

REINA MARÍA RODRÍGUEZ: UNA POÉTICA LIMINAR PARA CUBA

Reina María Rodríguez: A Poetic of the Limits to Cuba

BIBIANA COLLADO

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

amaterasu_85@hotmail.com

Resumen: en este artículo pretendemos acercarnos a algunas de las principales problemáticas que han afectado a la poesía escrita en Cuba durante las últimas décadas: la reflexión en torno a la relación del lenguaje poético con la realidad; la escritura del límite, de lo sobrante —aquello que oculta la ideología—; la hibridación de los diferentes géneros y lenguajes artísticos —poesía, narrativa, imagen—, etc. Para ello, nos detendremos en dos libros de la poeta Reina María Rodríguez: *Travelling* (1995) y *Variedades de Galiano* (2008). Y abordaremos su vinculación con la “Escuela del Lenguaje” norteamericana.

Palabras clave: Revolución cubana, poesía contemporánea, Escuela del lenguaje, autorrepresentación, mujer

Abstract: in this article we intend to approach some of the major controversies that have affected the poetry written in Cuba in recent decades: the reflection on the relationship of poetic language with reality; the writing of the limits, the remains —that what ideology hides—; the crossing of different genres and artistic languages —poetry, fiction, image—, etc. To do this, we analyze two books published by the Cuban poet Reina Maria Rodríguez: *Travelling* (1995) and *Variedades de Galiano* (2008). And their relationship to the American “Language Poets”.

Keywords: Cuban Revolution, Contemporary Poetry, Language Poets, Self-Representation, Woman



Introducción

El repaso de la crítica literaria cubana de las últimas décadas nos descubre que no sólo se construyó una tradición creativa revolucionaria, sino también una tradición crítica, un modo de lectura de los textos acorde con los ejes institucionales. De ahí que, más que hablar de una tradición creativa, sea necesario pensar en una tradición de la recepción. Dentro de esta especial conformación de los campos culturales que tiene lugar en Cuba, se produce una paulatina bifurcación entre el *corpus*-Norma y el *corpus*-desvío. Este *corpus*-desvío toma como hito inaugural la aparición de la antología *Usted es la culpable* (1985), la cual vendrá seguida de otra serie de publicaciones vinculadas a la llamada “generación de los 80”, de la cual forma parte Reina María Rodríguez.

Durante la década de los ochenta, se produce una fractura dentro del discurso crítico nacional, se resquebraja la aceptación incondicional de la transparencia del significante —de la *ilusión* de la transparencia del significante— como única propuesta discursiva para la práctica poética contemporánea, se disuelve paulatinamente la primacía del *querer-decir* sobre el *decir* y, tras décadas de completa hegemonía de la norma poética “conversacional”, una gran parte de la crítica comienza a asumir la existencia de un cambio de paradigma poético.

La producción de Reina María Rodríguez —iniciada en los setenta y extendida hasta la actualidad— posee la virtud de constituirse en un amplio recorrido que nos muestra el progresivo devenir de los cambios en la concepción del lenguaje. La evolución dentro de la propia obra de esta autora resulta representativa, sintomática de las modificaciones que experimenta lo poético en las últimas décadas.

Hacerse la escritora

quiero la cáscara del mundo
para la guillotina de mi índice.
Lina de Feria

En su libro *Travelling* (1995), desaparece casi por completo la forma tradicional poética —la estructura en verso— y gana terreno lo que podríamos denominar poemas en prosa —a falta de otra categoría—, aunque preferiremos referirnos a ellos como textos. Además, en esta obra se incluyen, por primera vez en la producción de Reina María, ilustraciones y fotografías. La irrupción de la imagen modifica el discurso y su modo de producir significaciones. En un fragmento incluido en su último libro, *Variedades de Galiano* (2008), el yo poético juega con el yo autorial y lleva a cabo un recorrido por la utilización de la imagen en sus diferentes obras:

Siempre tuve predilección por la fotografía. Desde niña gozaba con la kodak de cajón de mi padre, incluso, cuando ya no servía

