



Pérez, Ángel Ernesto. "Hábitat social y masculinidad en la poesía de Oscar Cruz".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2021, vol. 10, n° 23, pp. 198-209.

Hábitat social y masculinidad en la poesía de Oscar Cruz

Social habitat and masculinity in the poetry of Oscar Cruz

Ángel Ernesto Pérez¹

Recibido: 02/05/2020
Aprobado: 24/11/2020
Publicado: 08/11/2021

Resumen

En el panorama literario cubano que emerge hacia principios del siglo XXI, la poesía presenta una de las expresiones estéticas más renovadoras. En ese contexto aparece, específicamente, un conjunto de autores, denominado por la crítica como "Generación Años Cero", en el que se aprecia un discurso radical en relación con el tiempo histórico en que se produce. Este artículo propone el análisis de la obra de Oscar Cruz, un destacado poeta de este grupo. Se pone especial énfasis en la genealogía del sujeto lírico, abordando el hábitat social en que se inscribe y los perfiles que delimitan su masculinidad. Esto permite, además, una valoración del modo en que Oscar Cruz reacciona desde su obra al entramado social de su época.

Palabras clave

Oscar Cruz; literatura cubana; masculinidad.

Abstract

In the Cuban literary scene that emerges towards the beginning of XXI century, poetry offers one of the most renovating aesthetic expressions. In this context appears a group of authors, called by critics as "Generación Años Cero", in which a radical discourse is appreciated in relation to the present history. This article proposes the analysis of the work of Oscar Cruz, a prominent poet of this group. Special emphasis is placed on the genealogy of the lyrical subject, addressing the social habitat in which it is registered and the profiles that define its masculinity. This also allows an assessment of the way in which Oscar Cruz reacts from his work to the social plot of his time.

Keywords

Oscar Cruz; cuban literature; masculinity.

¹ Licenciado en Historia del Arte. Textos suyos aparecen en libros, antologías y publicaciones periódicas nacionales e internacionales; entre ellas, *Temas*, *Cine Cubano*, *La Noria*, *Revista Islas*, *Nuevo Cine Latinoamericano*, *La Gaceta de Cuba*, *El informador* y *El ojo que piensa*. Compiló y prologó con Javier L. Mora *Long Playing Poetry. Cuba: Generación Años Cero* (Ed. Casa Vacía, 2017), y con Jamila Media, *Pasaporte. Cuba: poesía de los Años Cero* (Ed. Catafixia, 2019). Ha recibido los Premios Caracol de crítica y ensayo cinematográficos de la UNEAC, el Premio de Ensayo de la revista *Temas*, así como la Beca de Creación Dador y el Premio Pinos Nuevos de ensayos, otorgados por el Instituto Cubano del Libro. Es miembro de la Asociación Hermanos Saiz (AHS) y de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica (ACPC). Actualmente es Programador del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Contacto: angperez91@gmail.com.



1

En la poesía de Oscar Cruz subyace uno de los discursos más problematizadores de la literatura cubana que emerge con el siglo XXI. El imaginario poético de este autor comprende una serie de componentes que colocan su escritura entre las más relevantes de la promoción que comienza a publicar en los primeros años del 2000, la misma que investigadores, críticos y periodistas ha denominado “Generación Años Cero”.

Los poetas de la Generación Años Cero suelen desplegar una escritura de marcadas intenciones políticas —entendida la política como expresión de las luchas de representación o los procesos de subjetivación—, en la que el Yo poético establece problemáticas relaciones con el contexto social y la Historia cubanos desde sus marcas corporales, conductuales o de pensamiento. Instrumentan un lenguaje que busca despojarse de cierto determinismo ideológico que ha marcado la creación insular en los últimos treinta años, para dar cuenta de una sensibilidad que está modificando el rumbo de la nación según se proyectó bajo el dictado de la ideología revolucionaria posterior al triunfo de 1959. Los elementos distintivos del imaginario de estos poetas resultan de la convergencia de sucesos históricos que han marcado definitivamente al cubano: en el tránsito de los años noventa a los dos mil, y aún más en lo que va de siglo XXI, Cuba se proyecta hacia la lógica globalizante del mercado internacional, con el progresivo y propicio desarrollo de la tecnología digital y las modificaciones que va experimentando el discurso revolucionario respecto a décadas pasadas (modificaciones que responden al inevitable acoplamiento de la isla al suceder del tiempo internacional, a la pérdida del estricto centralismo estatal que regía la vida cívica insular y a la reformulación del nacionalismo fuerte que caracterizó a la Revolución).

