑEZ, Ana Rosa (comp.) (1970): *Poesía en éxodo, el exilio cubano en su poesía, 1959-1969*, Miami, Ediciones Universal.**

- Abella, Lorenzo.
- Acevedo, Norma.
- Almanza, Alejandro.
- Alonso, Luis Ricardo.
- Arcocha, José A.
- Artalejo, Arturo.
- Artime Buesa, Manuel Francisco.
- Baeza Flores, Alberto.
- Baquero, Gastón.
- Becerra García, Sergio.
- Bejel, Emilio F.
- Busch, Juan William.
- CH.
- Cabrisas, Hilarión.
- Cañas Ponzoa, Ángeles.
- Campins, Rolando.
- Cartaña, Luis.
- Cebrián Quesada, Arnaldo.
- Cepero Sotolongo, Alfredo.
- Cortázar, Mercedes.
- Dión, Aquiles.
- Dopico, Vicente.
- Esténger, Rafael.
- Estorino, Julio.
- Fernández, Félix.
- Fernández, Mauricio.
- Fernández, Wilfredo.
- Fernández E., Rafael Óscar.
- Fernández Bonilla, Raimundo.
- Silva Trujillo, Francisco.
- García Fox, Leonardo.
- García Gómez, Jorge.
- García Menéndez, Modesto.
- García Tudurí, Mercedes.
- Geadá, Rita.
- Girauder, Antonio.
- Godoy, Gustavo.
- Godoy, José Antonio.
- Gómez Franca, Lourdes.
- Gómez Kemp, Ramiro.
- Gómez y Amador, Luis.
- Meruelo, Anisia.
- González, Miguel.

- González Vélez, Francis.
- Hernández, Manuel H.
- Hernández - Miyares, Julio E.
- Ibrahim.
- Isamat y Díaz de Póo, Aurelio.
- Leiseca, Alfredo P.
- Le Riverend Bruzone, Pablo.
- Márquez, Enrique.
- Matos, Rafael.
- Del Mazo, Beba.
- Montaner, Carlos Alberto.
- Del Monte, Hatuey.
- Núñez, Ana Rosa.
- Ortiz - Bello, Ignacio A.
- Palenzuela, Fernando.
- Palma, Remigio.
- Portela, Ivan.
- Del Prado, Pura.
- Prida, Dolores.
- Ramírez, María Josefa.
- Ripoll, Carlos.
- Rivas, Daniel J.
- Rivero, Isel.
- Rodríguez Ichaso, María Antonia.
- Rodríguez Miranda, Gerardo.
- Rodríguez Peraza, Alberto O.
- Rojas, Jack.
- Rojas, Teresa María.
- Rossardi, Orlando.
- Ruiz - Sierra, Oscar.
- Rull, Adenaide.
- Sánchez, Carlos E.
- Sánchez - Boudy, José.
- Sánchez Pérez, Eugenio.
- Silva Trujillo, Francisco.
- Sosa de Quesada, Arístides.
- Suárez de Fox, Ofelia.
- Torrado Hidalgo, Nicolás.
- Ventura, Enrique J.
- Viera, Ricardo.
- De Villa, Alvaro.

**SENDER, Ramón J. (comp.) (1978): *Escrito en cuba. Cinco poetas disidentes*, Madrid, Editorial Playor.**

- Cuadra, Ángel.

- Díaz Rodríguez, Ernesto.
- Padilla, Heberto.
- Sales, Miguel.
- Valladares, Armando.

**VALDÉS, Zoé (comp.) (2002): *À Cuba. Anthologie de la poésie cubaine censurée*, París, Éditions Gallimard.**

- Díaz Rodríguez, Ernesto.
- Cruz Varela, María Elena.
- Cuadra, Ángel.
- Cuza Malé, Belkis.
- Padilla, Heberto.
- Rivero, Raúl.

#### 9.6. Antologías de poesía escrita por mujeres.

**ACADEMIA POÉTICA DE MIAMI (comp.) (1990): *Poetisas Cubanas Contemporáneas*, Miami, Academia Poética de Miami.**

- Acosta, Alicia.
- Acosta de Villalta, Loló.
- Alabau, Magali.
- Alfonso de Fonteboa, Lidia.
- Arango, Rosita.
- Berdeal Montalvo, Lydia.
- Bermúdez Machado, Amparo.
- Borges, Carmen R.
- Brito Burón, Estrella.
- Cabrera, Rosa M.
- Cañas Ponzoa, Ángeles.
- Calleiro, Mary.
- Capín de Aguilar, Marilú.
- Carballés Regal, María T.
- Del Castillo, Inés.
- Caturla de la Maza, Olga.
- Consuegra, Julia Elisa.
- Cortés, Walkyria.
- Covas, Fernanda.
- De Villiers Pina, Balbina.
- Del Monte Ponce de León, Hortensia.
- Díaz, Angélica.
- Díez de Ramos, Nena.
- Fleites, Pura E.
- Fundora de Rodríguez Aragón, Raquel.



- Galliano, Alina.
- García, Clara A.
- García-Tudurí, Mercedes.
- Gil, Alma Rosa.
- Gil, Lourdes.
- Giró, María Isabel.
- Gómez Carbonell, María.
- González, América.
- González del Pico, Olga.
- González Pazos, María R.
- Gutiérrez de Montalvo, Berta.
- Herrera Sotolongo, Lulú.
- Ibaceta, Herminia D.
- Islas, Maya.
- Jiménez, Ydilia.
- Lasarte Fundora, Solange.
- Lavín, Thelma.
- Leal, Mayda.
- Lee, Ela.
- López, Mary G.
- López, Zoraida.
- López de Weiss, Miriam.
- Llada Placer, Trinita.
- Márquez Hernández de Rubio, Nieves del Rosario.
- Martí, Tula.
- Masqué-Latour, Margarita.
- Munilla, Hortensia.
- Niggermann, Clara.
- Núñez, Ana Rosa.
- Núñez, Emelina.
- Obrador, Gina.
- Obrador, Gloria.
- Orta de Peruyera, Aida.
- Perna, Ada.
- Del Prado, Pura.
- Pujadas, Viuda de Codina, Dolores.
- Raggi, Ana H.
- Ramírez Canella, María Josefa.
- Ramón Villalba, Joely.
- Rivero, Isel.
- Robles, Margarita.
- Rodríguez Bermúdez, Ondina.
- Rubí, Alma.
- Rubido, Esperanza.
- Santamaría, Gloria.
- Santos, Ana Celia.

- De la Soledad, Rosa Lía.
- Sopo Barreto, Mariela.
- Suárez, Irma.
- Tan, Miquén.
- Torres de Padrón, Adria.
- Utrera, Conchita.
- Valdés Ginebra, Arminda.
- Valera, Edenia.
- Wilson, Antonia V.
- Ybarra Behar, Ondina.

**ARIAS DE LA CANAL, Fredo (comp.) (1998): *Antología cósmica de ocho poetas cubanas*, México DF, México, Frente de Afirmación Hispanista.**

- Del Castillo, Amelia.
- Oliver Labra, Carilda.
- Núñez, Ana Rosa.
- Curbelo Barberán, Lalita.
- Pita, Juana Rosa.
- Frómeta Machado, Zoelia.
- Álvarez González, Ileana.
- Quincoses Clavelo, Liudmila.

**CASTILLO GONZÁLEZ, Noël y Maylén DOMÍNGUEZ MONDEJA (comp.) (2007): *Queredlas cual las hacéis. Jóvenes poetisas cubanas del siglo XXI*, La Habana, Editorial Abril.**

- Estévez, Nuvia.
- Fornaris, Teresa.
- García Morales, Déborah.
- Lecuona Varela, Clara.
- Roque, Marilín (Mae).
- Rodríguez Toledo, Yolanda F.
- Marimón Rodríguez, Yanira.
- Domínguez Mondeja, Maylén.
- García Valdés, Lisy.
- Gutiérrez, Katia.
- Fuentes López, Lariza.
- Coro Montanet, Gleyvis.
- Leyva Hidalgo, Kenia.
- Fernández Hernández, Naírrys.
- Quincoses Clavelo, Liudmila.
- Pérez, Isaily.
- Alejo Laborit, Annia.
- Aymerich Carrasco, Aymara.

- Ojeda Becerra, Irina.
- Miraz Lladosa, Anisley.
- Rodríguez Iglesias, Legna.

**CAULFIELD, Carlota (comp.) (2002): *Voces viajeras (Poetisas cubanas de hoy)*, Madrid, Ediciones Toremozas.**

- Pita, Juana Rosa.
- Salado, Minerva.
- Alabau, Magali.
- Islas, Maya.
- Blanco, María Elena.
- Galliano, Alina.
- Tamargo, Elena.
- Alonso, Odette.
- Calderón, Damaris.

**FOWLER CALZADA, Víctor (comp.) (1998): *Donde termina el cuerpo (Jóvenes poetisas en La Habana)*, La Habana, Ediciones Extramuros.**

- Alonso Yodú, Odette.
- Atencio Mendoza, Caridad.
- Calderón Campos, Damaris.
- Castillo Reyes, Elvira.
- Guerra Torres, Wendy.
- Hernández Caballero, María Elena.
- Mello Rodríguez, Teresa.
- Molina Placeres, Alessandra.
- Pérez Herrera, Judith.
- Rodríguez Puerto, Elvira.
- Sierra Montes, Yazmín.
- Torres Pérez, Mariana.
- Vega Hernández, Yamila.

**LÁZARO, Felipe (comp.) (1991): *Poetas cubanas en Nueva York. Angología breve*, Madrid, Editorial Betania.**

- Alabau, Magali.
- Galliano, Alina.
- Gil, Lourdes.
- Islas, Maya.
- Iturralde, Iraida.

**MANCA, Valeria (comp.) (1986): *Cuando una mujer no duerme, poesíe di Cuba al femminile*, Roma, Datanews Editrice.**

- Herrera, Georgina.
- Morejón, Nancy.
- Salado, Minerva.
- González, Milagros.
- Saldaña, Excilia.
- Ulloa, Yolanda.
- Ríos, Soleida.
- Rodríguez, Reina María.
- Andrés Esquivel, Cira.
- Bobes, Marilyn.
- Lima, Chely.