(y él había muerto años atrás), tiraba fotos colocándole flores secas en el lente. Uno de los libros que más he leído es *La cámara lúcida* de Roland Barthes, que dio pie a mi libro de poemas *La foto del invernadero* (1998). Un poemario que construí pasando las fotos de la revista Correo de la UNESCO; fotos desleídas de palacios y monumentos que no visitaría ¡jamás! Pero que recorría a través de aquellas páginas [...] Más recientemente, luego de hacer fotos para *Travelling* (1995) —un volumen de formas breves, donde la protagonista viaja con su discurso en off y se queda en el estado ideal para ella: dentro de un cuadro de Vlaming que vio en una exposición—, terminé *Variedades de Galiano*, un texto de mi mapa cotidiano que toma el título de una tienda en Centro Habana: con fotos de mi calle Ánimas, intrascendente calle, donde busco, a través de caminatas habituales, la relación posible entre ficción y realidad, y viceversa. (Rodríguez, 2008: 191-192)¹

La imagen se incorpora al cauce de significaciones del discurso, de esta manera, la problemática relación con la realidad se traslada también al lenguaje visual.² Lo inexpresable trata de emerger a través de la hibridez. La incapacidad de reconocerse, la imposibilidad de fijar una identidad, se materializa en el juego sobre el límite en el que se funden género y géneros, lenguas —español e inglés— y también lenguajes —escritura e imagen—.³ La producción de Reina María provoca, dentro del circuito

¹ El interés por la teoría de la imagen y, en concreto, por la fotografía, se encuadra en un productivo marco de interpretación ampliamente desarrollado durante las últimas décadas del siglo XX —tras los fundacionales textos de Walter Benjamin, en gran parte recogidos en *Sobre la fotografía* (2004)—, en el que podemos incluir *La cámara lúcida* (1982) de Roland Barthes —texto citado en múltiples ocasiones por la autora— pero también textos como *Sobre la fotografía* (1981) de Susan Sontag, *La disparition del lucioles* (1982) de Denis Roche o *El acto fotográfico* (1986) de Philippe Dubois. La relación de la imagen con la realidad, la problemática de la representación con respecto a la fotografía, continúa generando una amplia producción teórica, tal y como demuestra la publicación de libros como *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (1997) de Joan Fontcuberta o *Efecto real* (2004) de Jorge Ribalta. No pretendemos adentrarnos aquí en una teorización del análisis visual, sino señalar —siguiendo las propias reflexiones de Reina María Rodríguez— la existencia de una problemática común que atraviesa transversalmente ambos lenguajes.

² El sujeto poético introduce la incorporación de las imágenes en uno de los textos iniciales de *Travelling*, titulado “in vitro” —otra metáfora del estado de contención y, a la vez, de aparente transparencia, pilares fundamentales de la poética hegemónica—: “había algo más que el tiempo de la descripción, de la palabra, la significación, algo más que el sentido que encerramos en una palabra, porque hay un tiempo que es sólo el de las imágenes (Rodríguez, 1995: 13).

³ El trabajo con la imagen le sirve a la autora para desplegar la idea de enmascaramiento, de límite: lo que queda dentro y lo que queda fuera. En *Variedades de Galiano* vuelve repetidas veces a esta reflexión: “La fotografía, dice Barthes, sólo puede significar adoptando una máscara” (Rodríguez, 2008: 202) o, en alusión a la producción de las artistas plásticas Elsa Mora y Niurka Barroso, “La insinceridad de estos trípticos me atrae,

cultural cubano, el malestar de la indefinición. En una entrevista realizada a Antonio José Ponte por Néstor E. Rodríguez, se señala esa incomodidad:

Las editoriales nacionales tienen una dificultad con la experimentación genérica. Pienso en un libro como *Travelling*, de Reina María Rodríguez, que es un libro raro, con fotografías y comentarios de la autora sobre su vida al estilo de los publicados en Francia con títulos como *Roland Barthes par Roland Barthes*. Para publicar *Travelling* a Reina le pusieron un rótulo en la portada que dice “relato novelado”, es decir, para publicar ese libro crearon un centauro genérico. Había una verdadera dificultad para editar ese tipo de proyecto literario, (Ponte cit. por Rodríguez, 2002: 185)