Ya inscrita a una temporalidad singular cuando se le denominada “Generación Años Cero”, esta poesía está —en palabras de Alain Badiou— “anudada materialmente a su mundo de aparición” (34). Las múltiples modalidades en que se presenta operan con concepciones propias de nuestra época, interesada por las articulaciones sociales del presente, obsesionada con la tecnología histórica de los discursos de poder, ocupada en explorar las administraciones éticas del sujeto. Mientras en anteriores promociones literarias, nacidas durante la Revolución, la escritura actuaba sobre el mundo desde una verdad extrínseca al propio ejercicio textual —entonces los poetas parecían convencidos de poder incidir en la realidad desde la literatura—, en esta hornada que emerge en una temporalidad que podemos calificar de postrevolucionaria, el poema se torna un medio de indagación en el mundo, un medio a través del que buscar una posible verdad, lo cual se traduce también en la indagación de una identidad que experimenta las transformaciones (políticas, económicas, culturales, ideológicas...) vividas por la nación.

El comportamiento poético de Oscar Cruz activa un imaginario jalonado por la Cuba que emerge hacia principios del siglo XXI. El sujeto lírico de su poesía es un receptáculo corporal de ese panorama: su carácter responde a una interiorización de ciertos valores que de allí emanan y que el poema devuelve en forma de síntomas que prueban la “naturaleza” de su carácter y su personalidad. Este sujeto lírico tiene su mejor cuadro de inteligibilidad identitaria en el diseño de su sexualidad masculina. El propio hábitat graficado en la poesía de Oscar Cruz es un *ethos* conformador de la ética del Yo, el espacio de emplazamiento de una enunciación poética que emprende el diseño de esa identidad masculina tributaria del rol comúnmente asociado a “el macho cubano”, quien por lo general se solaza en el disfrute de sus atributos y potencialidades sexuales. Asumiendo el poema como un acto simbólico anclado a un horizonte social, este es un mapa posible de la genealogía de la masculinidad desplegada por dicho sujeto lírico, en la medida en que esa identidad masculina devela una tensa conflictividad existencial, un *modus vivendi* cultural que testifica consecuencias morales, económicas y políticas de un estado de lo social, y su peso en los diversos órdenes de la vida.

El imaginario y el lenguaje de Oscar Cruz están materialmente atados a zonas específicas de la sociedad insular de su tiempo; ambos emergen de estamentos “periféricos” con su propia ética y ordenamientos culturales. Buena parte de la escritura de Oscar Cruz se estructura a partir de una consciente manipulación estética de la trama simbólica constituida por conductas, mentalidades, redes de valores, estereotipos identitarios, procesos de socialización, convivencias y subjetividades observables en los contextos marginales o en los marcos de la cultura popular del país. Esta marginalidad, que refiero como *ethos* del discurso edificado por el poeta, en modo alguno se limita a los contextos donde es común encontrar un tipo de individuo desclasado y sin nivel educacional. Aludo a espacios diseminados en el entramado urbano, a dinámicas y regularidades cívicas que están marcadas por la pobreza material, la violencia física, la prostitución, el bajo nivel educacional, etcétera; un hábitat que rebasa lo geográficamente localizable, pues, con las marcas anteriores como constituyentes, ocupa el organismo social en su totalidad. La referencia directa a esos escenarios y sus códigos, su (re)presentación textual y asunción lingüística, en tanto significantes conformadores de una posible personalidad o de una postura singular ante la vida (y la creación poética), orquestan una metáfora sobre los modos en que el individuo enfrenta los embates de una realidad determinada por imperativos históricos y sociales precisos.

La poesía de Oscar Cruz trenza, en una incorporación armoniosa, códigos provenientes de la marginalidad, pero también de la cultura popular y de la idiosincrasia tradicional del cubano; un haz que penetra la constitución individual del sujeto lírico en su conocimiento de sí. En los versos del poema “Los hangares profundos”, se condensa esa “ruina” social que el Yo postula como la medida de sus circunstancias. Ahí se describe un ambiente puntual, con sus comportamientos, sus modos de vida y sus códigos morales, calificados por el sujeto como su herencia personal, materia y fundamento de su escritura:

crecí en un lugar de la periferia
 donde hay aseres, puentes y desechos
 y una luz casi improbable sobre las piedras.
 varias noches simulan una sola o máximo dos,
 aquella que envilece a los vecinos; y otra es
 la noche de las *primas*, que salen entalcadas
 de las casas a mostrarles las tetas a los *primos*,
 para que estos se las chupen y disparen entre
 sus piernas.

los hombres corren por las calles con las prendas
 arrancadas a otros hombres. uno tiene la impresión
 de que el tiempo no pasa, y sigue mirando aquellos
 seres que viven a pulso frente a ti. Ignoran
 qué significa el ayer o el mañana. comen, roban,
 duermen y así de noche, atados al poste
 del momento, sin conocer la tristeza ni el hastío
 elaboran un juego fácil. he contemplado a aquellos
 seres y he descubierto que no he sido feliz.
 sin embargo, hoy quisiera ofrecer lo mejor de mí
 a toda esta muerte, quisiera cambiar el goce y la
 suerte que no tuve por la visión de estos yermos,
 de estas casas ensambladas con tablones y duelas

barril. quisiera fijar la angustia y el aroma de las primas, pero ellas ya no existen, apenas son dibujos. ahora están tristes, y gastadas como viejas. nadie las advierte, nadie logra atribuirles un sentido. pero eso ya no importa.

