

Magali Alabau

# HEMOS LLEGADO A ILIÓN

Prólogo de Milena Rodríguez Gutiérrez

editorial **BETANIA**  
Colección BETANIA de Poesía

Colección Betania de Poesía  
Dirigida por Felipe Lázaro

Portada:

*Lazos familiares*, de Jesús Cepp Selgas (Acrílico sobre papel) Nueva York, 1995.

© Magali Alabau, 2013  
Editorial Betania  
Apartado de Correos 50.767  
Madrid, 28080, España

I.S.B.N.: 978-84-8017-324-7  
Depósito legal: M-41920-2012.

Imprime Publidisa

Impreso en España - *Printed in Spain*

## Prólogo

### *MAGALI ALABAU ES PERSÉFONE PÉREZ O CÓMO VOLVER A ILIÓN*

En uno de sus poemas más hermosos, “Canción de otoño”, Fina García Marruz nos habla de la imposibilidad de regresar al pasado, al tiempo de la infancia y la adolescencia, al paraíso, en cierto modo: “cómo volver allí, cómo volver”, es la pregunta que insiste en el poema.

Esa misma pregunta está implícita en *Hemos llegado a Ilión*, el espléndido poema-libro de Magali Alabau que la editorial Betania tiene el acierto de reeditar veinte años después de su primera publicación en 1992. “Cómo volver allí, cómo volver”, es, entonces, una de las preguntas esenciales que late por debajo de este texto; y aunque en el de Magali Alabau se alude también al tiempo de la adolescencia, el *allí* no indica en su poema el paraíso, sino, en todo caso, el infierno (“Esta es la estadía siniestra del infierno [...] Allí te encadenaron la primera maleta, la injusticia, / la bruma, la increíble aspereza de la calle”). Por otra parte, el *cómo* de Alabau es también distinto al de la autora de *Las miradas perdidas*, pues si en la primera el adverbio da cuenta del deseo de la voz poética de realizar un viaje que resulta imposible, en la segunda se trataría, literalmente, de averiguar de qué manera, de qué modo, llevar a cabo el viaje a este tiempo del pasado identificado con el infierno. En Alabau, desglosar esta pregunta, deshacer sus sobreentendidos, supondría encontrarnos con diversas interrogaciones: ¿Cómo volver a Ilión? ¿Cómo regresar a la ciudad destruida, a esa Troya hecha cenizas de la que nos marchamos hace ya tanto

tiempo? O, ¿es posible la vuelta del desterrado, es posible convertirse en un ex-expulsado y regresar y andar de nuevo por Ilión, por esa que se ha vuelto ex-ciudad, ciudad que ya no es?

Pero aún puede señalarse otra particularidad que establece un contraste entre ambos textos, y es que si García Marruz nos habla de la imposibilidad del regreso al paraíso desde la evocación del lugar perdido, lugar al que no se puede volver físicamente, Alabau nos habla de la imposibilidad del regreso al infierno volviendo, metida de lleno en él. Y digo esto no tanto porque, en efecto, la autora haya escrito este poema tras su regreso a Ilión-Cuba, o a Ilión-La Habana, como ella misma ha confirmado (“*Hemos llegado a Ilión* es un poema largo sobre mi visita a Cuba”, dice Alabau en la entrevista con Teresa Dovalpage), sino, sobre todo, porque el poema está escrito desde el *acá*, ese *acá* que es Ilión (“cómo volver *acá*, cómo volver”, podría ser, en realidad, la pregunta en el texto de Alabau, porque su *allí* se mueve, se transforma y es, casi desde el comienzo, *acá*), un *acá* en el que los lectores podemos ver a la voz poética: la vemos llegar, bajar del avión, arrastrar maletas, hablar con los “compañeros” de inmigración, salir del aeropuerto, recorrer la casa y las habitaciones del pasado, deambular por su hotel, hablar con el mar, reencontrarse con los otros de otra época o constatar su ausencia, llevar cartas y paquetes, cuestionar lo que pasó y lo que ahora ve..., despedirse, ¿marcharse? Todo el poema está construido a partir del relato de los acontecimientos y de los numerosos, abundantes detalles, que suponen esta estadía. Escribe Aimeé Bolaños que este poema es una “odisea contestataria, brutal y traumática” (p. 23), pero habría acaso que matizar que se trata de una odisea singular, una odisea donde lo que interesa no es el relato de la travesía y sus peripecias, sino que el texto comienza justo en ese momento en que termina la *Odisea*;

es decir, en el momento del arribo, de la llegada al territorio de origen, esa Ítaca que aquí se ha transformado en Ilión, o en el infierno. *Hemos llegado a Ilión*, poema extenso, poema-libro, cuasi novela poética, es, así, relato del regreso a Cuba-Ilión; regreso, sin embargo, puntual; regreso no para quedarse de manera definitiva, sino sólo de paso, de visita.