Travelling, “un libro raro”, llama la atención sobre sí mismo debido a la alternancia de lenguajes. El entramado institucional se muestra incapaz de digerir esa ambigüedad y la resuelve con el rótulo de “relato novelado”. La voluntad desde el discurso por salir del encerramiento viene contradicha por el proceso de absorción estatal, el cual actúa como una maquinaria reductora en su empeño por disolver el límite, la hibridez, el desdoblamiento que el propio texto, mediante su carácter metaliterario, exige:

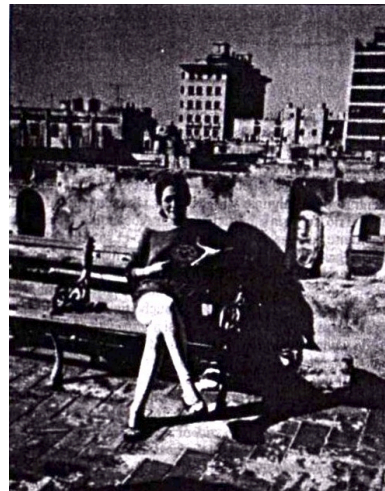
¿reencarnación? no, nada de eso: desdoblamiento. yo, en mí, con mi memoria, estoy agotada, como cualquiera. necesito salir de esa cáscara corrompida, de la experiencia limitada por un solo cauce y tomar otro alcance. no es sino nacer de una imagen. ya no soporto más esta trituradora de sentimientos, de sensaciones y de carne donde me muelo cotidianamente, sin haber existido, sólo pre-existido. (Rodríguez, 1995: 23; minúsculas del original)

La voluntad de desencajamiento desde el propio texto, la conciencia de su hibridez, de su impertinencia, resulta un rasgo recurrente en este libro, evidenciado en composiciones como “kitschmente”:

soy kitsch, y mis amores, mis pasiones, mis sentimientos, mis amigos, mis condecoraciones, mis méritos y deméritos también. tal vez de un kitsch idealizado, distinto, que tiene una cáscara más refinada o ‘literaria’ al ordinario. Pero eso no me salva. Este personaje lo escogí [...] Yo emito señales (kitsch), para suplantar esa pérdida, esa absoluta pérdida; para unir la falla, la rajadura que está entre mi potencialidad y la ausencia y hago concesiones para existir (kitschmente). (1995: 31; minúsculas del original)

su regocijo entre la falsedad y la quimera, lo que no son, lo que dejan de ser” (Rodríguez, 2008: 202).

El proceso de enmascaramientos se extiende durante todo el libro, el final de este mismo texto constituye una muestra de ello: “mi amigo Roland Prats por Roland Prats, preparando conferencias de semiótica con libros envejecidos y la ropa negra, teñida y exprimida muchas veces —de neuyorquinos que aparentamos y tal vez parecemos—, pero negra: garfio, corazón y perro dálmata...” (1995: 33). El diálogo con Roland Barthes por Roland Barthes (1978) se establece también a través del juego de autorrepresentaciones, Reina María Rodríguez incluye también fotografías propias:



© Reina María Rodríguez (1995), *Travelling*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.

En la composición siguiente, “*flor de invernadero, made in...*”, que conecta con el que será su siguiente libro *La flor del invernadero* (1998), se ahonda en la idea de autorrepresentación y en su carácter de constructo, de ficción, “yo también participo de esta ironía, de los golpes bajos, de la vulgaridad” (1995: 35):

aprovecho la materia prima de mi encierro y de mi soledad para hacerme la escritora —consciente de que no he dejado de ser aún la secretaria que inventaría cada momento de su realidad para fabular [...] faltaron de las páginas de sus novelitas de Corín, en la Hiroshima cotidiana, por eso no sabía cómo hacerla, cómo interpretarse ella misma, corrompiéndose en las oficinas donde nacen flores de invernadero. (1995: 36)

Hacerse la escritora: extrañamiento, desautomatización, hacer evidente el simulacro. La dificultad —¿imposibilidad?— para dejar de ser “la secretaria que inventaría cada momento de su realidad para fabular” —la literatura de la Revolución como parte de la maquinaria burocrática estatal— que produce

“flores de invernadero”, de belleza artificial, de falsa transparencia. Frente a ello, volver a plantearse la propia representación: “¿cómo interpretarse ella misma?”.