yo también recibí la herencia
de un cerrado lugar, de una vida que florece
por encima de la hierba, transcurre con un ligero
temblor, e inicia su latido en el latido calmo de la noche,
es duro tener estas palabras, este débil recuerdo vivo,
para aquí, en medio de la noche reescribir
la vaga sensación de haber vivido. (Cruz, *Las posesiones* 22-23)

Si contrastamos estos versos con la realidad del paisaje histórico en que fueron escritos –coordinada interpretante que nutre el tejido textual de los mismos–, se puede apreciar una voluntad autoral interesada en fijar a la carne del poema ese medio cultural específico. Se devela una refracción intencional de la realidad, un ansia por anclar ese hábitat. De este modo, tiene lugar un particular proceso de ósmosis, consistente en que el poema cimenta su realidad propia al intentar aprehender las relaciones de fuerzas, los códigos, los estereotipos, los vectores ideológicos, la estratificación social y otros tantos factores dominantes en su realidad histórica. “La caída de sí” que experimenta el sujeto lírico modelado por Oscar Cruz en su poesía es una consecuencia directa de esa realidad referida. Su manipulación estética de ese *ethos* acusa un orden estatal/social responsable de las condiciones insuficientes de la experiencia del sujeto. Ya sea derivado de rasgos que han moldeado la cultura nacional en el transcurso de varios siglos, o perteneciente a las contingencias históricas pautadas en la escritura, el clima cívico representado en los versos patenta condiciones concretas de la vida insular. Las voces que se cruzan, los personajes que se dan cita, las anécdotas relatadas, responden a una exploración intencional de esos perfiles del país, a una orientación en el terreno cultural y humano al que aluden.

Al interior de esas circunstancias en que está emplazado el hablante poético de la obra de Oscar Cruz, el perfilamiento de una identidad masculina en el sujeto lírico resulta una cadena significativa de particular relevancia, que vehicula el esbozo de ciertos rasgos concernientes a una experiencia social feroz, donde la cotidianidad se experimenta como rutina de la degradación, plagada de miseria por todas partes, no necesariamente material. Entrar en esa zona de la escritura de Oscar Cruz posibilita escrutar las capas que –como apunta el psicoanálisis– cubren el vacío inapresable que es, en definitiva, el sujeto.

Aunque es en *La Maestranza* donde mejor quedan resueltas las señas de lo “marginal” arriba expuestas, ya en *Las posesiones* era apreciable con una consistente elaboración poética, al punto de quedar definidos los criterios morfológicos que en los libros posteriores serían mejor calibrados. En *Las posesiones*, son elocuentes al respecto los poemas donde el sujeto enunciador remite a su infancia como el momento trascendental en el que quedan pautados los códigos de valores que regirán en lo sucesivo su conducta y visión del mundo; y aquellos donde la masculinidad queda definida por la potencia sexual y la convicción de “tipo duro” del hombre. Aspectos centrales para el desarrollo de una identidad genérica que serán heredados y puestos en práctica desde el cumplimiento estricto del rol, como se aprecia en el poema “La pelea”:

mi padre conocía de gallos, tal vez no era bueno en otras cosas, pero de eso conocía. una tarde, después de ganar su gallo me dijo: nos vamos a casa de Graciela. era una hembra

flaca, de ojos grandes y sucios. me expiaba con breves estertores, me excluía con cada respiración. ésta es tu casa, dijo. no le contesté. mi padre la empujaba para el cuarto. la besó metiéndole la lengua. jugó con ella, y luego se fueron a la cama. cuando sintió que ella lo pedía, rozó despacio su animal. la apartó y le cruzó con fuerza la cara, después volvió a tantear ahí bajo, mientras fijaba su boca en la de ella. luego, y echando la cabeza hacia atrás, trató de contenerse. sudaba. yo estaba allí, mirándolo quieto. su cara sonreía como mi cara en la silla del dentista. los odié, su tristeza, su brevedad. sentí que tenían algo que aún no poseía. (Cruz, *Las posesiones* 17)