Como ha observado Luisa Campuzano, uno de los rasgos fundamentales que caracterizaría al texto de Alabau frente a muchos de los poemas del exilio cubano, y del exilio en general, que tematizan este acontecimiento, es “la inversión del espacio elocutivo, su traslado del ámbito del destierro, escenario habitual de la literatura del exilio, al ámbito de la patria”, patria infierno, ex-patria, habría quizás que precisar. Y es que, al contrario que muchos poemas cubanos de este tipo, el de Alabau no se construye desde el lugar de destierro, desde la ausencia, y más que añoranza o nostalgia del pasado perdido, lo que hay, sobre todo, aquí, son confrontaciones entre pasado y presente. La construcción desde la ausencia o la huella de la nostalgia (una nostalgia muy peculiar, habría que decir), son más distintivas de otros poemas extensos de la autora, como *Hermana* (1992), hermoso poema en el que la voz poética intenta reconstruir, en medio de la separación, los lazos familiares con una hermana enferma; texto donde la infancia perdida, los recuerdos del pasado (traumáticos, a menudo) y la vivencia del exilio flotan como fondo; texto donde se mezclan, a veces de modo alucinado, los lugares físicos, el del destierro y el del origen. Vamos a hallar esta elaboración desde la ausencia en otro de sus libros, el muy reciente *Volver* (2012), donde Alabau retoma el tema del regreso desde el exilio, pero donde, a diferencia del libro que nos ocupa, no estamos en presencia del viaje en sí, sino más bien de una vuelta retórica, reflexiva; un regreso en el que la voz poética permanece, sin embargo, en el lugar de destierro, y rememora, desde

ese sitio, el lugar de origen, y reflexiona sobre sí misma y sobre las causas y circunstancias de su partida; un regreso, entonces, el de *Volver*, hecho, sobre todo, de palabras: es la memoria la que conduce hacia el espacio subjetivo del pasado.

El texto que ahora vuelve a publicarse supone, a mi juicio, una inflexión, un punto de vista diferente, original, incluso en comparación con los demás libros de Alabau. Por las razones señaladas, y por la manera en que el poema se construye. Y es que si la unidad de *Hermana* o de *Volver* se constituye mediante fragmentos -fragmentos relacionados entre sí, pero separados, a menudo discontinuos-, en *Hemos llegado a Ilión* hallamos una especie de flujo o narración continua de este viaje de regreso; flujo en el que es posible percibir la llegada, las sensaciones, los pensamientos, los encuentros y, al final, la supuesta partida (o acaso, como en un relato circular, la vuelta al comienzo de todo). Los sucesos, un suceso tras otro, se encadenan en el texto y constituyen su centro, aunque se acompañen de reflexiones, acotaciones, recuerdos, cuestionamientos, digresiones de la voz poética. Se asiste al poema como quien asiste a una novela, a una película o, acaso, mejor, a la puesta en escena de una obra, de un monólogo dramático, monólogo con diversas escenas pero, a diferencia de otros poemarios de la autora, en un único acto. Sabemos que Alabau era (es) actriz y directora de teatro y que empezó a escribir poesía (¿o tal vez a publicarla?) a finales de los 80, cuando abandonó el escenario. Decidió, podríamos pensar, escribir ella misma sus propios guiones, crear sus propias tramas y personajes. Y, acaso, con *Hemos llegado a Ilión* consiguió la obra que buscaba, su obra maestra. Tal vez por eso decidió dedicar el libro a José Triana, el autor de *La noche de los asesinos* y de varias obras de teatro en las que actuara, y quien prologara en 1986 su impresionante primer libro de poemas, *Electra, Clitemnestra*.