La escritura como toma de conciencia de la fisura, escritura-cicatriz que evidencia las grietas de un sistema que inventaría cada momento de su realidad: “evidentemente quería deslumbrarme con tanta realidad” (1995: 60) —dentro de “cierta distancia”—. La literatura de las primeras décadas de la Revolución, asentada en la plena correspondencia entre lenguaje y realidad, se desvela como un siniestro “laboratorio de la perfección” (1995: 63) —en “Blein”— que genera correlatos totales y consumados en sí mismos. La acción de fijar conlleva un recorte. Contener supone inmovilizar: “nosotros somos museables” (1995: 76). El sujeto revolucionario como producto de ese laboratorio de la perfección, que forma parte del Estado-museo que contiene y fosiliza, a la vez que se legitima en una literatura-monumento.

Frente a esa museificación, la extrañeza de no reconocerse. En “la conciencia de verlo” el discernimiento de esa no-correspondencia reaparece como mancha: “piensa (en *off*) que ella está manchada, que está manchada por el «intelectualismo», que está construida y codificada a través de espejos falsos y que ya no podrá ser otra, que ya no podrá ser de allí, aunque se quede, aunque regrese: que ya no podrá recibir naturalmente el deseo y la muerte” (1995: 85).

El libro se cierra con un texto, organizado en dos columnas, bajo los encabezamientos de “sonido” e “imagen”, al modo de un guión cinematográfico —estableciendo un diálogo con el título *Travelling*—. En lo que aparece denominado como “texto de los créditos” se evidencia el desdoblamiento, la hibridez, la fragmentación: los personajes son “yo-ella”, “tú-él” y “ellos-nosotros”; la escenografía es “la cultura occidental, sus fragmentos”; el nombre de la autora emerge ficcionalizado: “guionista: Reina María Rodríguez”. Tras este ejercicio radical de extrañamiento, bajo esa voluntad de enmascarar el propio juego, el libro concluye con esta última enunciación: “Esta película está inspirada en hecho reales” (1995: 95).

<p>SONIDO</p> <ul style="list-style-type: none"> • aplausos prolongados que se funden con el final de la pieza musical... (<i>El lago de Como</i>) <p>ruido de calle, voces, carros, etc.</p>	<p>IMAGEN</p> <p>la cámara sigue en <i>zoom back</i> lento, el teatro está vacío, se cierran también las puertas y la cámara sigue en marcha atrás. en los carteles de afuera, aparecen los créditos: unos muñecos terminan de escribirlos, con tizas de colores y crayolas... la cámara sigue hacia atrás: por la calle (tarde-violeta-rosa), está pasando mucha gente, las imágenes de esta gente caminando se acelera, a más de 24 por segundo...</p> <p>texto de los créditos: <i>yo-ella</i>: la viajera <i>tú-él</i>: el filósofo <i>ellos-nosotros</i>: los amigos <i>animales</i>: la gata Justina y las palomas <i>otros personajes</i>: Solón, Shakespeare, Cortázar, Cavaffis, Malcon Lowry, F. Pessoa, Roland Barthes, etc. <i>escenografía</i>: la cultura occidental, sus fragmentos <i>maquillista</i>: la memoria <i>editor</i>: el tiempo <i>fotografía</i>: fotos archivo <i>guionista</i>: Reina María Rodríguez <i>director</i>: Vège</p>	<p>vuelve al fondo la pieza musical del principio... <i>la-mi-la-la-mi-la-do-si la mi</i> (sostenido)</p> <p>Esta película está inspirada en hechos reales.</p>
---	---	---

Últimas páginas del libro

© Reina María Rodríguez (1995), *Travelling*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.

