

CENTROAMERICANA

21

Cattedra di Lingua e Letterature Ispanoamericane

Università Cattolica del Sacro Cuore

2011



CENTROAMERICANA

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria:

Simona Galbusera
Dipartimento di Scienze Linguistiche
e Letterature Straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Via Necchi 9 – 20123 Milano
Italy
Tel. 0039 02 7234 2920
Fax 0039 02 7234 3667
E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

Comité Científico

Arturo Arias (University of Texas at Austin)
Dante Barrientos Tecún (Université de Provence)
Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano)
Beatriz Cortez (California State University – Northridge)
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Werner Mackenbach (Universität Potsdam)
Marie-Louise Ollé (Université Toulouse II)
Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin)
Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano)
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante)
Michèle Soriano (Université Toulouse II)

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

Sito internet della rivista: www.educatt.it/libri/centroamericana

© 2011 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-8311-877-7

ALBIS TORRES Y WENDY GUERRA.
EL GESTO LEGITIMADOR

El cambio de paradigma poético en la Cuba revolucionaria

BIBIANA COLLADO CABRERA
(Universidad de Valencia)

Te autorizo a sentir la palabra jarra
Reina María Rodríguez

De acuerdo con su fecha de nacimiento, Albis Torres debería haber sido incluida en la “segunda generación poética revolucionaria”, según la categorización trazada en el Tomo III de la *Historia de la Literatura Cubana* que el Instituto de Literatura y Lingüística de Cuba, una de las instituciones académicas más relevantes del país, publicó en la editorial Letras Cubanas en 2008¹. Esta segmentación cronológica, tan discutible, agrupa a los autores nacidos entre 1940 y 1955, sin embargo, no hay rastro de esta autora nacida, precisamente, en 1947.

En esa obra historiográfica, el criterio generacional no va más allá de esta segunda filiación. La medida de incluir de manera exclusiva a autores nacidos inmediatamente antes del triunfo de la Revolución y que, por tanto, realizaron su etapa de formación y su inicio en la escritura en las primeras décadas de ésta no es aleatoria. Los autores que han sido encajados en esta discutible periodización de la segunda mitad del siglo XX – generación del 50, primera generación poética revolucionaria y segunda generación poética revolucionaria – presentan una ligazón evidente con el proyecto literario del régimen cubano. Seleccionar es descartar y este intento de crear un canon cubano margina a

¹ INSTITUTO DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA DE CUBA (ed.), *Historia de la Literatura Cubana*, Tomo III, Editorial Letras Cubana, La Habana 2008.

aquellos poetas que se alejan del itinerario cultural santificado por la Revolución, a pesar de incluir un breve epígrafe en el que atiende a la cuestión de la emigración – un fenómeno en sí mismo anti-revolucionario –, y genera un vacío en torno al fenómeno del cambio de paradigma poético experimentado en Cuba. Podríamos afirmar que este tomo de *Historia de la literatura* es, en realidad, una historia de la poesía coloquial, también llamada conversacional.

Bajo el epígrafe de esa segunda generación poética revolucionaria, se sugiere la existencia de un posible tercer grupo, muy vinculado a los dos anteriores, e incluso de un cuarto grupo que podría protagonizar la diferencia:

El cuarto grupo, sin embargo, ya se expresa, generalmente, dentro de lo que constituirá a la postre una nueva norma que acaso inaugure otra etapa distinta dentro de la poesía cubana, dable de ser caracterizada no sólo con relación al proceso poético sino al literario e incluso cultural, porque es portador de un apreciable cambio literario².

Sin embargo, a pesar de insinuar el cambio, pronto se conecta esta supuesta transformación con un proceso epigonal dentro del coloquialismo: “En realidad éstos encarnan, desde una perspectiva general – con las ganancias y limitaciones que ello comporta – la última hornada, la última fase de la llamada poesía conversacional”³.

Más allá de las dificultades de caracterizar lo nuevo, la historiografía lírica de la Revolución vuelve a remitirse a sí misma y explica sus transformaciones a partir del canon estético instaurado por el régimen, evitando así afrontar una caracterización del nuevo fenómeno y adscribiéndolo a una degeneración del modelo establecido. La década de los 80, fracción de tiempo en la que el cambio de paradigma poético en la producción cubana es ya innegable, es expuesta a grandes rasgos, mencionando algunos de los autores cuya

² J.L. ARCOS, “La segunda generación poética revolucionaria”, en *Historia de la Literatura Cubana*, p. 140.