Pero volvamos a una idea anterior. Dijimos que el poema es un relato del regreso; un regreso, sin embargo, puntual, de visita. Y aquí tendríamos que matizar nuestra afirmación, porque, quizás, esa condición de visitante no sea tampoco la más exacta para atribuir a la voz poética de este texto. En su excelente ensayo *Vidas en vilo: la cultura cubanoamericana*, Gustavo Pérez Firmat se pregunta qué nombre recibe el exiliado que aparentemente deja de serlo, ese que puede volver pero decide no regresar; ¿puede llamarse ex-exiliado, o tal vez post-exiliado? (p. 29). Por su parte, José Solanes, en su ya clásico, aunque no demasiado conocido estudio *Los nombres del exilio*, escribe: “No debería uno tener que regresar del exilio con el mismo verbo con el que se regresa, por ejemplo, de una merienda en el campo” (p. 239). El texto de Alabau es una variación de la pregunta de Pérez Firmat y delata un malestar semejante al que describe Solanes: ¿Es, en verdad, un ex-exiliado el exiliado que regresa? ¿Y ese supuesto ex-exiliado que regresa por poco tiempo, de modo fugaz, que regresa a un sitio que es y no es el que era en el momento de la partida, puede llamarse visitante? ¿Es ese el nombre que lo define? Y si no, ¿cómo se llama? La voz poética no se siente visitante o turista, como no cree regresar de una merienda en el campo el des-exiliado de Solanes; pero en el texto no hay respuesta a estas preguntas (¿alguien podría, acaso, darla?), aunque sí la constatación de la insuficiencia, de las carencias del nombre para las circunstancias descritas, y, la pregunta, de nuevo, por una identidad extraña, sin nombre y sin sitio: “De visita no he venido. ¿Cuál es mi condición, / presencia en esta estancia pertenencia del Averno?”. Y es que el de Alabau es un poema de una obstinación perturbadora y a la vez admirable: volver desde el destierro a la tierra propia, volver muchos años después para ser ¿quién?, para encontrarse ¿con qué, con quién, de qué modo? Volver a pesar de que se sabe que

el regreso es imposible (“No puedo aprender el credo ni puedo quedarme ni me preguntes / que si disfrutaré porque vengo con no desde los años...”). Volver a pesar de todo, sabiendo que no se cree, que no habrá regocijo ni gozo, que no hay posibilidad alguna de quedarse. Pero volver. Y volver y mirar alrededor, hacia atrás y hacia el presente, a todas partes, sin temor a nombrar lo que se mira; volver y contar, sin temor, lo que se ve.

Escribe Dionisio Cañas en su reseña del libro, que Ilión es, en el poema, “espacio mítico e histórico a la vez: es La Habana actual [la de 1992 y la de 2012] con sus carencias cotidianas, sus miedos y sus persecuciones políticas, pero también es un lugar desde el cual se hacen preguntas sobre el pasado” (pp. 117-118) y, añadamos, sobre el presente. Ilión es aquí lugar simbólico, mitológico, histórico, infierno, espacio del pasado, y es, además, La Habana de ahora mismo. Acaso, uno de los aspectos que más impresiona en este poemario es cómo conviven en él mito y cotidianidad, o, acudiendo de nuevo a Fina García Marruz, cómo convergen en él la Vía Láctea y el cacharro doméstico. Uno de los ejemplos más interesantes de esta combinatoria en el poema es el de la propia voz poética, el sujeto hablante de este texto, que se nombra a sí misma como Perséfone, el célebre personaje mitológico, hija de Zeus y Deméter raptada por Hades, que pasa parte de su vida en el inframundo, en el reino de los ínferos, y la otra en el mundo de los dioses; esa diosa a la vez tan humana y contemporánea, sujeto dividido y alienado; un personaje que encarna a la perfección cierta cualidad de la escritura de Alabau, escritura que -como ha señalado una de sus más dedicadas estudiosas, la poeta Carlota Caulfied- nos hace escuchar “una voz disidente que nunca se encuentra en el lugar adecuado” (p. 13). Pero, en realidad, el nombre completo que se da esa voz poética a sí misma es el de Perséfone Pérez; es decir, no se trata