**MELO, Teresa; BAHR, Aida y Asela SUÁREZ (comp.) (2000): *Mujer Adentro, Selección poética*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.**

- Alonso González, Digdora.
- Curbelo, Lalita.
- Belkis Luna, Ana.
- De Armas Medina, Encarnación.
- García Calzada, Ana Luz.
- Sotolongo García, Ivonne.
- García Garzón, Rosa María.
- Pérez Pérez, Mariana.
- Bellas Galbán, Isolina.
- González, María Iluminada.
- González, Lourdes.
- Hernández Peña, Carmen.
- Muñoz, Lucía.
- Núñez, Evangelina.
- Piñeiro, Mireya.
- Hernández Lorenzo, Felicia.
- Celorrio, María Liliana.
- Sierra Montes, Yasmín.
- García Trimiño, Magnolia.
- Sánchez Núñez, Zoila.
- Melo Rodríguez, Teresa.
- Fonseca Valido, Teresa.
- García Molina, Andrea.
- González González, Oneyda.
- Méndez, Belkis.
- Frómeta Cobo, Déborah.
- Figueredo Silva, Mirna.
- Caluff Pagés, Bertha.

- Díaz Corrales, Sonia.
- González Ochoa, Ana Gloria.
- Pérez-Castro, Mariela.
- Jacobo García, Lourdes.
- Álvarez, Ileana.
- López Amaya, Zurelys.
- Hernández Acosta, Miladis.
- Morciego Fernández, Yordanka.
- Soler, Juventina.
- Perera de Armas, Selene.
- Bícova, Helena.
- Roque, Marilyn.
- Domínguez Mondeja, Maylén.
- Leyva Hidalgo, Kenia.
- Lorié, Mayelín.
- Placencia Herrera, Sandra.
- Tolentino Hevia, Yuray.
- Martínez Morales, Yuliet.
- Carrión Díaz, Yinet.

**RANDALL, Margaret (comp.) (1982): *Breaking The Silences. An Anthology of 20th Century Poetry by Cuban Women*, Vancouver, Pulp Press Book Publishers.**

- Loynaz, Dulce María.
- Aguirre, Mirta.
- Alonso, Digidora.
- García Marruz, Fina.
- Oliver Labra, Carilda.
- Chacón Nardi, Rafaela.
- Solís, Cleva.
- Fernández, Teresita.
- Herrera, Georgina.
- Casal, Lourdes.
- Sánchez, Magaly.
- Morejón, Nancy.
- Salado, Minerva.
- González, Milagros.
- De Feria, Lina.
- Saldaña, Excilia.
- Torres, Albis.
- Yáñez, Mirta.
- Ulloa, Yolanda.
- Vian, Enid.
- Ríos, Soleida.
- Rodríguez, Reina María.
- Del Río, Zaida.

- Bobes, Marilyn.
- Lima, Chelly.

**RÍOS, Soleida (comp.) (1989): *Poesía infiel. Selección de jóvenes poetisas cubanas*, La Habana, Editorial Abril.**

- Calderón, Damaris.
- Rodríguez, Reina María.
- Guerra, Wendy.
- Mello, Teresa.
- Bobes, Marilín.
- White, Raisa.
- Piñeiro Ortigosa, Mireya.
- Valdés, Zoé.
- Andrés Esquivel, Cira.
- Alonso Yodú, Odette.
- Cruz Varela, María Elena.
- Ruiz, Laura.
- Muñoz, Lucía.
- Celorrio, María Liliana.
- Torres, Mariana.
- Díaz, Sonia.
- González, Lourdes.
- Pérez Castro, Mariela.
- Tamargo, Elena.
- Rodríguez Eduarte, Yamila.
- Lima, Chely.
- Ríos, Soleida.

**ROCASOLANO, Alberto (comp.) (1985): *Poetisas cubanas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.**

- Gómez de Avellaneda, Gertrudis.
- Valdés Mendoza, Mercedes.
- Molina, Luisa.
- Céspedes de Escanaverino, Úrsula.
- Pérez de Zambrana, Luisa.
- Aguero, Brígida.
- Del Mármol, Adelaida.
- Pérez Montes de Oca, Julia.
- Pierra de Poo, Martina.
- Castillo, Aurelia.
- Kruger, Rosa.
- Estévez, Sofía.
- Rodríguez, Catalina.
- Matamoros, Mercedes.

- Xenes, Nieves.
- Rodríguez de Tío, Dolores.
- Borrero, Juana.
- Vázquez, Esther Lucila.
- Borrero, Dulce María.
- Milanés, María Luisa.
- Bernal, Emilia.
- De la Torre, Mariana.
- Villar Buceta, María.
- Torrens, Mercedes.
- Loynaz, Dulce María.
- De Cepeda, Josefina.
- Aguirre, Mirta.
- Núñez, Serafina.
- Chacón Nardi, Rafaela.
- Oliver Labra, Carilda.
- García Marruz, Fina.
- Solís, Cleva.
- Herrera, Georgina.
- Serrano, Carmen.
- Claro, Elsa.
- Morejón, Nancy.
- Salado, Minerva.
- Yáñez, Mirta.
- Estrada, Mileidy.
- Ríos, Soleida.
- Rodríguez, Reina María.
- Bobes, Marilyn.

**RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (comp.) (2011): *Otra Cuba secreta. Antología de poetas cubanas del siglo XIX y del XX*, Madrid, Editorial Verbum.**

- Gómez de Avellaneda, Gertrudis.
- Del Mármol, Adelaida.
- Pérez Montes de Oca, Julia.
- Céspedes de Escanaverino, Úrsula.
- Pérez de Zambrana, Luisa.
- Castillo de González, Aurelia.
- Xenes, Nieves.
- Borrero, Juana.
- Matamoros, Mercedes.
- Bernal, Emilia.
- Milanés, María Luisa.
- Villar Buceta, María.
- Loyaz, Dulce María.
- García Tudurí, Mercedes.

- Aguirre, Mirta.
- Núñez, Serafina.
- Rodríguez Tomeu, Julia.
- Oliver Labra, Carilda.
- García Marruz, Fina.
- Solís, Cleva.
- Chacón Nardi, Rafaela.
- Tejera, Nivaria.
- Del Prado, Pura.
- Geada, Rita.
- Herrera, Georgina.
- Llerena, Edith.
- Casal, Lourdes.
- Hiriart, Rosario.
- Pita, Juana Rosa.
- Rivero, Isel.
- Cuza Malé, Belkis.
- Morejón, Nancy.
- De Feria, Lina.
- Alabau, Magali.
- Moro, Lilliam.
- Islas, Maya.
- Yáñez, Mirta.
- Blanco, María Elena.
- Gallino, Alina.
- Gil, Lourdes.
- Ríos, Soleida.
- Rodríguez, Reina María.
- Cruz Varela, María Elena.
- Valdés, Zoé.
- Melo, Teresa.
- Alonso, Odette.
- Calderón, Damaris.
- Hernández, María Elena.
- Molina, Alessandra.
- Guerra, Wendy.

**ROMERO, Cira (Comp.) (2006): *Mi desposado, el Viento. Antología poética*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.**

- Rodríguez de Morales, Catalina.
- Castillo de González, Aurelia.
- Matamoros, Mercedes.
- Xenos, Nieves.
- Borrero, Juana.
- Borrero, Dulce María.



- Milanés, María Luisa.

**YÁÑEZ, Mirta (comp.) (1997): *Álbum de poetisas cubanas. Antología poética*, La Habana. Editorial Letras Cubanas.**

- Loynaz, Dulce María.
- Núñez, Serafina.
- Oliver Labra, Carilda.
- García Marruz, Fina.
- Chacón Nardi, Rafaela.
- Solís, Cleva.
- Herrera, Georgina.
- Morejón, Nancy.
- De Feria, Lina.
- Yáñez, Mirta.
- Rodríguez, Reina María.
- Bobes, Marilyn.
- Atencio, Caridad.
- Alonso, Odette.
- Calderón, Damaris.
- Hernández Caballero, María Elena.

9.7. Listado alfabético del total de las antologías recogidas en este apéndice.

ACADEMIA POÉTICA DE MIAMI (comp.) (1990): *Poetisas Cubanas Contemporáneas*, Miami, Academia Poética de Miami.

AGUILERA, Carlos A. (comp.) (2002): *Memorias de la clase muerta, poesía cubana 1988 – 2001*, México D.F., Editorial Aldus.

AGUILERA DÍAZ, Gaspar (comp.) (1990): *Un grupo avanza silencioso (I y II), antología de los poetas cubanos nacidos entre 1958 y 1972*, México DF, UNAM.

AGUIRRE, Mirta (comp.) (1979): *Dice la palma*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

AGUIRRE, Mirta (comp.) (1980): *Poesía social cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

ALBERTI, Aitana (comp.) (1997): *Con un mismo fuego, poesía cubana*, Málaga, Litoral / Unesco.

ALFONSO, Carlos; FOWLER, Víctor; GARCÍA MONTIEL, Emilio y Antonio José PONTE (comp.) (1989): *Retrato de grupo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

ALONSO, Odette (comp.) (2011): *Antología de la poesía cubana del exilio*, Valencia, Aduana Vieja Editorial.

ÁLVAREZ BARAGAÑO, José (comp.) (1962): *Para el 26 de julio*, La Habana, Ediciones Unión.

ARCOS, Jorge Luis (comp.) (1999): *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo XX (1900 – 1998)*, Madrid, Editorial Letras cubanas.

----- (comp.) (2002): *Los poetas de "Orígenes"*, México DF, Fondo de Cultura Económica.

ARIAS DE LA CANAL, Fredo (comp.) (1998): *Antología cósmica de ocho poetas cubanas*, México DF, México, Frente de Afirmación Hispanista.

AYMERICH, Aymara y Edel MORALES (Comp.) (2000): *Cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo. Catálogo de nuevos poetas cubanos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

BARQUET, Jesús J. y Norberto CODINA (selec.) (2002): *Poesía cubana del siglo XX*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

BEHAR, Ruth (comp.) (1995): *Bridges to Cuba / Puentes a Cuba*, Michigan, The University of Michigan Press.

BOBES, Marilyn (comp.) (1995): *Eros en la poesía cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

CABEZAS MIRANDA, Jorge (comp.) (1999): *Novísima poesía cubana. Antología (1980 – 1998)*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.

CARDENAL, Ernesto (comp.) (1976): *Poesía cubana de la Revolución*, México DF, Editorial Extemporáneos.

CASTILLO GONZÁLEZ, Noel y René COYRA (comp.) (2001): *Los parques, jóvenes poetas cubanos*, Cienfuegos, Ediciones Mecenaz / Reina del Mar Editores.