³ *Ibidem*.

divergencia con respecto al coloquialismo es más evidente, pero sin llegar a sistematizar los fundamentos del proceso.

Tal historiografía, pensada como obra de consulta, se completa con un apéndice que pretende mostrar una panorámica de la poesía en la década de los 90. No obstante, dicho añadido resulta ser una revalorización del peso de las generaciones anteriores en los últimos años en lugar de un planteamiento de las nuevas vertientes poéticas y de los autores que las representan. De acuerdo con esta idea, la etapa finisecular de la literatura cubana aparece trazada en base al peso de las distintas líneas que marcaron el siglo XX – vigencia del neorigenismo, de la generación del 50, etc. –. Son escasos los nuevos nombres que se incluyen en el apartado y son rápidamente ligados a otros previos, ofreciendo breves apuntes sobre sus principales aportes que no alcanzan a dar cuenta del importante giro experimentado por la poesía. Es en tal punto donde debería haber sido incluida Wendy Guerra, autora de la que no encontramos ninguna referencia, de la misma manera que sucedía con Albis Torres, su madre.

Lo que sí hallamos, a pesar de su vaguedad, es un apunte en torno a la creciente representatividad de la literatura escrita por mujeres: “Esta generación se caracterizó asimismo por una notable presencia femenina, entre cuyos libros destacaron el tema de la mujer en la sociedad”⁴. Con una breve pincelada, abre y cierra uno de los temas que será, probablemente, determinante en la evolución del cambio de signo poético. En dicha historiografía, el tratamiento de la voz de las mujeres aparece descrito con ambigüedad e, incluso, contradicción, en diversos momentos. Ejemplo de ello son las palabras dedicadas a Nancy Morejón:

En la expresión de su femineidad, la autora toma distancia del acento tradicionalmente atribuido a la lírica femenina (leve, blando, ingrátido), y consolida una voz original, insólita en la década del sesenta, caracterizada por su violencia,

⁴ V. LOPEZ LEMUS, “Panorama de la poesía”, en *Historia de la Literatura Cubana*, p. 614.

irreverencia e inclusive procacidad, en el abordaje de temas eróticos, religiosos o alusivos a los valores fundamentales de la cultura occidental⁵.

Al hacerse eco de ese “acento tradicionalmente atribuido a la lírica femenina” participa, de algún modo, de él. Asimismo, en este comentario se obvia la fuerte tradición de irreverencia en la poesía de mujeres en Cuba, negando a autoras tan relevantes como Mercedes Matamoros, Luisa Pérez Zambrano, María Villar Buceta, Carilda Oliver o, plenamente contemporánea a la propia Nancy Morejón, Georgina Herrera.

La breve valoración de la *Historia de la Literatura Cubana* del Instituto de Literatura y Lingüística nos sirve para ejemplificar las carencias o trampas de la visión académica e institucional – especialmente aunadas en el caso cubano – con respecto a la realidad de la evolución poética en la isla y del lugar de las mujeres en este proceso.

Además de las historiografías oficiales, resultan de interés las antologías poéticas. La lírica es un género marcado por su atomización. La producción poética se ha manifestado, tradicionalmente, de manera dispersa: publicación aislada de poemas en revistas literarias – o no literarias –; lecturas organizadas en las peñas, tan características todavía hoy en Cuba; la gran producción flotante vinculada a los talleres literarios, fenómeno de gran trascendencia durante las principales décadas del régimen; y, por supuesto, la recopilación antológica. Cuba, ese país en el que la lírica es “el género rey de las letras cubanas”⁶, ha explotado el fenómeno antológico para poder abarcar la gran cantidad de producción poética generada en los años de la Revolución y, a la vez, subsanar problemas materiales de la isla como la gran carestía de papel sufrida en las profundas crisis económicas. La selección antológica ha permitido aunar criterios cronológicos y estilísticos, reforzando la tan consolidada teoría de las generaciones en Cuba y constituyéndose en un mecanismo de control, en un arma homogeneizadora de la política cultural del

⁵ S. MONTERO, “La segunda generación poética revolucionaria. Poetas nacidos entre 1940 y 1950”, en *Historia de la Literatura Cubana*, p. 125.