del personaje mitológico tal como lo conocemos, sino que, como en una especie de oxímoron, se combinan lo divino y trascendente de ese personaje con lo común, lo corriente, lo de todos los días. Dice Cañas que este personaje es “heroína trágica, pero sin retórica grandilocuente”. Lo cierto es que la voz poética termina siendo, sí, diosa y habitante del reino mitológico, pero, es, también, una Pérez, es decir, una diosa cualquiera, una diosa más, una diosa como muchas otras. Han llamado la atención Ana María Hernández (p. 218) y Mabel Cuesta (p. 111) sobre la presencia del doble, la alteridad, la máscara, como marcas fundamentales en Alabau, marcas frecuentes, por cierto, en la escritura de aquellos que han vivido los procesos de migración y exilio; marca, sin duda, muy presente en este texto (dos cabezas; dos carteras para dividir la vida; la muerte y la vida, nombradas como dos mellizas; la vivencia de la otredad que se manifiesta en la superposiciones del pasado y el presente o en la alternancia y el uso de las personas en el texto: el yo y el nosotros, o el yo y el tú, o la primera persona mezclada con la tercera; o el significado del nombre de Perséfone, personaje dividido entre dos mundos opuestos); pero quizás una de las maneras más llamativas de esta duplicidad sea la de su manifestación en el nombre del personaje protagónico que, al mismo tiempo que contiene la idea de la división, dada por ese Perséfone, contiene también cierta idea de fusión, paradójica, en apariencia, con su opuesto, el Pérez. Personaje mitológico y trágico, entonces, y a la vez mujer común, corriente, y cubana. Perséfone Pérez, no Perséfone, es en realidad quien regresa a Ilión Cuba, una Perséfone más de las tantas que partieron de allí muchos años antes.

Esta característica, esta combinatoria de la Vía Láctea y el cacharro doméstico, se aprecia también en los registros que se utilizan para contar el relato del viaje. En su reseña antes citada, Dionisio Cañas se pregunta sobre si lo que na-

rra Alabau es un viaje real o fabulado, “¿sueño o realidad?”, para contestarse después que “poco importa” (p. 118); por su parte, Bolaños ha dicho que en el texto Alabau “fabula un viaje” (p. 23). Ya hemos mencionado que el poema de Alabau está basado en un viaje real de la autora a Cuba, aunque, como dice Cañas, tal vez el dato no sea demasiado relevante. Pero sí es significativo, me parece, lo que leemos en el texto, y pienso que otra de las características bien sugestivas del poemario, que lo dota de una gran intensidad y eficacia, es la de narrar un viaje que, a la vez que fábula y mitología, es de una crudeza real, y realista. Ha señalado Jesús Barquet el interés de Alabau por la referencialidad directa pero también por las formas arquetípicas de los mitos clásicos (p. 37). Y esa cualidad dual se observa en este poemario, donde, entre dos posibilidades que podrían concebirse como antagónicas, fabular desde la mitología, el simbolismo, lo alucinatorio, el viaje de regreso a Cuba Ilión, o narrar del modo más realista y cotidiano posible dicho viaje, la autora optó -como corresponde a alguien que se dice a sí misma como Perséfone Pérez- por convertir la supuesta disyunción en conjunción, y elige, y hace, al mismo tiempo, ambas cosas. Encontramos, así, en el poema, muestras de ambas estrategias o registros de escritura. Más cerca de la mitología griega, de la fábula, de lo alucinatorio, parecen, por ejemplo, estos versos en los que se indaga por la identidad propia: “¿Quién soy? ¿De dónde vengo? Soy Ulises, Electra, / soy la luna, el triunvirato, soy Perséfone perdida, / seis meses allá en carne viva, seiscientos siglos acá / ya sin certeza”. Sin embargo, el registro realista, del realismo más elemental y cotidiano, se encuentra en estos otros, que describen, desde una mirada muy femenina, las carencias de los habitantes de Ilión Cuba: “Los rostros de los del otro mundo están ajados. / No tienen las cremas necesarias. / No tienen ese aprendiz de brujo de la vida. /