CASTILLO GONZÁLEZ, Noël y Maylén DOMÍNGUEZ MONDEJA (comp.) (2007): *Queredlas cual las hacéis. Jóvenes poetisas cubanas del siglo XXI*, La Habana, Editorial Abril.

CAULFIELD, Carlota (comp.) (2002): *Voces viajeras (Poetisas cubanas de hoy)*, Madrid, Ediciones Toremozas.

CICERO SANCRISTÓBAL, Arsenio (comp.) (1992): *Poemas transitorios. Antología de nuevos poetas cubanos*, Mérida, Ediciones Mucuglifo.

CODINA, Norberto (comp.) (1995): *Los ríos de la mañana. Poesía cubana de los 80*, La Habana, Ediciones Unión.

DÁVILA, Eliana (comp.) (1978): *Crónicas y rumores*, La Habana, Editorial Arte y literatura.

DE LA HOZ, León (comp.) (1994): *La poesía de las dos orillas (Cuba 1959-1993)*, Madrid, Editorial Libertarias / Prodhufi.

DE ANHALT, Nedda G.; MENDIOLA, Víctor Manuel y Manuel ULACIA (comp.)

(1992): *La fiesta innombrable. Trece poetas cubanos*, México D.F., Editorial El tucán de Virginia.

DÉS, Mihály (comp.) (1993): *Noche insular. Antología de la poesía cubana*, Barcelona, Editorial Lumen.

DÍAZ MARTÍNEZ, Manuel (comp.) (2002): *Poemas cubanos del siglo XX*, Madrid, Ediciones Hiperión.

ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos (comp.) (2001): *La pérdida y el sueño, Antología de Poetas Cubanos en la Florida*, Cincinatti, Término Editorial.

ESTEBAN, Ángel y Álvaro SALVADOR (comp.) (2002): *Antología de la poesía cubana* (Tomo IV), Madrid, Editorial Verbum.

FAJARDO LEDEA, Nidia (Comp.) (1993): *De transparencia en transparencia. Antología poética*, La Habana, Editorial Letras cubanas.

FELIPE, Reinaldo y Ana María SIMO (comp.) (1962): *Novísima poesía cubana*, La Habana, Ediciones El Puente.

FERNÁNDEZ RETAMÁR, Roberto y Fayad JAMÍS (comp.) (1960): *Poesía joven de Cuba*, La Habana, Editora popular de Cuba y del Caribe.

FERNÁNDEZ, Fruela y Juan Antonio BERNIER (comp.) (2011): *Dejar atrás el agua. Nueve nuevos poetas cubanos*, Córdoba, Editorial La Bella Varsovia.

FIGAROLA CAMUE, Yolanda (comp.) (1981): *Antología de poetas*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

FOWLER CALZADA, Víctor (comp.) (1998): *Donde termina el cuerpo (Jóvenes poetisas en La Habana)*, La Habana, Ediciones Extramuros.

----- (comp.) (2000): *La eterna danza. Antología de Poesía erótica cubana del siglo XVIII a nuestros días*, La Habana. Editorial Letras cubanas.

GARCÍA VEGA, Lorenzo; KOZER, José; PONTE, Antonio José; RÍOS, Soleida y Reina María RODRÍGUEZ (2005): *Una Cuba, cinco voces*, Buenos Aires, Editorial Tsé

Tsé.

GONZÁLEZ, Daniuska (comp.) (1995): *Poetas cubanos actuales*, Los Teques, Colegio Universitario de los Teques.

GONZÁLEZ, Lourdes (comp.) (1995): *Poetas de la Isla (selección de poetas cubanos)*, Holguín, Ediciones Holguín.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Waldo (comp.) (1987): *Como jamás tan vivo*, La Habana, Editorial Abril.

----- (comp.) (1988): *Rebelde en mar y sueño*, La Habana, Editora Política.

----- (comp.) (2004): *Que caí bajo la noche. Panorama de la décima erótica cubana*, Ciego de Ávila, Ediciones Ávila.

GOYTISOLO, José Agustín (comp.) (1970): *Nueva poesía cubana. Antología poética*, Barcelona, Ediciones Península.

HERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Mayra (comp.) (1997): *Nuevos juegos prohibidos. Jóvenes poetas de Cuba*, La Habana, Editorial Letras cubanas.

HERRERA ISLA, Nelson y Virgilio LÓPEZ LEMUS (Comp.) (1981): *Poesía por la victoria*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

JAY, Marino Wilson (comp.) (1989): *Ecos para su memoria*, La Habana, Ediciones Unión.

JIMÉNEZ, Juan Ramón (comp.) (1937): *La poesía cubana en 1936*, La Habana, Institución Hispanocubana de cultura.

LABRADA, Agustín (comp.) (1992): *Jugando a juegos prohibidos*, La Habana, Editorial letras cubanas.

LÁZARO, Felipe (comp.) (1986): *Poesía cubana contemporánea*. Madrid, Editorial Catoblepas.

----- (comp.) (1991): *Poetas cubanas en Nueva York. Antología breve*, Madrid, Editorial Betania.

----- (comp.) (2003): *Al pie de la memoria. Antología de poetas cubanos muertos en el exilio (1959 - 2002)*, Madrid, Editorial Betania.

LÁZARO, Felipe y Bladimir ZAMORA (comp.) (1995): *Poesía cubana: La isla entera*, Madrid, Editorial Betania.

LEZAMA LIMA, José (comp.) (1965): *Antología de la poesía cubana* (Tomo I, II y III), La Habana, Consejo Nacional de Cultura.

LLARENA, Alicia (comp.) (1994): *Poesía cubana de los años 80*, Madrid, Ediciones La Palma.

LÓPEZ LEMUS, Virgilio (comp.) (1995): *Vinte poetas cubanos do século XX*, Florianópolis, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.

----- (comp.) (1999): *Doscientos años de poesía cubana 170-1990. Cien poemas antológicos*, La Habana, Editorial Abril.

LÓPEZ MORALES, Humberto (comp.) (1967): *Poesía cubana contemporánea. Un ensayo de antología*, Nueva York, Las Americas Publishing Co.

LUIS, Raúl y José PRATS SARIOT (comp.) (1988): *Tertulia poética*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

LUQUE, Aurora y Jesús AGUADO (selec.) (2000): *La casa se mueve. Antología de la nueva poesía cubana*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

MANCA, Valeria (comp.) (1986): *Cuando una mujer no duerme, poesie di Cuba al femminile*, Roma, Datanews Editrice.

MARTÍ BRENES, Carlos (comp.) (1997): *En un abrir y cerrar del siglo. Cuba, maestros y novisimos de la poesía*, Buenos Aires, Ediciones Desde la gente / Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

MATEO, Margarita (comp.) (1975): *Poesía de combate*, La Habana, Departamento de

Actividades Culturales DEU.

MELO, Teresa; BAHR, Aida y Asela SUÁREZ (comp.) (2000): *Mujer Adentro, Selección poética*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

MERINO, Antonio (1987): *Nueva poesía cubana (antología 1966 – 1986)*, Madrid, Editorial Orígenes.

MORALES, Edel (comp.) (2004): *La estrella de Cuba (Inventario de una expedición)*, La Habana, Editorial Letras cubanas.

MORÁN, Francisco (comp.) (2000): *La isla en su tinta. Antología de poesía cubana*, Madrid, Editorial Verbum.

NOGUERAS, Luis Rogelio (comp.) (1983): *Poesía Cubana de Amor. Siglo XX*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

NÚÑEZ, Ana Rosa (comp.) (1970): *Poesía en éxodo, el exilio cubano en su poesía, 1959-1969*, Miami, Ediciones Universal.

OVIEDO, José Miguel (comp.) (1968): *Antología de poesía cubana*, Lima, Ediciones Paradiso.

PADILLA, Heberto y Luís SUARDÍAZ (comp.) (1967): *Cuban poetry 1959-1966*, La Habana, Book Institute.

PADRÓN BARQUÍN, Juan Nicolás (comp.) (1996): *Con una súbita vehemencia. Antología de poesía contemporánea en Cuba*, La Habana, Editorial José Martí.

----- (comp.) (1999): *La violenta música de la libertad, Antología poética de la Revolución cubana*, La Habana, Editorial José Martí.

PEÑAS BERMEJO, Francisco J. (comp.) (1998): *Poetas cubanos marginados*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.

PERDOMO, Omar (comp.) (2007): *A la bandera cubana. Antología poética*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

PEREIRA, J.R. (comp.) (1977): *Poems from Cuba*, Mona, Research & Publications Committee of University of the West Indies.

PINELLA, Germán y Raúl RIVERO (comp.) (1970): *Punto de partida*, La Habana, Editorial Pluma en ristre.

RANDALL, Margaret (comp.) (1978): *Estos cantos habitados / These living songs*, Colorado, Colorado State Review Press.

----- (comp.) (1982): *Breaking The Silences. An Anthology of 20th Century Poetry by Cuban Women*, Vancouver, Pulp Press Book Publishers.

RÍOS, Soleida (comp.) (1989): *Poesía infiel. Selección de jóvenes poetisas cubanas*, La Habana, Editorial Abril.

ROCASOLANO, Alberto (comp.) (1985): *Poetisas cubanas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

----- (comp.) (1999): *Yo te conozco, amor*, La Habana, Editorial José Martí.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (comp.) (2011): *Otra Cuba secreta. Antología de poetas cubanas del siglo XIX y del XX*, Madrid, Editorial Verbum.

RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Víctor (comp.) (1982): *Cuba: en su lugar la poesía. Antología diferente*, México DF, Universidad Autónoma Metropolitana.

----- (comp.) (1985): *Usted es la culpable. Nueva poesía cubana*, La Habana, Editora Abril.

----- (comp.) (1994): *El pasado del cielo. La nueva y novísima poesía cubana*, Medellín, Alejandría Editores.

----- (comp.) (2011): *La poesía del siglo XX en Cuba. Antología esencial*, Madrid, Editorial Visor.

RODRÍGUEZ SARDIÑAS, Orlando (comp.) (1973): *La última poesía cubana. Antología reunida (1959-1973)*, Madrid, Hispanova de Ediciones.



ROMERO, Cira (Comp.) (2006): *Mi desposado, el Viento. Antología poética*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

RUIZ MONTES, Laura (comp.) (2005): *La madera sagrada. Antología de poesía*, Matanzas, Ediciones Vigía.