⁶ J.L. ARCOS, *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana siglo XX*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 1999, p. 41.

país. No obstante, también las antologías han sido el lugar desde el que se ha organizado una determinada resistencia, algunos autores pretendieron abrir una fisura en el campo cultural oficial utilizando las mismas herramientas que éste empleaba, estableciendo otros grupos marcados por una voluntad diferenciadora del canon – más o menos efímeros pero profundamente significativos fueron el grupo “el puente” o “diáspora(s)” –. Así descubrimos, por ejemplo, que a la antología *Cuba, en su lugar la poesía*, organizada por Víctor Rodríguez Núñez y publicada fuera del país en 1982⁷, todavía se la omite en determinados ámbitos o es nombrada con el poco inocente membrete de “la antología negra”. De acuerdo con esto, no resulta extraña la asociación entre historia literaria del país e historia de las antologías, de manera que hacer referencia a una periodización o a un grupo concreto supone, irremediablemente, hacer alusión a la obra antológica correspondiente y emblemática. Compilaciones como *Usted es la culpable*, *Retrato de grupo*, *Un grupo avanza silencioso*⁸, etc. han sido elementos fuertemente articuladores del panorama literario y su revisión crítica en profundidad es todavía una tarea de gran interés que está por realizar.

La última de las antologías de gran repercusión, tanto en el nivel académico como en el mediático, es la recopilación de Jorge Luis Arcos: *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX*⁹. En su introducción, Arcos vuelve a la tradicional segmentación en generaciones de la revolución, pero añade una alusión a un supuesto postconversacionalismo:

En este final de siglo, y a partir de la segunda mitad de la década de los años 80, se está asistiendo a la aparición de una suerte de postconversacionalismo –

⁷ V. RODRÍGUEZ NÚÑEZ (comp.), *Cuba, en su lugar la poesía*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México 1982.

⁸ V. RODRÍGUEZ NÚÑEZ (comp.), *Usted es la culpable. Nueva poesía cubana*, Editora Abril, La Habana 1985; VV.AA., *Retrato de Grupo*, Letras Cubanas, La Habana 1989; *Un Grupo avanza silencioso. Antología de poetas cubanos nacidos entre 1958 y 1972*, selección de G. AGUILERA DIAZ, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura/UNAM, México 1990.

⁹ Cf. *supra* nota 6.

denominación que se emplea cautelosamente a falta de una calificación mejor –, o, acaso, de la paulatina consolidación de una nueva norma poética, caracterizable en algunos de sus rasgos más visibles¹⁰.

En la compilación a la que hacemos referencia, que es producida y recepcionada con una clara vocación canonizante – en la que tampoco aparecen incluidas ni Albis Torres ni Wendy Guerra – nos encontramos de nuevo con la enraizada categoría de conversacionalismo como eje organizador, en referencia al cual se construye cualquier modalidad poética. Es cierto que Jorge Luis Arcos abre una hendidura al apuntar el empleo cauteloso del término pero, a pesar de ello, se sirve de él como herramienta sin mayores cuestionamientos. El cambio del paradigma poético es entendido, en su globalidad, como reacción postconversacional. La fuerte ligazón con el ideario estético de la Revolución, aunque sea para contrarrestarlo, simplifica el complejo proceso de cambio cosmovisivo que experimenta la lírica cubana tras los estragos del Quinquenio Gris, nombre con el que se conoce a parte de la década de los setenta. Si bien es cierto que algunos de los autores que protagonizan el cambio comenzaron su vida literaria vinculados, de manera más o menos directa, al conversacionalismo – como es el caso de Reina María Rodríguez – también es cierto que su aportación va más allá de una simple reacción al sistema literario, adquiere complejidad y se constituye en parámetros difícilmente explicables como mera contraposición a la tendencia oficial. Por otra parte, otro sector de los escritores que se inscriben en itinerario cultural alternativo nunca estuvo vinculado al conversacionalismo, ni siquiera lo tomó como punto de referencia contra el que actuar. Un caso ejemplar es el de Lina de Feria. La definición de esa nueva poética a partir de su oposición al coloquialismo supone un menoscabo para ésta y contribuye a su desvirtuación. Historiografías y manuales hacen referencia a rasgos “indefinidos y más difíciles aún de caracterizar”¹¹, resulta complicado encontrar intentos de sistematización del nuevo paradigma o estudios en

¹⁰ ARCOS, *Las palabras son islas*, p. 41.