Tienen esas límpidas tímidas sonrisas del suplicio”; o en esos que dicen: “La ciudad me recuerda los que faltan. / Falta el conocimiento de los nuevos, / el crecimiento de las contradicciones”. Pero, quizás, lo más frecuente, son esos momentos en los que ambos registros se mezclan, se amalgaman, dotando al poema de una dimensión sorprendente y extrañada, como ocurre en los siguientes versos, en los que el coro de la tragedia griega y el coro colectivo al que ha dado lugar el sistema sociopolítico cubano se funden y confunden, se convierten en uno y el mismo: “He llegado a Ilión. / Las cosas no han cambiado. / Hay muchos hospitales. / Todos repiten al unísono / HAY MUCHOS HOSPITALES. / Padre de Dios, ¿son tantos los enfermos?”. “Hay muchos hospitales”, repite este extraño coro griego cubano, y lo dice con mayúsculas, como para subrayar tanto la cantidad como la importancia de lo enunciado; los versos consiguen, con enorme penetración y agudeza, dejar en evidencia, en ridículo, uno de los dogmas esenciales del sistema sociopolítico de la isla, que ha otorgado un peso desmedido a la salud pública, hasta el punto de oscurecer cualquier otro derecho o demanda ciudadanos; inquietante, grotesca, es la imagen que queda de este dogma desde la perspectiva de una Perséfone Pérez.

Regresemos, una vez más (yo también estoy volviendo una y otra vez en este texto) a otra idea antes mencionada: hablábamos de la perturbadora y admirable obstinación del personaje protagónico del libro, obstinación digna de los personajes de la tragedia griega, de ir al encuentro con lo terrible. Y recordaba un poema de Heberto Padilla en *Fuera del juego* (1968), ese que comienza diciendo: “Los poetas cubanos ya no sueñan / (ni siquiera en la noche)”, y termina: “y el mundo encima de sus bocas fluye / y está obligado el ojo a ver, a ver, a ver”. Creo que este poemario de Magali Alabau demuestra que es factible no elegir entre

estas dos posibilidades, o elegir, al contrario, ambas cosas. Es decir, se puede soñar y alucinar mientras el mundo fluye, oscuro, encima; sin dejar, por ello, de ver, de ver mucho, verlo todo, ver lo que ven los demás y lo que no ven, y seguir aún más allá: “Hay que ir al nacimiento de la pena, a la herida mayor hay / que curarla, hay que sobornar la sangre y entrar / en cuatro patas a las entrañas de tu propio monstruo”. Es cierto, quizás, lo han dicho los estudiosos del psicoanálisis, que a veces una mujer puede estar mejor dispuesta para asumir ese papel de, podríamos llamarlo como ellos lo llaman, atreverse a ir al encuentro con lo real, y de no retroceder ante lo que tiene delante, por duro o atroz que sea lo que ve. Magali Alabau / Perséfone Pérez sueña y alucina, pero también mira y hurga, mira y ve, con su “visión preclara y cáustica”, como muy bien la ha denominado Ana María Hernández (p. 222); y no se conforma con ver, sino que nombra, y nombra sin concesiones, allí donde otros se quedan sin palabras, o utilizan eufemismos o sucedáneos, o prefieren mirar hacia otra parte. A pesar de lo que ella diga en el poema, la máscara de Perséfone Pérez, su máscara es, en realidad, el instrumento que le permite decir su verdad, una verdad de visitante, una verdad personal y distanciada, que es, a menudo, muy cercana a la verdad. Y la dice y la asume, lo mismo al mirar hacia adentro e indagar en la identidad y en la historia subjetiva y personal (“...están tus camas, tus orgasmos / están en las paredes desplegados”; o “...está el cigarro, / las cucarachas saliendo a recibirte: / Bienvenida la artista”; o “Verían cómo la línea divisoria me ha dejado vencida. / Página en blanco, sin nombre hemos venido / a descubrirnos en los hechos diarios”; o “allí entretejida por calumnias / me fui desvaneciendo envilecida”, que cuando se acerca a la historia colectiva y política, y describe a Ilión Cuba (Ilión infierno, Ilión morgue, Ilión ruinas: “Gratuita La Educación, Abracadabra, / bde burro

beatitudes carraspera Cabaiguán ajo Caracas”; o “Soy el mismo apartamento de hace siglos, / descuidado y fatal, / tan dividido. / El pasaje al patio se parece a las ruinas de Sicilia”; o “Ya empiezan las bizarras estrofas a cantarte esa melodía firme / de los que gustan del néctar sonámbulo de las imprecaciones. / Socialismo o Muerte como una venda inmensa para todos los ojos”). O, por último, cuando historia personal y política confluyen: “La otra cara mía es este dolor del lado izquierdo, / mi otro espectro, Ilión, / dejado atrás, / abandonado en la maleza, / en cuartos, desvariando, / pidiendo ayuda, auxilio. / Yo soy el atrapado entre las lápidas, / también soy el verdugo que lapida”.