La vanidad sexual de la que gusta ostentar el macho no es lo más relevante del fragmento: el estatus de legitimidad con que es asumida la infidelidad a la pareja como confirmación y (re)afirmación de la hombría, el dibujo de la mujer como un objeto para complacer el desafuero libidinal del varón y el acto de la posesión carnal como un ritual en el que este último debe mostrarse dominante, constituyen el escenario de una genealogía de la masculinidad: el hijo tiene que observar, para interpretar más adelante su propio papel con toda la virilidad exigida, no solo por la figura paterna, sino por el aprendizaje cultural. El accionar del padre supone la construcción de un modelo de heroicidad, figurado sobre las coordenadas descritas –en una mezcla de violencia, tanto física como psicológica, y sexo–, que el menor deberá reproducir e incluso admirar. Todavía más, tiene que desear para sí el goce que contempla en la experiencia del padre; y ese deseo, en forma de energía libidinal, se encargará de su devenir “hombre”. Es interesante, pues, cómo el ejercicio de la paternidad encuentra su fundamento en la constitución de una imagen estricta de lo masculino: el “correcto” aprendizaje sexual constituye un aspecto medular de la formación, una praxis que incluye la violenta cosificación de la mujer, su reducción a objeto de la avidez sexual del hombre y la proyección de éste como figura narcisista del poder, quien organiza la naturaleza del vínculo y dicta los códigos del contrato. Además, toda vez que se fija el trayecto del infante, se encuentra el cultivo de una imperiosa necesidad de vencer la figura paterna, de sustituir y ocupar su lugar: “yo estaba allí, mirándolo quieto. su cara sonreía como mi cara en la silla del dentista. los odié, su tristeza, su brevedad. sentí que tenían algo que aún no poseía”. La performance del padre define un camino hacia un tipo de masculinidad; esta puesta en escena porta el fundamento ideológico para la constitución de la identidad simbólica del hijo.

Necesariamente, la niñez asume las demandas de la cultura estructurada en esos contextos tenidos por marginales, donde la demostración de coraje y de capacidad para la pelea, son atributos indispensables para moverse en “el ambiente”. Es durante la infancia que se estructura, por lo general, el tipo de masculinidad heterosexual privilegiada, que, en este caso, además de su capacidad sexual, debe hacer gala de su propensión a la violencia. El poema titulado, con inteligente ironía, “Kindergarten” es un efectivo retrato que devela la niñez entregada a la violencia física como un camino de aprendizaje que prepara al individuo para hacer frente a esa otra violencia que depara la cruda y precaria realidad –una realidad encubierta por la inocencia infantil:

de niño me signó una edad
en que vivía solo y lanzaba
grandes piedras al aire. mi tío me llevaba
al descampado y me ponía a changanear
con otros niños. en verdad es importante
el resultado de los golpes, ellos nos trabajan
[...]
armado contra la muerte, mira al padre
y a la madre, tapando con despojos la miseria,

moliendo su maíz, sus cáscaras de huevo;
 hablándole al solo que va hacia el descampado
 sobre la hierba, que es el descampado abriéndose
 para que haya siempre niño, siempre gallo.
 y ve que su tío entre los restos se echa en una
 sombra con ganas de llorar, y allí
 en derredor, la noche nace de su cuerpo,
 cercando los recuerdos del nadie que fue.
 se levanta y cada piedra es un regaño
 y una valla que lo espera. (Cruz, *Las posesiones* 20)

Quedan expuestas en los ejemplos anteriores algunas constantes fundamentales trenzadas por el discurso del poeta en relación con lo masculino, a saber: el espacio familiar como un terreno en tensión perenne; la objetualización de las mujeres, víctimas del dominio del hombre y prestas a complacer sus apetitos; la violencia como expresión directa del hábitat y como discurso vinculado a procesos culturales que el poeta manipula en favor de la enunciación; así como la erección de una identidad machista que responde a los patrones dictados por una heteronormatividad hegemónica. Cuando digo “hegemónica” hablo del triunfo, en términos de dominancia cultural –con diferentes gradaciones dependiendo de las zonas socioculturales en la que se manifieste y por sobre los factores que lo condicionaron–, de ese sistema aludido de diferenciación de los sexos y su articulación de contenidos particulares en cada uno de ellos.

La Maestranza –cuaderno en el que el ejercicio poético de Oscar Cruz alcanza su estilo más depurado– entrega, ya absolutamente resuelto en el imaginario textual, el diseño de ese sujeto lírico recortado de las pautas de una masculinidad machista y las gradaciones de la testosterona en los predios marginales arriba descritos. En este libro se exhibe su más acabada modelación. La escritura, en este cuaderno, apela a un número considerable de arquetipos y estereotipos que resultan índices de la vida perpetuada en esos circuitos de lo popular o de comportamientos culturales que, como he apuntado, se suelen calificar como periféricos. Vuelve la poesía de Oscar Cruz –operando lo anterior como un código maestro para la interpretación– a insistir en la corrosividad y la opresión de un ambiente a causa de disímiles imperativos que generan tipologías conductuales. Justo de estas últimas se vale el autor para delinear un sujeto que se halla de forma continua violentando los cercos de la civilidad; en específico, de ese sujeto con una conducta machista bastante acentuada, instrumentada en el poema como una táctica de resistencia al medio –aspecto de una singular relevancia–. Muchos de los rasgos, conductas, actitudes ligadas a la expresión conductual del machismo, pasan al texto en tanto vehiculan un desafío a las adversidades de la sociedad; son un amortiguador que burla las presiones y garantiza la defensa; dice en “Céline”: “de arriba a abajo/ la misma cuestión:/ tener cojones o no/ lo otro/ es noción/ de orfebrería.” (Cruz, *La Maestranza* 82).