¹¹ *Ibidem*.

profundidad de algunos de los poetas que lo encabezan. Podríamos decir que crítica e instituciones han tejido una “retórica de la dispersión” en torno a las poéticas emergentes, fundamentada en la idea de que los cambios se han producido azarosamente y que no presentan una coherencia interna real. Esta retórica diluye la representatividad de esas poéticas y actúa en detrimento de éstas, deslegitimándolas, invisibilizándolas, manteniéndolas en la periferia, al margen de la hegemonía conversacional.

No es casual que el ensayista y escritor Arturo Arango escogiera, para encabezar una conferencia profundamente significativa, el título «*Con tantos palos que te dio la vida*». *Poesía, censura y persistencia*¹², tomando prestado el contundente verso de Fayad Jamís. El desarrollo de toda poesía no coincidente con el paradigma conversacional constituye una historia de censura explícita o implícita y un acto de resistencia y persistencia.

Albis Torres, que no aparece ni en la *Historia de la literatura cubana* del Instituto de Literatura y Lingüística ni en la paradigmática recopilación de Jorge Luis Arcos, sí aparece, por ejemplo, en *Breaking the silence: an anthology of 20th-Century poetry by Cuban women*, obra con la que Margaret Randall¹³ recogió y dio a conocer, en un acto legitimador, voces de mujeres cubanas que, por diversos motivos, se hallaban desplazadas de los principales campos culturales.

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

¹² Esta conferencia fue leída por su autor el 15 de mayo de 2007, en el Instituto Superior de Arte de La Habana, como parte del ciclo “La política cultural del período revolucionario. Memoria y reflexión”, organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios. Las intervenciones fueron posteriormente publicadas por dicho centro. Este ciclo de conferencias, constituidas por un conjunto de reflexiones en torno a la problemática cultural acaecida durante el Quinquenio Gris, fue convocado como resultado de una serie de debates mantenidos a través de los nuevos medios de comunicación y que fue conocido como “la guerra de los e-mails”. Esta guerra es un ejemplo de otros modos de organización cultural que se han desarrollado en los últimos años de manera paralela al sistema oficial, un interesante fenómeno que merecería un estudio en sí mismo.

¹³ M. RANDALL, *Breaking the silence: an anthology of 20th-Century poetry by Cuban women*, Pulp Press, Vancouver 1982.

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”¹⁴. 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 real 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 ejecutarán el giro lingüístico que completará la renovación, alejando sus presupuestos de aquellos dictados por la política cultural del régimen.

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 obra¹⁵. La publicación de este libro, en primer plano una tentativa de recuperación casi con tono de homenaje, 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 Albis 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”¹⁶. Esta presentación ofrece una visión manipulada, alejada de los parámetros literarios, que diluye la labor escritural de la autora y, en general, de la generación o grupo artístico de los ochenta: he ahí la gran trampa.

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

¹⁴ RODRIGUEZ NUÑEZ, *Usted es la culpable*, p. 7.

¹⁵ A. TORRES, *La habitación más tibia*, Ediciones Unión, La Habana 2007.

¹⁶ *Ibi*, p. 5.

resignación: “al fin y al cabo nos alcanzaba con la cuota de su atención que nos tocaba”¹⁷– supone una auténtica paradoja al ser confrontada con su escritura, una permanente 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”¹⁸.

Torres participó de ese punto de inflexión de la norma poética vivido en los ochenta, circunstancia en que “comienzan a tomar cuerpo las subjetividades que parecían ocultas o dormidas en el espacio estético-ideológico del país”, tales como “el mundo del solar y las religiones negras” o el “discurso gay o de signo homosexual”¹⁹, también es el momento de inscribir lo femenino desde otra perspectiva, lejana a la sensibilidad mítico-guerrillera instituida por la Revolución. Con este fin, acomete una labor de transgresión de los lugares tradicionalmente asignados a la feminidad, dándole una vuelta de tuerca a los tópicos populares más asentados en la cultura caribeña. Muestra de ello es el siguiente poema:

¿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 homicida²⁰.

¹⁷ *Ibi*, p. 6.

¹⁸ *Ibi*, p. 41.