SAÍNZ, Enrique (comp.) (1980): *La poesía cubana entre 1928 y 1958*, La Habana, Editorial Gente Nueva.

SALDAÑA, Excilia (comp.) (1975): *10 poetas de la revolución*, La Habana, Dirección de Extensión Universitaria.

SÁNCHEZ MEJÍAS, Rolando (Comp.) (1995): *Mapa imaginario, 26 nuevos poetas cubanos*, La Habana, Embajada de Francia en Cuba en coordinación con el Instituto Cubano del Libro.

----- (comp.) (2000): *Nueve poetas cubanos del siglo XX*, Madrid Editorial Mondadori.

SENDER, Ramón J. (comp.) (1978): *Escrito en cuba. Cinco poetas disidentes*, Madrid, Editorial Playor.

SOUZA, Jorge (comp.) (2002): *Heridos por la luz. Muestra de poesía cubana contemporánea*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

SUARDÍAZ, Luis y David CHERICIÁN (comp.) (1984): *La generación de los años 50. Antología poética*, La Habana, Editorial Letras cubanas.

SUARDÍAZ, Luis (comp.) (1991): *No me dan pena los burgueses vencidos*, La Habana, Editora Política / Ediciones Unión.

VALDÉS, Zoé (comp.) (2002): *À Cuba. Anthologie de la poésie cubaine censurée*, París, Éditions Gallimard.

VERDECIA CALUNGA, Lino E. (1975): *De la poesía joven*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

VILAR, José Rafael y Ricardo Alberto PÉREZ (comp.) (1990): *El jardín de símbolos*.

*Poetas nacidos a partir de 1959*, La Habana, Ángel Escobar.

VITIER, Cintio (comp.) (1952): *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, La Habana, Ediciones Cincuentenario, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.

VV.AA. (comp.) (1995): *Poesía cubana hoy*, Madrid, Editorial Grupo Cero.

WEISS, Mark (comp.) (2009): *The Whole Island. Six decades of Cuban poetry*, Berkeley, University of California Press.

YÁÑEZ, Mirta (comp.) (1997): *Álbum de poetisas cubanas. Antología poética*, La Habana. Editorial Letras Cubanas.

## **BIBLIOGRAFÍA GENERAL**



## 10. BIBLIOGRAFÍA

ABREU ARCIA, Alberto (2007): *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*, La Habana, Foro Editorial Casa de las Américas.

ABUDU, Gabriel A. (2003): "Toward a definition of the Self in the Poetry of Georgina Herrera", en DeCosta-Willis, Miriam (ed), *Daughters of the Diaspora: Afro-Hispanic Writers*, Kingston, Ian Randle Publishers, pp. 157-175.

ADORNO, Theodor W. (1962): *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel.

AGUDELO OCHOA, Ana María (2005): "Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura", *Lingüística y literatura*, nº 47/48, pp. 135-152.

AGUILERA, Carlos A. (2002): *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001*, México D.F., Editorial Aldus.

AGUILERA DÍAZ, Gaspar (comp.) (1990): *Un grupo avanza silencioso*, México, UNAM Textos de Difusión Cultural.

AGUIRRE, Mirta (comp.) (1980): *Poesía social cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

AÍNSA, Fernando (2006): *Del topos al logos: propuestas de geopoética*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

ALBERTI, Aitana (selec.) (1997): *Con un mismo fuego, poesía cubana*, Málaga, Litoral / Unesco.

ALEMANY BAY, Carmen (1997): *Poética Coloquial Hispanoamericana*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante.

----- (2006): "Algunas voces femeninas en la poesía de la Revolución cubana", en *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante.

----- (2008): "Nación y memoria en la poesía cubana de la revolución", *Atenea*, 497, pp. 23-35.

ALFONSO, María Isabel (2007): *Dinámicas culturales de los años 60 en Cuba. El Puente y otras zonas creativas de conflicto*, tesis doctoral, U. of Miami.

ALONSO, Odette (comp.) (2011): *Antología de la poesía cubana del exilio*, Valencia, Editorial Aduana Vieja.

ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO (1983): *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette.

ÁLVAREZ, Luis (1999): “Tradición y renovación en la poesía”, *Revista Literaria y Cultural*, 2, pp. 3-9.

ANDRÉS, Cira (comp.) (2006): *Mi desposado, el viento. Antología poética*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

ALICIA BAJO CERO (1997): *Poesía y poder*, Valencia. Ediciones Bajo Cero.

ALTHUSSER, Louis (1974): *Escritos*, Barcelona, Laia.

ÁLVAREZ, Luis (1999): “Tradición y renovación en la poesía”, *Revista Literaria y Cultural*, 2, pp. 3-9.

ANDERSON, Benedict (1993): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México D.F., Fondo de cultura económica.

ANDREWS, Bruce (2006): “Poesía como explicación, poesía como praxis”, en Charles Bernstein (comp.), *La política de la forma poética*, La Habana, Torre de las Letras, pp. 25-33. Disponible en: [http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles\\_ed\\_Politica-forma-poetica.pdf](http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf) [consultado 20/01/2013].

ANDRICAÍN, Sergio (1999): *Isla de versos. Poesía cubana para niños*, Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio.

ARANGO, Arturo (1995): “En otro lugar la poesía” en Norberto Codina (selec.), *Los ríos de la mañana*, La Habana, Ediciones UNIÓN, pp. 9-20.

ARANGO, Arturo (2003): “Existir por más que no te lo permitan. Lectura de una poesía dispersa”, *La Gaceta de Cuba*, 6, pp. 22-25.

----- (2008): “«Con tantos palos que te dio la vida»: Poesía, censura y persistencia”, en Desiderio Navarro (comp.), *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*, La Habana, Centro Teórico-Cultural Criterios, pp. 95-137.

ARCOS, Jorge Luis (1999): *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

----- (2002): *Los poetas de “Orígenes”*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

----- (2003): *La palabra perdida*, La Habana, Ediciones UNIÓN.

----- (2007): *Desde el légamo. Ensayos sobre pensamiento poético*, Madrid, Editorial Colibrí.

----- (2008): “La segunda generación poética revolucionaria”, en *Historia de la Literatura Cubana*, Tomo III, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

ARIAS DE LA CANAL, Fredo (comp.) (1998): *Antología Cósmica de Ocho Poetas Cubanas*, México D.F., Frente de Afirmación Hispanista.

ARIEL, Sigfredo (prol.) (2000): “La casa se mueve”, en Aurora Luque y Jesús Aguado (eds.), *La casa se mueve*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

ARROM, José Juan (1977): *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

ATENCIO, Caridad (2010): “Un juicio y un testimonio: poesía cubana contemporánea”, *CubaLiteraria*. Disponible en:

<http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=12098&idseccion=71> [consultado 19/08/2011].

----- (2011): “La servidumbre como una majestad”, La Habana, Unión de Escritores y artistas de Cuba. Disponible en:

[http://www.uneac.org.cu/index.php?act=detalle\\_publicacion&id=351&module=editoriales](http://www.uneac.org.cu/index.php?act=detalle_publicacion&id=351&module=editoriales) [consultado 21/11/2012].

- AUGIER, Ángel (2005): *Cuba, una poesía de la acción*, La Habana, Editora Política.
- AYMERICH, Aymara y Edel MORALES (comp.) (2000): *Cuerpo sobre cuerpo sobre cuerpo. Catálogo de nuevos poetas cubanos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- BADOSA, Enrique (1958): “Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento”, en *Papeles de Son Armadans*, 28, pp. 32-46.
- BALLAGAS, Emilio (1944): *Antología de poesía negra hispanoamericana*, Madrid, M. Aguilar Editor.
- BALLAGAS, Emilio (1946): *Mapa de la poesía negra americana*, Buenos Aires, Editorial Pleamar.
- BARQUET, Jesús (1994): “Confluencias dentro de la poesía cubana posterior a 1959”, *Lo que no se ha dicho*, Nueva York, Ollantay Press, pp. 155-172.
- BARQUET, Jesús J. y Norberto CODINA (selec.) (2002): *Poesía cubana del siglo XX*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- BARQUET, Jesús J. (prol.) (2002): “Nueve criterios para armar y una conclusión esperanzada”, en Jesús J. Barquet y Norberto Codina (selec.), *Poesía cubana del siglo XX*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 7-39.
- BARQUET, Jesús J. (2011): *Ediciones El Puente en La Habana de los años 60*, Chihuahua, Ediciones del Azar.
- BARRAL, Carlos (1953): “Poesía no es comunicación”, en *Laye*, 23, pp. 23-26.
- BARTHES, Roland (1972): “El efecto de realidad”, en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 2ª ed., pp. 95-101.
- BARTHES, Roland (1976): *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI (2ª edición en español).
- (1978): *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Editorial Kairós.



----- (1982): *La cámara lúcida: nota sobre la Fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.

----- (1982): *El placer del texto*, México D.F., Siglo XXI.

----- (2011): *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, México D.F., Siglo Veintiuno editores.

BAUDRILLARD, Jean (2005): *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.

BAYO, Emili (1994): *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, Lleida, Universitat de Lleida.

BEHAR, Sonia (2009): *La caída del Hombre Nuevo. Narrativa cubana del Período Especial*, New York, Peter Lang.

BEJEL, Emilio (1991): *Escribir en Cuba. Entrevistas con escritores cubanos: 1979-1989*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

BENEDETTI, Mario (2005): *Estos poetas son míos*, Madrid, Bartleby Editores.

BENJAMIN, Walter (2004): *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos.

BERNSTEIN, Charles (comp.) (2006): *La política de la forma poética*, La Habana, Torre de las Letras. Disponible en: [http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles\\_ed\\_Politica-forma-poetica.pdf](http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf) [consultado 15/11/2012].

BHABHA, Homi K. (2002): *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.

BOBES, Marilyn (comp.) (1995): *Eros en la poesía cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

BOBES, Marilyn y Mirta YÁÑEZ (2008): *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, La Habana, Ediciones UNIÓN.

BOURDIEU, Pierre (1967): “Campo intelectual y proyecto creador”, en VV.AA., *Problemas del estructuralismo*, México D.F., Siglo XXI.

----- (2002): *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Editorial Montessor.

BROSSARD, Nicole (2006): “Política poética” en Charles Bernstein (comp.), *La política de la forma poética*, La Habana, Torre de las Letras, pp. 52-60. Disponible en: [http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles\\_ed\\_Politica-forma-poetica.pdf](http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf) [consultado 15/11/2012].