La tensión del límite como acto político

no son más que la sábana que esconde
 el animal que duerme.
 Víctor Fowler

Su último libro publicado, *Variedades de Galiano* (2008), al que ya hemos hecho alguna referencia, constituye el resultado del largo proceso que hemos estado describiendo. La ciudad propuesta en 1975 en *La gente de mi barrio* —su primer libro— ha experimentado severas transformaciones, este texto nos propone una apropiación distinta: ya no se trata de escriturar la vida, sino de jugar a la vida. La incorporación de la imagen forma parte también aquí de ese gran juego. Las fotografías —borrosas, oscuras— de La Habana dialogan con la escritura en la conformación del discurso como sistema abierto.



DESACTIVADOS

Movimiento de los cuerpos flácidos del conjunto, lentos, la chapucería del conjunto. Este señor fue un dirigente de alto cargo en el MINCIN. Aquel, boxeador retirado por lesiones. La señora de las chancletas de goma, antigua cajera de Fin de Siglo. Este, trabajó en los muelles de estibador, pero está herniado y ya no puede cargar.

Bancos llenos de hombres y mujeres desactivados, prácticamente, inútiles para tareas que antes realizaron con ahínco. Entonces, vienen al amanecer a la cola y compran periódicos (no sé bien la cantidad) y, luego, los revenden. Aunque sospecho, hay también arreglos con el vendedor del estanquillo.

Los pájaros negros lanzan sus cagadas oscuras sobre los polvorientos cabellos y las gorras chatas de los jubilados. Pero el hecho real es que todos estamos jubilados. Hace tiempo que nos jubilaron en masa. Lo inservible, lo desechado es la única y verdadera categoría. Piezas reciclables, ropas exprimidas, todo para el basurero del parque y el panorama no se ve, porque nada cambia. Es un panorama-ágotado, vencido. Bajo la luz sobresalen tonos viciosos, transparencias antiguas empañadas, como si el pintor (obstaculizado también en la retina) poblara de manchas su lente. Lo habitual consterna por no existir la diferencia. Lo habitual se vuelve monótono, retórico.

83

Página 83 del libro

© Reina María Rodríguez (1995), *Travelling*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.

“Toda escritura hace pensar en un límite. La temprana conciencia del límite —no sólo como conflicto en la literatura sino también como conflicto en el ser— encuentra un sitio importante en este quehacer poético” (1995: 8) afirma Ricardo Alberto Pérez en la introducción a la antología *El jardín de símbolos*, titulada —en clara alusión a Reina María Rodríguez— “El pájaro del movimiento frío hacia Violet Island”.⁴ *Variedades de Galiano* se constituye como un manifiesto de esa poética del límite: “la poesía está contenida en el estallido que no ocurre en ese límite” (Rodríguez, 2008: 12).

La apropiación de la realidad se manifiesta como trabajo desplegado en esa zona liminar: “el poema, al participar de la propia enfermedad y muerte de cada día en uno, aflora y se expande por las rutinas, «murumacas» y «abusos de confianza» que neutralizan aquello que lo saca a flote y lo provoca a cada rato: la realidad” (Rodríguez, 2008: 14). Las imágenes más empleadas por la autora a lo largo de toda su producción, reaparecen en este libro, ya convertidas en tópicos de la propia escritura: la gestión de lo marginal, de lo que escapa —“también él (el texto) es un mapa del manicomio del parque, una tela que se zafa. Una

⁴ “Violet Island” constituye el título de un poema de Reina María Rodríguez, aparecido en su libro *Páramos*, el cual recibió el Premio Julián del Casal —máximo premio otorgado por la UNEAC— en 1993, aunque no fue publicado hasta dos años más tarde.

tela llena de remiendos” (2008: 13)—; o la ficción de *hacerse la escritora*, autorrepresentarse, para contrarrestar el enfrentamiento monolítico y restringido de la realidad como *todo* comunicable —“Es raro ver a alguien sentarse un domingo por la tarde en una mesa de calamita frente al mar (sin maquillaje) sin compañía y sin parar de mover la pluma por temor a lo real” (2008: 173)—.