¹⁹ R. ZURBANO TORRES, *Poética de los noventa ¿Ganancias de la expresión?*, Editorial Abril, La Habana 1996, p. 10.

²⁰ TORRES, “Esta mujer lo que quiere es que la miren”, *La habitación más tibia*, p. 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* es completada mediante la mirada del otro, en los versos es ella la que “mira sobre el hombro / suficiente”. La construcción femenina 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 desertización – 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 como formuladores de imágenes.

Este trabajo sobre la mirada es un *leit motiv* en los planteamientos poéticos de Albis Torres. Su obra se aleja de la “poesía de la acción” – al menos tal y como la teorizaron críticos como Ángel Augier²¹ – y 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 trepadoras²².

El poema, elaborado sobre un contundente simbolismo – marca de clara diferencia con respecto a la poética conversacional, en la cual la univocidad semántica constituía un pilar para su labor de actuación –, 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 sujeto pasivo, que se asienta sobre un “potro”, simbolizante 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”²³. De esta manera se cierra la composición:

²¹ A. AUGIER, *Cuba. Una poesía de la acción*, Editora Política, La Habana 2005.

²² TORRES, “Mujer dormida sobre un potro”, *La habitación más tibia*, p. 11.

²³ H. CIXOUS, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Editorial Anthropos, Barcelona 1995, p. 17.

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 potro²⁴.

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”.

Por último, resulta 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 brillante voz irónica. Tomamos como ejemplo el siguiente poema:

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,

²⁴ TORRES, “Mujer dormida sobre un potro”, *La habitación más tibia*, p. 12.

sin adornos ni gracia.
Qué diría de todos por mi culpa²⁵.

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, especialmente cuando es un yo-mujer el que mira sobre sí.

El estudioso Enrique Saíenz, en un ensayo titulado “El replanteo de los años ochenta”, se acerca al fenómeno de cambio poético a través de una caracterización que apunta de nuevo hacia la dispersión, 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”²⁶. En múltiples ocasiones se ha hecho hincapié en el papel crucial del humor en la poética 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”²⁷.

²⁵ TORRES, “Ciencia ficción”, *La habitación más tibia*, p. 43.

²⁶ E. SAINZ, *Las palabras en el bosque*, Ediciones Unión, La Habana 2008, p. 166.

²⁷ C. ALEMANY BAY, *Poética Coloquial Hispanoamericana*, Publicaciones Universidad de Alicante, Alicante 1997, p. 142. Además, Alemany introduce un fragmento de entrevista a Mario Benedetti en la que le pregunta si observa diferencia entre el tipo de poesía escrita por mujeres y la que escriben los hombres, a lo cual el poeta contesta, precisamente, haciendo

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 fundamental 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”²⁸ sino la preocupación por legitimar “espacios y sujetos marginados”²⁹.

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”³⁰. Podemos afirmar que las últimas décadas han constituido el paso del nosotros al yo, de la colectividad al individuo, 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”³¹, como sí lo hizo el discurso revolucionario, sino en la búsqueda de la “nación íntima”³², ejercida por el

referencia al uso del humor: “Creo que sí hay diferencia. Aunque utilicen también lo coloquial como instrumento, en la poesía conversacional de los hombres se da mucho el humor y la ironía (...). Las poetas mujeres dan directamente la idea seria, en ellas se emplea menos el recurso del humor y de la ironía, a veces sí lo utilizan Claribel Alegría y Gioconda Belli, pero no con la frecuencia con la que lo hacen los hombres” (*Ibi*, p. 144).

²⁸ *Ibi*, p. 86.

²⁹ ZURBANO TORRES, *Poética de los noventa*, p. 10.

³⁰ SAINZ, *Las palabras en el bosque*, p. 166.

³¹ J.A. PORTUONDO, “En busca de la expresión estética de una «nación para sí»”, en *Ensayos de estética y de teoría literaria*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 1986, p. 80.

³² Z. CAPOTE CRUZ, *La nación íntima*, Editorial Unión, La Habana 2008.

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 salva³³.