Al prototipo de hombre que vale solo a partir de su potencia sexual y su capacidad para la conquista, le corresponde una mujer confinada al espacio interior, privada de voz propia y tenida como objeto del deseo o como cuerpo dispuesto para saciar la sed y el deseo erótico del macho. En el poema que da título al libro se relata el rito de iniciación sexual del sujeto lírico con una “puta cincuentona” que “había licenciado a muchos hombres” (Cruz, *La Maestranza* 82). A la que “en las tardes de barrio la escuchaba soplar/ para los hombres que costeaban sus encantos”. El hablante poético opera con pasajes concretos de su memoria, a partir de los que aspira a explicar la formación de una identidad y una conducta en el presente. Sin limitaciones de lenguaje y con una evidente voluntad descriptiva, argumenta “las ventajas físicas” que conserva Dayana a pesar de sus años; comenta que “comencé a vivir de sus lecciones./ me enseñó ese sol del mundo inmoral./ un sol oscuro y destrozado./ en sus nalgas yo aprendí el camino recto./ me compraba ropas y zapatos/ y me hablaba como a un jefe.” (Cruz, *La*

Maestranza 82). Esos versos son suficientes para apreciar cómo el deber genérico del macho dicta desde temprano su posición de poder. Ante la capacidad de seducción y el estatus del hombre, la mujer no hace sino responder y rendirse.

Más podríamos especular que el sujeto culpa a la *puta* de perfilar su conducta postrera. Por supuesto, cobra una particular significancia el tipo de mujer que el poema informa: una degradada a los estratos más bajos de lo social, quien vende su cuerpo y responde con pasividad a los apetitos de sus vecinos. En condiciones bastante lamentables de vida, para este sujeto, la *puta* vale a partir de sus posibilidades sexuales. Si las mujeres son degradadas ya por la mirada masculina cuando responden sin objeciones a las normativas sociales que las confinan al interior doméstico, estas otras “mujeres de mundo”, que ponen en crisis el ideal de familia y las buenas maneras, no pasan de ser cuerpos vacíos:

pronto me cansé de todo eso.
“el cuerpo de una puta está bien para una noche,
y si sale ok, también para la otra,
pero no la acostumbres. vete lejos”,
dijo mi padre.

han pasado muchos años. nada queda
de sus días. apenas una mueca cada vez
que la saludo: “buenas noches, belleza”,
y me pasa para el cuarto
la más joven de las hijas. (Cruz, *La Maestranza* 14-15)

Resulta sugestivo en este caso, además del subrayado de la habilidad del hombre para coleccionar mujeres y usarlas como objetos sexuales –un valor esencial para el macho y su prestigio–, la herencia del “tráfico del cuerpo” entre las hembras, hostigadas por la estratificación social. En estos diagramas donde esplenden las coordenadas de unas relaciones de géneros horizontal, plasma Oscar Cruz las adversidades prevalecientes en el hábitat aludido. Ese mismo esquema reproduce un individuo masculino orgulloso de sí al fundar su identidad y poderío en su destreza sexual, en su competencia para proyectarse sobre el cuerpo de unas hembras disminuidas a sus atributos físicos. “Jabones” perpetúa esa premisa. Tras aclarar cómo su vecina lo tilda de comemierda por escribir poemas, pues “ella mide mi valor por el trabajo que realiza/ su marido, un grande y conocido jabonero”, el hablante lírico anota cómo, aun así, en ocasiones esta vecina lo mete en su cama para hacer y deshacer el amor; y especifica cómo, cuando se meten a la ducha:

vuelvo a enjabonarle los rizos, las tetas,
el cuello, la línea de la espalda y pienso
en la función de los jabones mientras
la penetro y ella empieza a comparar
con Dios a su vecino.
ella empieza a balbucearle cosas que no
alcanza a comprender, cosas vinculadas
al sostén de las parejas, a la corta duración
de los días y las noches.
entonces le dejo en la boca, en el pussy,
también en el cerebro, sabor a mí. (Cruz, *La Maestranza* 17)

La mujer no solo termina considerando un Dios a la persona que la penetra y posee, sino comprendida como un receptáculo del placer varonil, despojada de cualquier otra dimensión que no sea sexual. Pero esencialmente, se dejar ver el poder del macho como gestor de los placeres, “yo soy el administrador de tus placeres”, que deslegitima o desposee al otro (a la otra) de toda agencia propia. El pene es la metáfora perfecta del dominio masculino; la penetración equivale a intervenir y conquistar el territorio ajeno. Otra vez, la estrategia es reafirmar al sujeto masculino por medio de su potencia fálica.