BUCKWALTER-ARIAS, James (2003): “Sobrevivir el “Período Especial”. La suerte del “Hombre Nuevo” y un cuento de Senel Paz”, *Revista Iberoamericana*, 204, pp. 701-714.

BUENO, Salvador (prol.) (1997): “Apuntes sobre la poesía en la Cuba del siglo XX”, en Aitana Alberti (selec.), *Con un mismo fuego*, *Revista Litoral*, vigesimosexto año literario, Málaga, pp. 6-16.

CABEZAS MIRANDA, Jorge (2012): *Proyectos poéticos en Cuba (1959-2000). Algunos cambios formales y temáticos*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

CABRERA, Néstor (2006): “Prólogo”, en Charles Bernstein (comp.), *La política de la forma poética*, La Habana, Torre de las Letras, pp. 5-11. Disponible en: [http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles\\_ed\\_Politica-forma-poetica.pdf](http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf) [consultado 15/11/2012].

CABRERA ORTEGA, Yoandy (2010): “Damaris Calderón: el doloroso arte de rumiar palabras”, en Damaris Calderón, *El infierno otra vez*, La Habana, Ediciones UNIÓN, pp. 5-21.

CALDERÓN, Damaris (1992): *Duras aguas del trópico*, Matanzas, Ediciones Matanzas.

----- (1997): *Guijarros*, Santiago de Chile, Red Internacional del Libro.

----- (2001): *Sílabas. Ecce Homo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

----- (2005): *Duro de roer*, La Habana, Ediciones UNIÓN.

----- (2006): *Los amores del mal*, México D.F., Ediciones El billar de Lucrecia.

----- (2007a): *La extranjera*, Pinar del Río, Editorial Cauce (UNEAC).

----- (2007b): *El arte de aprender a despedirse*, Matanzas, Ediciones Aldabón.

----- (2009): “Virgilio Piñera: una poética para los 80”, *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 114, pp. 178-184. Disponible en: <http://issuu.com/acescritores/docs/r114optimizado> [consultado 31/10/2012].

----- (2010): *El remoto país imposible*, Santiago de Chile, Editorial Fuga y Las Dos Fridas.

CAMPAÑA, Mario (selec.) (2001): *Visiones de lo real en la poesía hispanoamericana*, Barcelona, DVD.

CAMPAÑA, Mario (comp.) (2007): *Casa de luciérnagas: Antología de poetas hispanoamericanas de hoy*, Barcelona, Bruguera.

CAMPUZANO, Luisa (2010): *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (s. XVIII-XXI)*, La Habana, Ediciones Unión.

CAPOTE CRUZ, Zaida (2008): *La nación íntima*, La Habana, Editorial Unión.

CARDENAL, Ernesto (1976): *Poesía cubana de la Revolución*, México D.F., Editorial Extemporáneos.

CÁRDENAS, María Teresa (1999): “Damaris Calderón. La búsqueda de lo imposible”, *Revista de Libros de El Mercurio*, 25 sept. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/damaris1.htm> [consultado 20/06/2013].

CARLSON, Lori Marie y Óscar HIJUELOS (eds.) (2006): *Burnt sugar / caña quemada: Contemporary Cuban poetry in English and Spanish*, New York, Free Press.

CARRERA, Isabel (2005): “Feminismo y poscolonialismo, estrategias de subversión”, UVIC. Disponible en: [http://www.bivipas.info/jspui/bitstream/10720/466/1/D-352-Carrera\\_Isabel-276.pdf](http://www.bivipas.info/jspui/bitstream/10720/466/1/D-352-Carrera_Isabel-276.pdf) [consultado 14/03/2012].

CARRIÓ, Raquel y Flora LAUTEN (2000): *Otra tempestad*, La Habana, Alarcos.

CASSARA, Walter (2011): *El oído del poema*, Buenos Aires, Bajolaluna.

CASTILLO GONZÁLEZ, Noël y Maylén DOMÍNGUEZ MONDEJA (selec.) (2007): *Queredlas cual las hacéis. XXI jóvenes poetisas cubanas del siglo XXI*, La Habana, Ediciones Abril.

CASTILLO GONZÁLEZ, Noël (prol.) (2007): “Hojeando un álbum de 1986...”, en Noël Castillo González y Maylén Domínguez Mondeja (selec.), *Queredlas cual las hacéis. XXI jóvenes poetisas cubanas del siglo XXI*, La Habana, Ediciones Abril, pp. 5-10.

CASTRO-KLARÉN, Sara (1984): “La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina”, en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds), *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Huracán, pp. 27-46.

CASTRO, Fidel (1961): *Palabras a los intelectuales*. Disponible en: [www.min.cult.cu/historia/palabras.doc](http://www.min.cult.cu/historia/palabras.doc) [consultado 10/12/2011].

CASULLO, Nicolás (1990): “Posmodernidad de los orígenes”, *Nuevo Texto Crítico*, 6, pp. 95-104.

CHAPLE, Sergio (2008): “Transformaciones en el proceso literario debidas al hecho revolucionario. La vida literaria en el lapso historiado”, en *Historia de la Literatura Cubana*, Tomo III, La Habana, Editorial Letras Cubanas, pp. 5-39.

CHOCANO, Magdalena, ROWE, William y Helena USANDIZAGA (eds.) (2011): *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

CICERO SANCRISTOBAL, Arsenio (comp.) (1992): *Poemas transitorios. Antología de nuevos poetas cubanos*, Mérida, Ediciones Mucuglifo.

CIXOUS, Hélène (1995): *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Editorial Anthropos.

CLIFF, Michelle (1991): “Caliban’s Daughter: *The tempest* and the Teapot”, *Frontiers: a Journal of Women Studies*, 12 (2), pp. 36-51.

CODINA, Norberto (comp.) (1995): *Los ríos de la mañana. Poesía cubana de los 80*, La Habana, Ediciones UNIÓN.

CORTÁZAR, Julio (2003): *Rayuela*, Madrid, Cátedra.

CROCE, Marcela (comp.) (2006): *Polémicas intelectuales en América Latina. Del “meridiano intelectual” al caso Padilla (1927-1971)*, Buenos Aires, Ediciones Simurg.

CUESTA, Mabel R. (2009): “Sujeto marginalidad: cuatro poetas cubanas de la Generación de los Ochenta”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 38, pp. 43-53. Disponible en:

<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0909110043A/21504>  
[consultado 01/11/2012].

CURBELO, Jesús David (2004): *Juez y parte I, Meditraciones*, La Habana, Editorial CubaLiteraria.

DAUMAL, René (1994): *El monte análogo*, Mundonuevo. Disponible en: <http://www.reddenoviolenciaactiva.org/rnvactiva/Daumal,%20Ren%E9%20-%20El%20monte%20an%20logo.pdf> [consultado 16/02/2012].

DAVIES, Catherine (1997): *A place in the sun? Women writers in twentieth-century Cuba*, Londres, Zed Books.

DAWES, Greg (1991): “Hacia una rearticulación del posmodernismo en América Latina: el caso de la poesía nicaragüense”, *Nuevo Texto Crítico*, 7, pp. 85-107.

DE ANHALT, Nedda; MENDIOLA, Víctor Manuel y Manuel ULACIA (1992): *La Fiesta Innombrable. Trece Poetas Cubanos*, México D.F., Ediciones El Tucán de Virginia.

DE LA HOZ, Alma (2009): “Damaris Calderón es La extranjera”, *CubaLiteraria*, 29 mayo. Disponible en:

<http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=8108&idseccion=71> [consultado 09/06/2013].

DE LA HOZ, León (comp.) (1994): *La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993)*. Antología, Libertarias/Prodhufi, Madrid.

DE LA NUEZ, Iván (1998): *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*, Barcelona, Editorial Casiopea.

DE LA NUEZ, Iván (1999): “Registros de un cuerpo a la intemperie”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, 12/13, pp. 123-135.

DÉS, Mihály (comp.) (1993): *Noche insular. Antología de la poesía cubana*, Barcelona, Lumen.

DEBICKI, Andrew P. (1987): *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956 – 1971*, Barcelona, Ediciones Júcar.

DÍAZ INFANTE, Duanel (2004): “Isla violeta en entero verde (otra ocasión para leer a Reina María Rodríguez)”, *Cubista Magazine*. Disponible en: <http://cubistamagazine.com/a3/030404.html> [consultado 21/01/2013].

DÍAZ MARTÍNEZ, Manuel (2002): *Poemas cubanos del siglo XX*, Madrid, Ediciones Hiperión.

DOMENECH, Silvia M. y Orlando Gutiérrez (1996): *Cuba, economía en período especial*, La Habana, Editora Política.

DOMÍNGUEZ, Jorge I. (2004): *The Cuban economy at the start of the twenty-first century*, Cambridge, Harvard University Press.

DONALSON, Laura (1992): *Decolonizing Feminisms*, Londres, Routledge.

DORTA SÁNCHEZ, Walfrido (2003): “Relatos implicados (La crítica de poesía en los ’90 en La Gaceta de Cuba)”, *Unión Revista de Literatura y Arte*, 52, pp. 37-47:

DORTA, Walfrido (2003): "Algunos estados, estaciones, documentos. Poesía cubana de los 80 y los 90", *La Gaceta de Cuba*, 6, pp. 8-14.

DUBOIS, Philippe (1986): *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós.

DYKSTRA, Kristin (2001): "Un deseo de querer eso que no es. Entrevista a Reina María Rodríguez", *Actual*, 47 (33), pp. 312-321.

DYKSTRA, Kristin (2004): *Violet Island and Other Poems*, Los Ángeles, Green Integer Press.

DYKSTRA, Kristin (2011): *Other Letters to Milena*. Disponible en: [http://asymptotejournal.com/article.php?cat=Nonfiction&id=6&curr\\_index=18&curPage=archive](http://asymptotejournal.com/article.php?cat=Nonfiction&id=6&curr_index=18&curPage=archive) [consultado 12/01/2013].

ESPINA PÉREZ, Darío (prol.) (1990): *Poetisas cubanas contemporáneas*, Miami, Academia Poética de Miami.

ESTEBAN, Ángel y Álvaro SALVADOR (comp.) (2002): *Antología de la poesía cubana. Siglo XX*, Tomo IV, Madrid, Verbum.