Wendy Guerra, hija de Albis Torres, recogerá el guante de su madre a través de esta imagen en el libro *Ropa interior*³⁴, donde se incluye el poema “Sin salvación”: “Porque nada salva ni siquiera el amor”³⁵. Este poema, además de servirnos para entroncar las producciones de madre e hija, es una muestra de cómo la intertextualidad, rasgo empleado para caracterizar el conversacionalismo, no es una práctica exclusiva de dicha línea poética ni desaparece con los nuevos creadores. La intertextualidad, es decir, la inserción de textos de otros escritores o de referentes culturales más o menos compartidos, es un rasgo propio de toda la literatura del siglo XX que sigue siendo fuertemente explotado al comienzo de siglo XXI. El *collage* o el *ready-made* son técnicas que ya estaban presentes entre los vanguardistas y, por tanto, son difícilmente adjudicables como propios de los coloquiales. No obstante, algunos estudios críticos han destacado dicho fenómeno como propio o constituyente de la poética conversacional: “La existencia de otras voces, literarias o no, dentro de las composiciones de los poetas coloquiales es una constante e incluso

³³ TORRES, *La habitación más tibia*, p. 34.

³⁴ W. GUERRA TORRES, *Ropa interior*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 2008.

³⁵ *Ibi*, p. 60.

una de las características más notables de su poesía³⁶. El caso de “Sin salvación” es una construcción a partir del poema “No te salves” de Mario Benedetti, pero no es el único ejemplo, dentro de la misma obra encontramos otra composición en la que toma como referencia a Henry Miller – “Lo peor del incesto” – o, incluso, podemos hallar menciones explícitas – “Ideas para siluetas” o “Apócrifo final de Ana Mendieta” –. El propio título del poemario, *Ropa interior*, es una alusión directa a la escritora Anaïs Nin.

Los autores de este nuevo paradigma poético, además de la inclusión de referentes literarios o cotidianos para plasmar esa realidad del día a día que pretendían reflejar los coloquiales, asimilan otro tipo de herramientas artísticas como las plásticas o la representación performática. Muestra de este diálogo son los fragmentos referentes a la pintora, escultora, video-artista y performance, Ana Mendieta, conocida por su extensa obra basada en la relación “tierra-cuerpo”. Los materiales de esas otras disciplinas intervienen el texto y lo modifican, consiguiendo nuevos efectos. De esta manera, podemos descubrir, por ejemplo, la textualización del *performance* “Glass on Body” (1972)³⁷ en los versos de Wendy Guerra: “inserción proyectada en la tierra prometida / una idea mejor / hecha a mano de clavo y vidrio”³⁸.

Guerra Torres, al igual que su madre, se inscribe en una tradición antológica alternativa, guiada por un espíritu desafiante con respecto al canon oficial y, a la vez, consciente de su *culpa* por no atenerse a las líneas institucionales. Muestra de ese “sentirse afuera” es el prólogo a la antología *De transparencia en transparencia*, donde Nidia Fajardo afirma: “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?”³⁹. Esta compilación recoge, de manera explícita, las figuraciones

³⁶ ALEMANY BAY, *Poética Coloquial Hispanoamericana*, p. 102.

³⁷ En dicho *performance* aparecía el cuerpo de Ana Mendieta desnudo, deformado a través de un cristal.

³⁸ GUERRA TORRES, *Ropa interior*, p. 35.

³⁹ N. FAJARDO LEDEA, *De transparencia en transparencia*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 1993, p. 7.

construidas en torno a Wendy Guerra. Esta autoconciencia del proceso mitificador⁴⁰ y su cuestionamiento se yergue en rasgo constitutivo de esa *otra* tradición antológica. Lo institucional o académico, es decir, la producción oficial – en el caso cubano, coincidente con lo estatal –, genera modos de significar; la producción periférica, en cambio, pretende sacar a la luz dichos procesos, enseñando el entelado que los conforma y elaborando, consecuentemente, otro modo de significar. De acuerdo con esta vocación, encontramos el siguiente comentario en referencia a la recepción de Wendy Guerra: “Tal vez sea por eso que haya quienes la sientan frívola y un poco extravagante: porque no consigue desasirse del coqueteo parisino, de los sombreros rojos con lunares verdes o del fantasma de James Dean”⁴¹. No obstante, la inclusión de estas apreciaciones se convierte, en algunos casos, en un arma de doble filo, contribuyendo a perpetuar las figuraciones en torno a la autora y su concepción como personaje, fenómeno que quizá desvirtúa su entrada en la historiografía literaria y nos aleja de lo literario. Si bien es cierto que existe una construcción externa que envuelve y re-crea a Wendy Guerra, también es cierto que podemos descubrir otro proceso de construcción desde dentro, por el cual la autora absorbe las figuraciones que de ella se han hecho y las metaboliza en su escritura, reapropiándose de ellas a través de lo poético. Ejemplo de ello es el poema “Niña mala” – título ya de por sí significativo –, que comienza de la