El refinamiento implícito en la escritura puede ser motivo para la burla de la vecina, toda vez que pudiera evidenciar flojera o incapacidad para imponerse a la realidad. Entonces es cuando la exacerbación del histrionismo sexual –constatable más que nada en el propio acto de la escritura–, enfatizan el comportamiento que la mujer espera del macho. Ella le exige, tanto o más que él mismo, el cumplimiento del rol, con lo cual ella está respondiendo a los imperativos de la hegemonía masculina, a los términos de una fórmula con la que él establece las reglas de la relación que ambos escenifican. Cuando la vecina deslegitima la figura del poeta por su incapacidad, Oscar Cruz la reafirma por medio de su capacidad para la seducción, en su cualidad de conquistador. El poeta es el máximo administrador de los placeres.

Detengámonos en “El amor”, una recreación de determinadas dinámicas de barrio, para continuar explorando tanto la presentación del Yo, como el dibujo de la mujer, un espejo al que mira fundamentalmente para corroborar el estatus de su masculinidad. El sujeto lírico arranca apuntando que “las nenas de mi cuadra esperan El Amor./ El Amor es un negro dotado de 1.80 m de alto” (Cruz, *La Maestranza*, 11), con lo que empieza por remarcar a las mujeres como centro de su relatoría. Más adelante leemos que:

las casadas hacen sus pedidos:

“El Amor, déjame uno”.

“pasa por aquí”.

“están calientes”.

“oye, espera, no te vayas”.

“recuerda que me debes algo”.

“ah, sí”.

cada tarde la misma musiquita.

entonces, él suena su silbato y pregona

con potencia sus bondades. las casadas

ya comentan entre ellas los valores de El Amor.

algunas no quieren comer si él no pasa. (Cruz, *La Maestranza* 11)

De entrada, no es cualquier mujer la destacada por el texto como deseosa de interactuar (coquetear sería más exacto) con el panadero, un estereotipo de semental capacitado para satisfacer sexualmente a estas señoras. La descripción fisonómica de El Amor –donde además de los “dientes firmes, ojos firmes, y una complexión/ fibrosa que resalta su presencia” (Cruz, *La Maestranza* 11), se alude a la dimensión considerable de su pene, metonimia de su virilidad y propiciador de felicidad a las hembras–, así como el subrayado de que la situación es una rutina diaria, implica varias ideas que se merecen discutir. La anécdota descrita entiende que solo el cuerpo masculino desprovisto de valores espirituales y animalizado puede complacer el hambre carnal de las féminas, quienes ven el pene como una posesión de sumo valor –más que un acento racista, el color de piel de El Amor remite a un imaginario colectivo que asume al negro como más eficaz en la cama y dotado de mayores proporciones fálicas. Semejante cuadro reduce a las mujeres a un mero cuerpo necesitado del goce propiciado por el macho, más que necesitado, deseoso. Cualquier carencia de las féminas, en el espacio doméstico o no, se puede

solventar por medio de la actividad sexual que le propicia el otro. Más proclive a ser coaccionada por la moralina social, a la mujer no le importan los principios que demanda la fidelidad, ella transgrede el acuerdo matrimonial con el fin de saciar sus apetitos sexuales –en el momento en que el poema recoge las palabras dichas por las mujeres, cuanto leemos son expresiones con las que ellas se dirigen a El Amor, todas cargadas de una energía erótica que acentúan las pulsiones de sus deseos.

Pero el alcance semántico del poema se dimensiona más. Aun cuando el lugar ocupado por la mujer corresponde a una ideología patriarcal de sesgo machista en la que esta queda rebajada, lo que Oscar Cruz propone discutir es una concepción del macho y, antes, una tipología de personalidad social. En otra estrofa sabremos que el marido de una tal Chiqui, vecina del barrio, es “un joven militante y consecuente” que regresa desahuciado al hogar luego de que “el central donde cortaba no cumplió”:

el marido de Chiqui, hombre sin igual,
joven militante y consecuente,
que había estado varios meses en la caña,
le metió tres puñaladas (Cruz, *La Maestranza* 11)

Que su esposa le haya *puesto lo cuernos* porque “había estado varios meses en la caña” y que por ello él “le metió tres puñaladas” a El Amor, va más allá de una simple referencia a la traición al hombre en tanto atentado a su virilidad, lo cual solo puede cobrarse con sangre. Reparemos en que este varón es un individuo integrado, que responde a las demandas y urgencias sociales estipuladas por la oficialidad, que por estar ausente del hogar e imposibilitado por ello de controlar a su pareja, es traicionado. El sujeto lírico, entre tanto, tiene bien sujeta a la suya: “cosas como estas no debieran de pasar,/ comenta con angustia mi mujer,/ poniéndome en la mesa mi bocado.”. Por lo tanto, ¿qué sugiere la dupla con que el poema acaba: “el ritmo de esta cuadra sigue así./ el nuevo panadero se llama Iván”?