ESTEBAN, Ángel y Ana GALLEGO CUIÑAS (comp.): *Juegos de manos: antología de la poesía hispanoamericana de mitad del siglo XX*, Madrid, Visor.

ESTEBAN, Ángel (2006): *Literatura cubana. Entre el viejo y el mar*, Sevilla, Renacimiento.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996): *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.

FAJARDO LEDEA, Nidia (comp.) (1993): *De transparencia en transparencia*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

FALCÓ, José Luis (1994): "Historias literarias y antologías poéticas", *Diablotexto*, nº 1, pp. 29-40.

FELIPE, Reinaldo y Ana María SIMO (comp.) (1962): *Novísima poesía cubana*, La Habana, Ediciones El Puente.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1971): *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América*, México D.F., Editorial Diógenes.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto y Fajad JAMÍS (comp.) (1960): *Poesía joven de Cuba*, La Habana, Editora Popular de Cuba y del Caribe.

FERNÁNDEZ, Teodosio (1999): “Sobre la poesía hispanoamericana actual (Notas para la elaboración de un proceso)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, pp. 185-196.

FERNÁNDEZ, Teresa J. (1987): *Revolución, poesía del ser*, La Habana, Ediciones UNIÓN.

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge (2011): “El poder de la palabra y la palabra del poder”, *Folios*, 22, pp. 48-53.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (2009): *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

FERRARI, Marta Beatriz (2008): “Antologías poéticas españolas: las paradojas de un objeto [en línea], *Iº Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.310/ev.310.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.310/ev.310.pdf) [consultado 13/07/2013].

FOFFANI, Enrique (1998): “Contra la prepotencia de las cosas: la construcción de la subjetividad en la poesía de los sesenta en Latinoamérica”, en Jorge Fonet (comp.), *Al borde de mi fuego. Poética y poesía hispanoamericana de los sesenta*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 11-22.

FONTCUBERTA, Joan (1997): *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili.

FORNET, Ambrosio (2008): “El Quinquenio Gris: Revisitando el término”, en Desiderio Navarro (comp.), *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*, La Habana, Centro Teórico-Cultural Criterios, pp. 25-46.



FORNET, Ambrosio (2009): *Narrar la nación. Ensayos en blanco y negro*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

FOUCAULT, Michel (2008): *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.

FOWLER, Víctor (2001): *Historias del cuerpo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

----- (1998): “Comunicación-comprensión: claridad. Olvidar los sesenta”, en Jorge Fornet (comp.), *Al borde de mi fuego. Poética y poesía hispanoamericana de los sesenta*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 23-35.

----- (1999): “Terminan los 90”, *SIC Revista literaria y cultural*, 2, pp. 10-15.

----- (comp.) (2000): *La eterna danza. Antología de poesía erótica cubana del siglo XVIII a nuestros días*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

FOWLER, Víctor y Antonio José PONTE (prol.) (1989): *Retrato de grupo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

FUSCO, Coco (1995): “El diario de Miranda/Miranda’s Diary”, en *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, New York, The New Press, pp. 3-20.

GARCÉS, Marina (2002): *En las prisiones de lo posible*, Barcelona, Edicions Bellaterra.

GARCÍA, Álvaro (2005): *Poesía sin estatua, ser y no ser en poética*, Valencia, Pre-Textos.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001): *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 1ª edición actualizada.

GARCÍA HERNÁNDEZ, Arturo (2007): “Entrevista con Abel Prieto, Ministro de Cultura. La política cultural de Cuba, sin dogmas ni sectarismos”, *La Jiribilla*, 303. Disponible en: [http://www.lajiribilla.co.cu/2007/n303\\_02/303\\_14.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2007/n303_02/303_14.html) [consultado 15/07/2013].

GARCÍA JAMBRINA, Luís (2008): *La promoción poética de los 50*, Madrid, Austral/Espasa Calpe.

GELMAN, Juan (1966): *Entrevista al Subcomandante "Marcos"*. Disponible en: <http://sololiteratura.com/gel/gelentrmarcos.htm> [consultado 08/12/2011].

GIL, Lourdes (1999): "La apropiación de la lejanía", *Encuentro de la Cultura Cubana*, 15, pp. 61-69.

GIL DE BIEDMA, Jaime (1999): "prólogo", en T.S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquets.

GILMAN, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

GIRONA, Nuria (2008): *Rituales de la verdad. Mujeres y discursos en América Latina*, México D.F. / París, Rilma 2 / ADEHL.

GOLDEMBERG, Isabel y Hugo SAVINO (2007): "Presentación", en Henri Meschonnic, *La poética como crítica del sentido*, Buenos Aires, Mármol/Izquiero, págs. 9-13.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel (2002): "Insularismo, Literatura y Cubanidad en la Poética de José Lezama Lima", *Espéculo*. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/insulari.html> [consultado 23/01/2013].

GONZÁLEZ, Daniuska (comp.) (1995): *Poetas cubanos actuales*, Los Teques, Ateneo de Los Teques.

GONZÁLEZ DÍAZ, Juan y Miguel Oscar MENASSA (comp.) (1995): *Poesía cubana hoy*, Madrid, Editorial Grupo Cero.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Waldo (comp.) (1987): *Como jamás tan vivo*, La Habana, Editora Abril.

----- (comp.) (1988): *Rebelde en mar y sueño*, La Habana, Editora Política.

----- (comp.) (2004): *Que caí bajo la noche. Panorama de la décima erótica cubana*, Ciego de Ávila, Ediciones Ávila.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz (1993): “Para comerte mejor: Cultura Calibanesca y formas literarias alternativas”, *Nuevo Texto Crítico*, 9, pp. 201-215.

GONZÁLEZ, Reynaldo (2007): “La cultura cubana con sabor a fresa y chocolate”, *La Gaceta de Cuba*, 2. Disponible en: [http://www.uneac.org.cu/index.php?module=publicaciones&act=publicacion\\_numero&id=28&idarticulo=152#articulo\\_top](http://www.uneac.org.cu/index.php?module=publicaciones&act=publicacion_numero&id=28&idarticulo=152#articulo_top) [consultado 17/12/2012].

GOYTISOLO, José Agustín (comp.) (1970): *Nueva poesía cubana*, Barcelona, Ediciones Península.

GRAMSCI, Antonio (1966): *Cultura i literatura*, Barcelona, Edicions 62.

GUERRERO, Gustavo (comp.) (2010): *Cuerpo plural*, Valencia, Pre-Textos.

GUERRERO, Pedro Pablo (2009): “La poesía lapidaria de Damaris Calderón”, *Revista de Libros de El Mercurio*, 21 de junio. Disponible en: <http://letras.s5.com/dc160210.html> [consultado 18/11/2012].

GUHA, Ranajit (2002): *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*, Barcelona, Crítica.

GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

GUIRAO, Ramón (1938): *Órbita de la poesía afrocubana 1928 – 37 (Antología)*, La habana, Ucar, García y Cia.

HASSON, Liliane (1992): “Le Discours sur la cultura cubaine dans Mundo Nuevo (1966-1971)”, *América. Cahiers du CRICCAL*, 9-10, pp. 65-74.

HEDEEN, K. M. (2004): “Georgina Herrera, género y etnicidad”, *La Gaceta de Cuba* ener-feb, pp. 42-46.

HELLER, Ben A. (1997): *Assimilation / Generation / Resurrection: Contrapuntal Readings in the Poetry of José Lezama Lima*, Cranbury, Bucknell University Press.

HERNÁNDEZ BUSTO, Ernesto (2005): *Inventario de saldos. Apuntes sobre literatura cubana*, Madrid, Editorial Colibrí.

HERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Mayra (comp.) (1997): *Nuevos juegos prohibidos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

HERNÁNDEZ, Consuelo (2009): *Voces y perspectivas en la poesía latinoamericana del siglo XX*, Madrid, Visor Libros.

HERNÁNDEZ, Rafael y Rafael ROJAS (2002): *Ensayo cubano del siglo XX*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

HERRERA, Georgina (1962): *GH*, Ediciones La Habana, El Puente.

----- (1974): *Gentes y cosas*, La Habana, Ediciones Unión.

----- (1978): *Granos de sol y luna*, La Habana, Ediciones Unión.

----- (1989): *Grande es el tiempo*, La Habana, Ediciones Unión.

----- (2009): *Gatos y liebres o Libro de las conciliaciones*, La Habana, Ediciones Unión.

HERRERA YSLA, Nelson (comp.) (1981): *Poesía por la victoria*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

HOOKS, Bell (2004): “Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista”, en *Otras inapropiables, feminismos desde las fronteras*, Madrid, Traficante de sueños, pp. 33-50.

HUNT, Erica (2006): “Notas para una poética opositora”, en Charles Bernstein (comp.), *La política de la forma poética*, La Habana, Torre de las Letras, pp. 145-158. Disponible en: [http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles\\_ed\\_Politica-forma-poetica.pdf](http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf) [consultado 15/11/2012].

JABARDO, Mercedes (2008): “Desde el feminismo negro, una mirada al género y la inmigración”, en Suárez, Liliana; Martín, Emma y Rosalba Hernández (coord.), *Feminismos en la antropología. Nuevas propuestas críticas*, Ankulegi, Antropologia Elkarte.

JÁUREGUI, Carlos (2005): *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.

JAY, Marino Wilson (comp.) (1989): *Ecos para su memoria*, La Habana, Ediciones Unión.

----- (1992): “Poetisas infieles: mujeres infieles”, *Diéresis*, 2, julio-diciembre, pp. 24-34.

JIMÉNEZ, Juan Ramón (comp.) (1937): *La poesía cubana en 1936*, La Habana, Instituto Hispanocubano de Cultura.

KOZER, José (2007): “Manoteos de sombra” en Damaris Calderón, *La extranjera*, Pinar del Río, Editorial Cauce (UNEAC), pp. 47-50.

KRAUSS, Rosalind (1988): “La escultura en el campo expandido”, en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, México D.F., Colofón S.A., pp. 59-75.

LABRADA, Agustín (comp.) (1992): *Jugando a juegos prohibidos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

LAZO, Raimundo (1973): *La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura*, México D.F., UNAM.

LEZAMA LIMA, José (comp.) (1965): *Antología de la poesía cubana*, 3 tomos, La Habana, Consejo Nacional de Cultura.

----- (1998): *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, Madrid, Verbum.

LEZAMA, José Luís (1993): *Teoría social, espacio y ciudad*, México D.F., COLMEX.