⁴⁰ Tomamos el concepto de mito y mitificación de la obra *Mitologías* de Roland Barthes, donde se maneja la siguiente definición: “El mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. (...) Se trata de un modo de significación, de una forma” por tanto “El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere”; “cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad” (R. BARTHES, *Mitologías*, Siglo XXI de España Editores, Madrid 2000, p. 199). Con este apunte pretendemos señalar la existencia de esas apropiaciones y remarcar la “naturalización del concepto” (*Ibi*, p. 224) que Barthes apunta como función esencial del mito, en el cual “todo sucede como si la imagen provocara naturalmente al concepto, como si el significante fundara el significado” (*Ibi*, p. 223).

⁴¹ FAJARDO LEDEA, *De transparencia en transparencia*, p. 17.

siguiente manera: “No leen mis versos sólo miran mis sombreros y / comienzan a rumiar”⁴².

Nidia Fajardo, con esta antología, se inserta en esa otra línea de compiladores no oficialista. También lo hará Mayra Hernández Menéndez en *Nuevos juegos prohibidos*⁴³, donde también se incluye a Wendy Guerra y en la que se afirma: “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* (Colección Pinos Nuevos, 1994)”⁴⁴. La conciencia de su lateralidad crea redes paralelas desde las que construirse otra tradición para lograr legitimarse frente a la poderosa política cultural del estado, sostenida en el pilar de la poética coloquial.

Wendy Guerra, desde la escritura, participa de este gesto de búsqueda de legitimación de otras subjetividades, diversas de las prototípicas de la Revolución, “un gesto que hiciera evidente que la producción artística y literaria de la isla resultaba inasimilable por el Estado”⁴⁵. De ahí que su poemario más extenso, al que nos hemos referido a lo largo de este trabajo, se titule *Ropa interior*⁴⁶ – evidente metáfora de esa intimidad reivindicada por la

⁴² GUERRA TORRES, *Ropa interior*, p. 33. El caso de Wendy Guerra no es excepcional en este sentido. Este irónico juego de contacto y retroalimentación entre la construcción externa en torno a una autora y la construcción interna desde la propia obra ha sido empleado por diversas poetas. Una flagrante muestra de ello es el caso de Carilda Oliver Labra, también cubana, que llega a crear un personaje poético llamado *Carilda*.

⁴³ M. HERNÁNDEZ MENÉNDEZ, *Nuevos juegos prohibidos. Jóvenes poetas de Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana 1997.

⁴⁴ *Ibí*, p. 5.

⁴⁵ R. ROJAS, *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*, Editorial Anagrama, Barcelona 2009, p. 158.

⁴⁶ Es, además, el único de sus poemarios publicado en España. La editorial Bruguera lo sacó al mercado en 2008, mismo año en que apareció en Cuba a través de la Editorial Letras Cubanas. No casualmente, Wendy Guerra había resultado ganadora, en 2006, del I Premio de Novela Bruguera con su obra *Todos se van*.

nueva poesía cubana – y que entre sus versos podamos leer “soy mi texto”⁴⁷, lema tan alejado de la retórica del régimen e impensable dentro de la supuesta poética coloquial.

La obra de Guerra Torres, todavía en expansión, así como la de su madre, Albis Torres, son manifestaciones, por una parte, de la compleja construcción de la historiografía cubana a partir de una determinada imagen de lo nacional, elaborada a partir de *lo revolucionario*; y, por otra parte, del cambio de paradigma poético evidenciado desde los años ochenta, fundamentado en devolver a la poesía su carácter de artefacto literario, alejando al texto del espacio público exigido por la política cultural del régimen. Este nuevo posicionamiento ante la escritura exime a lo poético de su deber de acción social y deja lugar a la emergencia de otras subjetividades en búsqueda de legitimación.

⁴⁷ GUERRA TORRES, *Ropa interior*, p. 26.



€ 6,00

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-8311-877-7

ISSN: 2035-1496