Sobre la misma cuerda, “Tramontina. *Inox stainless brazil*” radicaliza, con sorna, esa visión de la realidad como un territorio plagado de hipocresía por todos lados; una perspectiva de la comunidad abocada en la ruina existencial. De nuevo la prostitución sirve de emplazamiento al discurso, el cual estructura una curiosa narración en la que esplende la pérdida de la dignidad en un marco histórico degenerado: Carmenza

con solo quince años se ordenó de prostituta.
lavó y planchó para la calle en el barrial de Marimón.
fue la *prima* singadora *assoluta* de los guardias
de Batista. prosperó y halló solvencia con ellos.
luego coronó con un liniero de la *United Free/ Company*.
creyó que era feliz y lo era
(tan feliz como el cornudo pudo hacerla). (Cruz, *La Maestranza* 24)

Esta movilización de la figura de la mujer como vehículo de negatividad y del hombre como un sujeto en crisis perenne –forzado a responder con la teatralidad que el machismo reclama– demarcan un criterio semántico: además de que esta mujer en específico es “chivata”, se muestra la prostitución como una actividad jalonada por los imperativos de una realidad tan frágil que obliga e impone dicha solución para subsistir y superar las dificultades. Lo cual determina ese continuo desplazamiento de los límites de la ética:

años después,
el héroe falleció, y ella le entregó su amor

a los marxistas. tres generaciones de putas
la vieron florecer. hoy es, para las niñas,
un modelo.
renga por la pinga y por los años, Carmenza
dedica sus días a los cortes. su lengua está
ocupada en cercenar vidas ajenas.
[...]
es lo poco que le queda,
tratar de inculcarle a las novicias el valor
de su teoría: “en sitios como estos, lo mejor
es una pincha y entregarse al Evangelio,
pues una se pasa la vida dando el culo
por dinero, y lo único que obtiene
es mucha pinga”. (Cruz, *La Maestranza* 24-25)

Un poema de extraordinaria elocuencia en el dibujo de la masculinidad machista es “Batalla de Mal Sueño”, porque su presentación de la mujer como un cuerpo vacío que carga con el goce del macho, se materializa en el contexto de una desacralización de la heroicidad de Antonio Maceo como arquetipo histórico del macho cubano, un ideal que reúne varios de los valores seculares consagrados a la práctica de la hombría:

esa noche me nombraron general.
Maceo me obsequió unas polainas
y me dijo que escogiera una, entre
sus múltiples mujeres.
escogí a una blanquita que impactaba
por sus tetas. la nena solo pudo confundirme.
a ratos, me decía Pepe;
a ratos, papi Antonio
o el nombre de un *playboy* de la cuadrilla.
terminé por propinarle una paliza que sonó
en el campamento. (Cruz, *La Maestranza* 33)

En la escena descrita, se consume un clima en el que las féminas sirven como trofeo de guerra o divertimento para el hombre. (Es sabido que en la manigua la mujer no gozaba de un estatus privilegiado.) Ese comportamiento hacia la mujer confirma una identidad masculina en la que el goce del poder propicia, lo mismo en el ámbito privado como en el público, manifestaciones de violencia extrema. El sujeto de “Batalla de Mal Sueño” disfruta de su guapería y de su agresividad en tanto satisfacen su vanidad de macho y prestigian su dignidad y su honor. No obstante, atendamos al modo en que Oscar Cruz asume la reafirmación constante de esa identidad, de antemano, como un asunto político. Cuando se sitúa a este individuo en el particular contexto de las guerras independentistas, la memoria que acompaña a las contiendas bélicas pasa a ocupar un lugar fundamental en el discurso. Además de a la mitología que envuelve a Maceo, se violenta puntualmente una imagen de virtud masculina. Solo porque la muchacha lo llama por los nombres de José y Antonio Maceo, el sujeto termina por “propinarle una paliza que sonó/ en el campamento”, lo cual ocurre tanto por la confusión en sí –acto que basta para hacerlo, puesto que, para el imaginario popular, esto es un modo de herir su hombría–, como también porque la confusión fue, en específico, con esas dos figuras emblemáticas. En los versos finales –“no esperé/ a que llegara la mañana/ no esperé/ al desayuno con Maceo.”– se termina de urdir una reafirmación de la hombría propia, en contraste con Maceo, a quien se

deja plantado. Por tanto, su reacción implica una validación de su estatura personal, de su carácter y de su suficiencia. Oscar Cruz se apropia de un motivo central en el mapa ideológico, que pretende transgredir en la totalidad de su obra, para esgrafiar los perfiles de una identidad comprometida a resistir y a enfrentar las encrucijadas que le impone la Historia.