LLARENA, Alicia (comp.) (1994): *Poesía cubana de los años 80 –antología–*, Madrid, Ediciones La Palma.

LÓPEZ-CABRALES, María del Mar (2007): *Rompiendo las olas durante el Periodo Especial*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (2000): “De cánones literarios y antologías poéticas. Reflexiones sobre la última antología consultada”, en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, pp. 655-661.

LÓPEZ LEMUS, Virgilio (1988): *Palabras del trasfondo: Estudio sobre el coloquialismo cubano*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

----- (comp.) (1995): *Vinte poetas cubanos do século XX*, Florianópolis, Editora Da Universidade Federal De Santa Catarina.

----- (comp.) (1999): *Doscientos años de poesía cubana 1790-1990. Cien poemas antológicos*, La Habana, Editora Abril.

----- (2008): *El siglo entero. El discurso poético de la nación cubana en el siglo XX, 1898-2000*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

----- (2008): “Panorama de su desarrollo” en *Historia de la Literatura y Lingüística*, Tomo III, La Habana, Editorial Letras Cubanas, pp. 43-53.

LÓPEZ MARTÍN, Delia (1994): “Periodo especial y democracia en Cuba”, *África América Latina, cuadernos: Revista de análisis sur-norte para una cooperación solidaria*, 16, pp. 53-76.

LÓPEZ MORALES, Humberto (1967): *Poesía cubana contemporánea. Un ensayo de antología*, Nueva York, Las Américas Publishing Co.

LÓPEZ SPRINGFIELD, Consuelo (1997): “Revisiting Caliban: Implications for Caribbean Feminisms”, en López Springfield (ed.), *Daughters of Caliban*, Bloomington, Indiana University Press.

LUGONES, María (1999): “Pureza, impureza, separación”, en Carbonell, Neus y Meri Torras (comp.), *Feminismos literarios*, Madrid, Arcos Libros, pp. 235-264.

MANCA, Valeria (comp.) (1986): *Cuando una mujer no duerme. Poesie di Cuba al femminile*, Roma, DataneWS Editrice.

MANGIERI, Rocco (1994): *Escenarios y autores urbanos del texto-ciudad. Elementos para una semiótica urbana*, Caracas, Fundarte.

- MARIO, José (1969): “Novísima poesía cubana”, *Mundo Nuevo*, 38, pp. 48-54.
- MARTÍ BRENES, Carlos (comp.) (1997): *En un abrir y cerrar del siglo. Cuba. Maestros y novísimos de la poesía*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- MARTÍ, José (2005): *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1994): *Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación*, Caracas, Fundarte.
- MATTALÍA, Sonia (2003): *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América latina*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- MATEO PALMER, Margarita (2005): *Ella escribía poscrítica*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- MATEO, Margarita (comp.) (1975): *Poesía de combate*, La Habana, Departamento de Actividades Culturales, Imprenta Universitaria.
- MELO, Teresa; BAHR, Aída y Asela SUÁREZ (comp.) (2000): *Mujer adentro*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2004): *Poesía sin mundo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- (2012): *La desaparición del exterior*, Zaragoza, Editorial Eclipsados.
- MERINO, Antonio (comp.) (1987): *Nueva poesía cubana (Antología 1966-1986)*, La Habana, Editorial Orígenes.
- MESCHONNIC, Henri (2007): *La poética como crítica del sentido*, Buenos Aires, Mármol/Izquiero.
- MILÁN, Eduardo (2004): *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- (2011): *Ensayos unidos. Poesía y realidad en la otra América*, Madrid, A. Machado Libros.

- MISKULIN, Sílvia Cezar (2009): *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*, Sao Paulo, Alameda / Fapesp.
- MISTRAL, Gabriela (2005): *Tala. Lagar*, Madrid, Cátedra.
- MONTALE, Eugenio (1995): *De la poesía*, Valencia, Pre-Textos.
- MORALES, Edel (comp.) (2004): *La estrella de Cuba (Inventario de una expedición)*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- MORÁN, Francisco (2000): *La isla en su tinta*, Madrid, Verbum.
- MOREJÓN ARNAIZ, Idalia (1995): “El boom de las antologías”, *Unión*, 20, págs. 78-84.
- MOREJÓN, Nancy (1982): *Octubre imprescindible*, La Habana, Ediciones Unión.
- MOREJÓN, Nancy (2007): *Persona*, La Habana, Ediciones Unión.
- NAVARRO, Desiderio (comp.) (2008): *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*, La Habana, Centro Teórico-Cultural Criterios.
- NIETZSCHE, Friedrich (1998): *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Editorial EDAF.
- NIÑO, Hugo (2008): *El etnotexto: las voces del asombro*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- NOGUERAS, Luis Rogelio (comp.) (1983): *Poesía cubana de amor. Siglo XX*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- NÚÑEZ, Estuardo (1959): “Teoría y proceso de la antología”, *Cuadernos Americanos*, año XVIII (106), 5, pp. 257-267.
- OLALQUIAGA, Celeste (1991): *Megalópolis*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana.
- OUBIÑA, David (2011): *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- OVIEDO, José Miguel (comp.) (1968): *Antología de la poesía cubana*, Lima, Ediciones Paradiso.



PADRÓN BARQUÍN, Juan (comp.) (1996): *Con una súbita vehemencia. Antología de poesía contemporánea en Cuba*, La Habana, Editorial José Martí.

PAPASTAMATÍU, Basilia (2005): “La palabra des-carnada” en Damaris Calderón, *Duro de roer*, La Habana, Ediciones UNIÓN, pp. 5-6.

PAUSIDES, Álex; VALDEZ, Pedro Antonio y Carlos R. GÓMEZ (2003): *L@s nuev@s caníbales. Vol. 2. Antología de la más reciente poesía del Caribe hispano*, San Juan y La Habana, Editorial ISLA NEGRA y Ediciones UNIÓN.

PERDOMO, Omar (comp.) (2007): *A la bandera cubana. Antología poética*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

PEREIRA, J. R. (comp.) (1977): *Poems from Cuba*, Mona, Research & Publications Committee University of the West Indies.

PÉREZ, Alberto Julián (2009): *Revolución poética y modernidad periférica*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

PÉREZ HEREDIA, Alexander (2002): “Familia e identidad en la literatura cubana de los 80”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 31, pp. 313-321.

PÉREZ, Ricardo Alberto y José Rafael VILAR, José Rafael (1995): *El jardín de símbolos. Poetas nacidos a partir de 1959*, Santiago de Chile, Colección Rosa blanca.

PÉREZ LÓPEZ, M<sup>a</sup> Ángeles (2000): “Las islas son mundos aparentes (sobre la poética de Reina María Rodríguez)” en Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix y José Carlos Rovira (eds.), *La isla posible*, actas del III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Disponible en:

<http://www.biblioteca.org.ar/libros/300245.pdf> [consultado 18/02/2013].

PERIS BLANES, Jaume (2012): “Cuando digo futuro. Imaginario del desarrollo, cultura y anti-intelectualismo en Cuba” en Nuria Girona, *La cultura en tiempos de desarrollo: violencias, contradicciones y alternativas*, Anejo nº 78 de la Revista *Quarderns de Filologia*, pp. 249-283.

PERIS LLORCA, Jesús (1997): *La construcción de un imaginario nacional. Don Segundo Sombra y la tradición gauchesca*, Valencia, Tirant Lo Blanch Llibres.

----- (2000): *La modernidad de la tradición: nueve versiones literarias del gaucho en la formación de un imaginario nacional argentino (1880-1930)*, Valencia, Tesis doctoral, Universitat de València.

PIÑERA, Virgilio (2000): *La isla en peso*, Barcelona, Tusquets.

POGOLOTTI, Graziella (2007): *Polémicas culturales de los 60*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

PONTE, Antonio José (1998): “Prólogo” en Reina María Rodríguez, *Ellas escriben cartas de amor*, La Habana, Ediciones UNIÓN, pp. 7-12.

PORTUONDO, José Antonio (1986): “En busca de la expresión estética de una «nación para sí»” en *Ensayos de estética y de teoría literaria*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

PORTUONDO, José Antonio (1981): *La historia y las generaciones*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

POZUELO YVANCOS, José María y Rosa María ARADRA SÁNCHEZ (2000): *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.

PRATS SARIOL, José y Raúl Luis (comp.) (1988): *Tertulia poética*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

PRIETO, Abel (2002): “Confluencias de Lezama” en Rafael Hernández y Rafael Rojas (comp.), *Ensayo cubano del siglo XX*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 562-584.

----- (2005): “Lo cubano en la poesía: relectura en los 90”, *Letras de Cuba*, 91-92, pp. 14-34.

RAINER, Y. (1995): “La narrativa al (mal) servicio de la identidad”, en Colaizzi, G., *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, pp. 207-217.

RAMA, Ángel (1984): *La ciudad Letrada*, Montevideo, Fundación Ángel Rama.

RAMOS, Julio (2010): “Como de camino hacia un parque: Conversando con Reina María Rodríguez”, *La Habana Elegante*, 48. Disponible en:

[http://www.habanaelegante.com/Fall\\_Winter\\_2010/Entrevista\\_Rodriguez.html](http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Entrevista_Rodriguez.html)  
[consultado 01/03/2013].

RANDALL, Margaret (comp.) (1978): *Estos cantos habitados / These living songs*, Fort Collins, Colorado State Review Press.

----- (comp.) (1982): *Breaking the silences. An anthology 20th Century Poetry by Cuban Women*, Vancouver, Pulp Press Book Publishers.

RIBALTA, Jorge (2004): *Efecto real*, Barcelona, Gustavo Gili.

RICH, Adrienne (2005): *Artes de lo posible: ensayos y conversaciones*, Madrid, Horas y horas.

RIECHMANN, Jorge (2007): "Saber encontrar los caminos equivocados que nos convienen", en Escalera Cordero, M. (ed.), *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente*, Madrid, Tierradenadie Ediciones, p.p. 17-26.

RILKE, Rainer Maria (2008): *Cartas a un joven poeta*, México D.F., Fontamara.

RÍOS, Soleida (comp.) (1989): *Poesía infiel*, La Habana, Editora Abril.

ROCASOLANO, Alberto (comp.) (1985): *Poetisas cubanas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

----- (comp.) (1999): *Yo te conozco, amor*, La Habana, Editorial José Martí.