Junto a “Noche insular: jardines invisibles” (1941), de Lezama Lima; “Palabras escritas en la arena por un inocente” (1941), de Gastón Baquero; *La isla en peso* (1943), de Virgilio Piñera; *Últimos días de una casa* (1958), de Dulce María Loynaz; y a *La marcha de los hurones* (1960), de Isel Rivero, pienso que *Hemos llegado a Ilión* es uno de los grandes poemas extensos de la poesía cubana del siglo XX. Los de Rivero y Alabau son, además, me parece, dos de los grandes poemas extensos de la Revolución cubana; poemas, sin embargo, pertenecientes, como el de Piñera, a esa tradición del reverso, negativa, que muy bien ha examinado Antonio José Ponte; textos que paradójica, irónicamente, dan cuenta de ese acontecimiento histórico y de sus significaciones con mayor lucidez, eficacia y trascendencia que esos textos luminosos en su apariencia y en su mayoría perecederos que han pretendido enaltecerla y glorificarla, y que tanto se han ensayado en la Cuba de este larguísimo medio siglo. *La marcha...* estaría, así, al principio de todo, como anticipo, en los muy tempranos 60, de lo que iba a suceder, como bien ha visto Vicente Echerri; sería el aviso para caminantes incautos o extraviados de aquello en lo que podrían convertirse la isla y la Revolución; poema, enton-

ces, de antes de Troya y de Ilión, pero que ya la presagia; poema, en que, a pesar de todo, todavía L y 23 podía llamarse L y 23. *Hemos llegado a Ilión* se colocaría, a su vez, al final de este largo ciclo, un final lógico y cronológico (da igual que se haya escrito en los 90 y no más tarde); y supondría la constatación, treinta años después, de aquello en lo que isla y Revolución se convirtieron, y mostrará y nombrará lo que el desterrado (¿ex-xiliado, regresante, visitante?) encontrará a su vuelta: no sólo las ruinas allí esperándolo, o que más bien han dejado de esperarlo, sino también el radical extrañamiento (ni Galiano ni la calle Monte ni tantos ausentes o borrados o muertos; sentirse víctima y a la vez culpable), sensación ineludible que ha de embargarlo cuando vuelva, o que ya lo embarga cuando vuelve. Dos momentos, entonces, fundamentales, que marcan dos mujeres, representadas por dos figuras de la mitología, la Casandra que anuncia y profetiza en *La marcha...*, sin ser creída, y la Perséfone Pérez que vuelve, mira, constata, verifica, en *Hemos llegado a Ilión*. En medio de esos dos poemas habría, claro está, otros grandes textos, como *Sobre el nido del Cuco* (1982), de Raúl Hernández Novás, que da cuenta, mientras se padece, del tránsito hacia Ilión: “y el garrote tierno en nuestras manos el garrote / con que hemos de golpearlos a ciegas sin dar con la piñata”.

“¿Conoces tú el país en que se vuelve?”, se preguntaba Fina García Marruz al final de “Canción de otoño”. Es posible que no conozcamos el país en que se vuelve; es posible que, en realidad, no exista el país en que se vuelve, el país en que es posible regresar. Es posible que, como escribe Claudio Guillén, todo destierro conduzca al destiempo. Por eso, intentar regresar desde el destierro y el destiempo, hacerlo a pesar de todo, constituye un ejercicio poético, y vital, portentoso. Si al intentar volver al paraíso, Fina García Marruz decía “siempre”, “como quien dice adiós”, al re-

gresar al infierno, a su infierno, Magali Alabau o Perséfone Pérez, parece decir “nunca”, pero lo hace mientras escribe: “allí nos dirigimos, me dirijo”. Entremos, pues, con ellas, en Ilión y sigamos sus pasos, su recorrido. No saldremos indemnes de este viaje; tal vez, incluso, demoremos en salir, y nos quedemos, como Perséfone Pérez, una larga temporada en este infierno, repitiendo su espléndido monólogo; convertidos, también nosotros, en parte de un coro, un coro diferente, un coro de lectores o espectadores atrapados entre sus palabras, que viven, sueñan, alucinan, pesadillean con ella los episodios de su vida y los de Ilión, mientras su ojo nos obliga a ver, a ver, a ver.