Hasta aquí, las actitudes, reacciones, comportamientos, entrevistados entran en el dominio de la concepción machista más tradicional. Sin embargo, el perfilamiento de la voz poética cobra todavía otras connotaciones fuera del terreno en que se acentúa la división sexual. Cuando se abandona ese vínculo directo con las féminas —a las que se utilizan como contraparte para reafirmar la dimensión de la masculinidad—, entonces la geografía sociopolítica a la que “responde” y a la que debe su diseño la identidad falocéntrica, alcanza otros relieves notables. En esos casos se exploya aún más la autoafirmación del sujeto, tanto como su violencia lingüística y alusiva:

dicen mis amigos que soy un asesino,
que no entienden cómo encuentro placer
haciéndole eso a nuestras ratas.
ratas que llevan una vida consagrada a la belleza.
ratas que llenan de prestigio y hermosura
a la ciudad. solo puedo adelantarles una cosa:
estad alertas.
no conozco el corazón del asesino.
conozco mi corazón y es horrible.
(Cruz, *La Maestranza* 84)

Propiedad indiscutible del modelo de masculinidad representado, una de las constantes del sujeto poético de Oscar Cruz es una marcada obsesión por enfatizar su fortaleza, contra cualquier forma de sentimentalismo que pueda afectar su carácter. El sujeto de “La campaña” —y es solo un ejemplo— no entiende que ante las urgencias de una realidad tan corrosiva como la que se divisa a su alrededor, pueda haber quien asuma actitud pasiva alguna. De ahí su molestia ante la retórica vacía que no toma partido, ante esas conductas que en nombre de un estado de bienestar —no marcado en los textos— rompen con los códigos del gremio; esas no son “actitudes de hombres”. No le queda más que afrontar ese andamiaje social y asume para ello esta escritura machista, que se avalancha impetuosa, se esparce imperturbable, sin importar las consecuencias.

3

En la escritura de Oscar Cruz, la performance masculina —incluso la tematización del género, entendido como el conjunto de términos que proveen el reconocimiento de una sexualidad en el individuo—, deviene un mecanismo de disciplinamiento, que problematiza asuntos relacionados con la cultural nacional en tanto la inscripción del Yo en una identidad subalterna responde a un hábitat que lo (de)limita y define. La mirada del poeta sobre la masculinidad perpetra un extrañamiento de la praxis social y discursiva de la que es partícipe, en un dibujo (construcción/deconstrucción) de la otredad propia que formaliza una contundente crítica al Yo (masculino). Sin dudas, las prácticas de “hombria” desplegadas en los poemas están ligadas a estructuras de significados sociales que se reflejan en el *habitus* del cuerpo genérico. El poderío machista del Yo está ligado a una ética para la cual ese comportamiento es un requisito primario. La perspectiva de la mujer —subordinada por completo al dominio masculino—, la violencia del lenguaje, el narcisismo y la increpación al poder, por poner ejemplos evidentes, son la matriz de su identificación.

El emplazamiento del mundo por el sujeto lírico, en tanto obstáculo para la realización o la proyección de su ser, encubre –finalmente– una coartada que busca afianzar su inseguridad propia *en* ese mundo. Ante la evidencia de su fracaso, necesita acusar esa realidad que lo determina; realidad en la que sus virtudes y sus defectos, como él mismo hace ver en su condición de Yo enunciator del discurso, son la marca de su inevitable perdición. Al devenir rasgos de estilo, los motivos significantes alrededor de los que se estructura una posible identidad del sujeto ponen de manifiesto su necesario sometimiento al sistema simbólico que intenta acusar –pueden ser lo mismo la sociedad, la Nación, el país, *el ambiente*, la cultura, el Estado...–. Y es así porque esas marcas de identidad no pueden ser tales sino al interior de ese sistema simbólico. El afuera que los poemas dibujan es, a un tiempo, el objeto crítico del Yo – que se siente castrado por el cerco que este le impone–, a la vez que medida irreductible de su individualidad. En la performance del sujeto lírico subyace la instrumentación de su identidad, la cual necesita de esa puesta en escena incesante para negar su fracaso. Su mirada sobre el mundo es una mirada sobre sí. El exhibicionismo, el tono políticamente incorrecto, el carácter explícito y extrovertido, el goce descomunal del Yo, su mordacidad sexual y su carácter excéntrico provocan que su performance se arquee sobre él mismo hasta develar su obscenidad y socavar su propio contenido. Esa imperiosa necesidad de exponerse a la mirada del otro –otro que puede ser el lector– puede resultar (y es) el fracaso de su propia fantasía.

Obras citadas

Badiou, Alain. *Segundo manifiesto por la filosofía*. Manantial, 2010.

Cruz, Oscar. *Los malos inquilinos*. Unión, 2006.

_____. *Las posesiones*. Letras Cubanas, 2009.

_____. *La Maestranza*. Unión, 2013.

_____. *Mano dura/ una indicación*. Casa Vacía, 2016.