ROCCA, Pablo (2004): "Cruces y caminos de las antologías poéticas uruguayas", *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 33, pp. 177-241.

ROCHE, Denis (1982): *La disparition del lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Editions de l'Etoile.

RODÓ, José Enrique (1992): *Ariel*, México D.F., Espasa Calpe.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (comp.) (2011): *Otra Cuba secreta. Antología de poetas cubanas del XIX y del XX (De Gertrudis Gómez de Avellaneda a Reina María Rodríguez. Con una breve muestra de poetas posteriores)*, Madrid, Verbum.

RODRÍGUEZ, Néstor E. (2002): “Un arte de hacer ruinas: entrevista con el escritor cubano Antonio José Ponte”, *Revista Iberoamericana*, 198, pp. 179-186.

RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Víctor; RODRÍGUEZ, Reina María y Osvaldo SÁNCHEZ (selec.) (1982): *Cuba, en su lugar la poesía*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Víctor (comp.) (1985): *Usted es la culpable. Nueva poesía cubana*, La Habana, Editora Abril.

----- (comp.) (1994): *El pasado del cielo. La nueva y novísima poesía cubana*, Medellín, Alejandría Editores.

----- (comp.) (2011): *Antología. La poesía del siglo XX en Cuba*, Madrid, Visor.

RODRÍGUEZ, Reina María (1975): *La gente de mi barrio*, La Habana, imprenta universitaria.

----- (1982): *Cuando una mujer no duerme*, La Habana, Ediciones UNIÓN.

----- (1984): *Para un cordero blanco*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.

----- (1992): *En la arena de Padua*, La Habana, Ediciones UNIÓN.

----- (1995a): *Páramos*, La Habana, Ediciones UNIÓN.

----- (1995b): *Travelling*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

----- (1998): *La foto del invernadero*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.

----- (1998b): *Ellas escriben cartas de amor*, La Habana, Ediciones UNIÓN.

----- (2000): *...te daré de comer como a los pájaros...*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

----- (2003a): *Otras cartas a Milena*, La Habana, Ediciones UNIÓN.

----- (2003b): *Una muchacha loca como los pájaros*, México D.F., Ediciones Coyoacán.

----- (2005a): *El libro de las clientas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

----- (2005b): *Bosque negro*, La Habana, Ediciones Extramuros.

----- (2006): *Catch and Release*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

----- (2008): *Varietades de Galiano*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

----- (2012): "Poesía cubana, tres generaciones", *LL Lengua y Literatura*, vol. 7, nº 1. Disponible en:

<http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/1212/1283> [consultado 04/03/2013].

ROJAS, Gonzalo (2001): "Palabras de presentación", en Damaris Calderón, *Silabas. Ecce Homo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, pp. 5-6.

ROJAS, Rafael (2000): *Un banquete canónico*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

ROJAS, Rafael (2009): *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*, Barcelona, Editorial Anagrama.

ROJO, Grínor (2006): "Damaris Calderón. Una poesía desnuda y desgarrada", *Artes y Letras de El Mercurio*, 9 julio. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/dc100706.htm> [consultado 08/05/2013].

RUFINELLI, Jorge (1990): "Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad?", *Nuevo Texto Crítico*, 6, pp. 31-42.

RUIZ CASANOVA, José (2003), "Canon y política estética de las antologías", *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 1, pp. 21-42.

----- (2007): *Anthologos: Poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra.

RUIZ MONTES, Laura (comp.) (2005): *La madera sagrada*, La Habana, Ediciones Vigía.

SAID, Eduard (1978): “Introducción” en *Orientalismo*, Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales, Perú. Disponible en:

<http://www.cholonautas.edu.pe/modulos/biblioteca2.php?IdDocumento=0061>

[consultado 01/12/2012].

SAÍNZ, Enrique (comp.) (1980): *La poesía cubana entre 1928 y 1958*, La Habana, Editorial Gente Nueva.

SAÍNZ, Enrique (2008): *Las palabras en el bosque*, La Habana, Ediciones Unión.

SALDAÑA, Excilia (comp.) (1975): *10 poetas de la Revolución*, La Habana, Imprenta Universitaria.

SALDAÑA, Excilia (2003): *Mi nombre*, La Habana, Ediciones Unión.

SALVADOR, Álvaro (2002): *Espacios, estrategias, territorios. Algunas aproximaciones a la literatura hispanoamericana del siglo XX*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.

SÁNCHEZ AGUILERA, Osmar (1993): “Poesía en claro (Cuba, años 80)”, *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios*, 4-5, pp. 49-83.

----- (1994): *Otros pensamientos en La Habana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

SÁNCHEZ MEJÍAS, Rolando (comp.) (1995): *26 nuevos poetas cubanos. Mapa imaginario*, La Habana, Instituto Cubano del Libro.

SANTÍ, Enrique Mario (1996): *Por una politeratura. Literatura hispanoamericana e imaginación política*, México D.F., UNAM/Ediciones del Equilibrista.

SARDUY, Severo (1968): “Dispersión/falsas notas. Homenaje a Lezama Lima”, *Mundo Nuevo*, 68, pp. 5-17. Disponible en:

[http://www.periodicas.edu.uy/Mundo\\_Nuevo/pdfs/Mundo\\_Nuevo\\_24\\_jun\\_1968.pdf](http://www.periodicas.edu.uy/Mundo_Nuevo/pdfs/Mundo_Nuevo_24_jun_1968.pdf)  
[consultado 21/01/2013].

SAUTER, Silvia (2006): *Teoría y práctica del proceso creativo*, Madrid, Iberoamericana.

SENDER, Ramón J. (comp.) (1978): *Cinco poetas disidentes*, Madrid, Editorial PLAYOR.

SERRANO, Pio Emilio (1999): “Álbum familiar (sin ira)” en Vázquez Díaz, René (ed.), *Cuba, voces para cerrar un siglo (II)*, Estocolmo, The Olof Palme International Center, pp. 98- 117.

SNIADER , Susan (1998): “¿Comparada con qué? Feminismo global, comparatismo y las herramientas del amor” en Carbonell, Neus y María José Vega., *La literatura comparada*, Madrid, Gredos.

SOLLERS, Philippe (1978): *La escritura y la experiencia de los límites*, Valencia, Pre-Textos.

SOMMER, Doris (2005): “Lenguas del amor AC-DC” en Moraña, Mabel y María Rosa Olivera-Williams (comp.), *El salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, pp. 37-45.

SONTAG, Susan (1981): *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa.

SONTAG, Susan (2007): *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Mondadori.

SOUZA, Jorge (comp.) (2002): *Heridos por la luz*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

SPIITTA, Silvia (2000): “Desdoblamientos calibanescos: hacia lo complejo” en Elzbieta Sklodowska y Ben Heller (eds), *Roberto Fernández Retamar y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, ILLI, pp. 275-297.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2009): *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona, MNAC, Museu d'Art Contemporari de Barcelona.

----- (1998): “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, *Orbis Tertius*, III (6). Disponible en red: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-6/traduccion/spivak> [consultado el 01/09/2013].

STEINER, George (1990): *Lenguaje y silencio*, México D.F., Gedisa.

SUARDÍAZ, Luis (comp.) (1991): *No me dan pena los burgueses vencidos*, La Habana, Editora Política / Ediciones Unión.

SUARDÍAZ, Luis y David CHERICIÁN (1984): *La generación de los años 50*, La Habana, Editorial Letras Cubanas

SUCRE, Guillermo (1985): *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

TALENS, Jenaro (2005): “Contrapolíticas del realismo (De ética, estética y poética)” en Sánchez Robayna, Andrés y Jordi Doce, *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, págs. 129-159.

TEJADA, Roberto (2005): “In Relation: The Poetics and Politics of Cuba’s Generation-80” en Kristin Dykstra, *La detención del tiempo / Time’s Arrest*, Factory School, pp. 59-73.

TORRES, Albis (2007): *La habitación más tibia*, La Habana, Ediciones Unión.

VALDÉS, Zoé (2002): *Anthologie de la poésie cubaine censurée*, París, Éditions Gallimard.

VALLADARES RUIZ, Patricia (2005): “Lo Especial del Período: Políticas editoriales y movimiento generacional en la literatura cubana contemporánea”, *Neophilologus*, 89, pp. 383-402. Disponible en: <http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs11061-005-0521-0?LI=true> [consultado 03/11/2012].

VARGAS, Virginia (2002): “Los feminismos latinoamericanos en su tránsito al nuevo milenio (una lectura política personal)” en Mato, Daniel (comp.), 2002, *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas, CLACSO.



VATTIMO, Gianni (1993): *Poesía y ontología*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València.

VERA MÉNDEZ, Juan Domingo (2005): “Sobre la forma antológica y el canon literario”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, nº 30. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html> [consultado 05/06/2013].

VEGA, María José (2010): “Homi Bhabha”, *Webislam* [publicación online]. Disponible en: [http://www.webislam.com/articulos/38131-homi\\_bhabha.html](http://www.webislam.com/articulos/38131-homi_bhabha.html) [consultado 01/03/2012].

VIAN, Enid y Miriam GONZÁLEZ GIMÉNEZ (1998): *Un elefante en la cuerda floja, antología de poesía cubana para niños*, La Habana, Ediciones Unión.

VITIER, Cintio (1952): *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, La Habana, Ediciones del Cincuentenario.

----- (1970): *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

----- (1993): “Algunas reflexiones en torno a José Martí”, *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, vol. 16, pp. 17-31.

VV.AA. (1979): *Dice la palma*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

VV.AA (2007): “Antologías poéticas españolas. Siglos XX y XXI”, *Ínsula*, nº 721-722. Disponible en: [http://www.insula.es/numero.jsp?rev\\_codigo=692](http://www.insula.es/numero.jsp?rev_codigo=692) [consultado 09/05/2013].

VV.AA. (2007): *La (re)conquista de la realidad: La novela, la poesía y el teatro del siglo presente*, Madrid, Tierradenadie Ediciones.

VV.AA. (2008): *Historia de la literatura cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

WILLIAMS, Raymond (1980): *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

YÁÑEZ, Mirta (2002): *Álbum de poetisas cubanas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

YÚDICE, George (1989): “¿Puede hablarse de posmodernidad en América Latina?”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29, pp. 106-128.

ZAMBRANO, María (1993): *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

ZURBANO TORRES, Roberto (1996): *Poética de los noventa ¿Ganancias de la expresión?*, La Habana, Editorial Abril.