Milena Rodríguez Gutiérrez  
En Granada, a  
12 de diciembre de 2012.

NOTA:

En esta segunda edición, y con posterioridad a la escritura de este prólogo, Magali Alabau llevó a cabo algunos pequeños cambios o modificaciones en el libro. Quizás la más notable sea la sugerente cita de Simone Weil que ahora lo encabeza y que no aparece en su primera edición. Menos significativos resultan quizás otros cambios dentro del libro. Pero, en todo caso, descubrir esas leves, a veces casi imperceptibles variaciones, preguntarse por sus causas, comparar, en fin, versos que ya eran con los que ahora se colocan en su lugar, es otro de los atractivos que puede ofrecer al lector esta nueva edición del poema.

---

Obras citadas:

Barquet, Jesús J., “Círculos concéntricos de violencia en la poesía de Magali Alabau”, *Unión: Revista de Literatura y Arte*, N° 36, julio-septiembre 1999: 34-41.

Bolaños, Aimeé G., “Un fulgor sin fronteras”, en *Poesía insular de signo infinito. Una lectura de poetas cubanas de la diáspora*, Madrid: Betania, 2008: 13-38.

Campuzano, Luisa, “Tristes tropicales: exilio y mitos clásicos en poetas cubanas de la diáspora”, *La Gaceta de Cuba*, N° 6, 2008: 27-32.

Cañas, Dionisio, “Crear la irrealidad con lo real”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 523, enero 1994, pp. 116-119.

Caulfield, Carlota, “Nueva York en la poesía de Magali Alabau”, *Ínsula*, N° 667-668, julio-agosto 2002: 13-16.

Cuesta, Mabel, “Poetas cubanas de Nueva York: Indómitas en el carro del sol”, en Lázaro, Felipe, *Indómitas al sol. Cinco poetas cubanas de Nueva York. Antología crítica*, Madrid: Betania, 2011: 109-127.

Dovalpage, Teresa, “Magali Alabau [Entrevista]”, 21-5-2011.  
<http://teresadovalpage.com/tag/magali-alabau/>

Echerri, Vicente, “Casandra frente al horizonte” [reseña de Relato del horizonte de Isel Rivero], *Encuentro de la cultura cubana*, N° 33, 2004: 306-308.

Guillén, Claudio, *El sol de los desterrados*, Barcelona: Quaderns Crema, 1995.

Hernández, Ana María, “Tres poetas cubanas: Magali Alabau, Lourdes Gil y Maya Islas”, en Pedro R. Monge Rafuls (Ed.), *Lo que no se ha dicho*, Jackson Heights, NY: Ollantay Center for the Arts, 1994: 217-238.

Hernández Novás, Raúl, “Sobre el nido del Cuco”, en *Amnios* [Antología poética]. Compilación de Jorge Luis Arcos y Norberto Codina, La Habana: Ate-neo, 1998.

Padilla, Heberto, *Fuera del juego*. Edición conmemorativa 1968-1998, Miami: Universal, 1998.

Pérez Firmat, Gustavo, *Vidas en vilo: la cultura cubanoamericana*, Madrid: Colibrí, 2000 (*Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*, 1994).

Rivero, Isel, “La marcha de los hurones”, en *Relato del horizonte*, Madrid: Endymión, 2003.

Solanes, José, *Los nombres del exilio*, Caracas: Monte Ávila, 1991.

**Milena Rodríguez Gutiérrez** (La Habana, 1971) es Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Granada, donde actualmente trabaja como Investigadora y Profesora. Ha editado y prologado, entre otras, las antologías de poesía *Insuficiencia de la escala y el iris*, de Rubén Martínez Villena (Ayuntamiento de Lucena, 2002), *El instante raro*, de Fina García Marruz (Pre-Textos, Valencia, 2010) y *Otra Cuba secreta. Antología de poetas cubanas del XIX y del XX* (Verbum, Madrid, 2011). Es autora de los ensayos *Lo que en verso he sentido: la poesía feminista de Alfonsina Storni* (Universidad de Granada, 2007) y *Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Poetas cubanas e hispanoamericanas* (Renacimiento, Sevilla, 2012). Ha publicado los poemarios *El pan nuestro de cada día* (1998), *Alicia en el país de Lo Ya Visto* (2001) y *El otro lado* (2006). Es columnista en el periódico *Granada Hoy*. Desde 1997 reside en Granada, España.