Lo que la crítica trató como una emergencia del yo frente al nosotros revolucionario, como un reclamo, una exigencia de los escritores a partir de los ochenta frente a la reiterativa literatura de la pluralidad promovida por el régimen, aparece en Reina María Rodríguez no como una exigencia sino como una consecuencia. La emergencia de lo privado, de lo íntimo, como resultado de un proceso de exclusión, de desaparición del exterior: “En el Info (de nuevo), un viejo vendedor de periódicos se sienta a mirar las Olimpiadas cubanas. El gerente lo saca. El viejo con sus periódicos doblados se retira. «Esto no es para el pueblo» —dice. El viejo sin casa ni televisor apela a un espacio público, dolarizado. Apela a un antiguo lugar que «ella» le dio (y le quitó)” (2008: 79); o, cuando pasa el camión que fumiga, “ella tiene la sensación de que, más que una protección o una defensa contra la epidemia, le están avisando de algo tenebroso que podía suceder si sale del límite del balcón, si se sobrepasa y abre las ventanas” (Rodríguez, 2008: 104).

Alberto Abreu, en su ensayo *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*, —Premio Casa de las Américas 2007 de ensayo artístico-literario— describe la segunda mitad de la década de los ochenta como un:

Proceso de formación de una nueva escritura, desde el cambio operado en lo que constituye la unidad sociosimbólica (la coherencia entre el signo, su sistema y la sociedad, esta última instancia unificante del lenguaje). El desplazamiento del arte por los bordes e intersticios del conjunto social y el consecuente resquebrajamiento de la lógica unificadora de su sistema normativo. Crisis en el sistema de los signos y por tanto de la ideología y las grandes totalidades. Fin de todo monismo. La apertura del significante hacia los terrenos de la oposición y la diferencia. (Abreu, 2007: 187)

La producción de Reina María Rodríguez se inserta en ese “fin de todo monismo” al afirmar “no hay estilo: hay actuaciones, simulacros de actuar y de ser” (Rodríguez, 2008: 120) —sujeto y escritura performativos—, en este supuesto fundamenta su apertura del significante. La escritura que nos propone es la de los “hombres y mujeres desactivados” por los modos de decir del régimen revolucionario, aquellos que la escritura-monumento no puede contener: “lo inservible, lo desechado es la única y verdadera categoría” (2008: 83).

De manera paralela a la publicación de sus obras, Reina María desarrolla diversos proyectos vinculados a las prácticas poéticas, tal vez el más destacable de ellos sea la “Torre de las Letras” —todavía en funcionamiento—. La “Torre” emerge como espacio paralelo al circuito de la cultura oficial, lugar de intercambio de textos velados o invisibilizados por la estética hegemónica:

En el 2001 surge el proyecto “Torre de Letras” a partir de un encuentro con poetas de la “Escuela del lenguaje” de la Universidad de SUNY, en Búfalo, dirigidos entonces por Charles Bernstein que visitarían La Habana para hacer un festival. Después del éxodo al que me referí, mi idea era que los autores que todavía quedaban en la Isla tuvieran un sitio para leer, dar sus conferencias y publicar sus obras de una manera alternativa, sin propaganda de los medios, un sitio para trabajar y producir —también crear una biblioteca que fuera la biblioteca del escritor, con los libros más necesitados y queridos de algunos de ellos—, y que la Torre —cúspide del punto más alto de la colonia en la Habana Vieja—, recibiera otros proyectos de artistas y que allí se otorgaran becas muy discretas para ayudar a los escritores con sus proyectos. (Rodríguez, 2012)

La intersección entre la poesía cubana emergente a partir de los años ochenta y la “Escuela del Lenguaje” norteamericana produce un marco de lectura de especial interés para la autora que nos atañe. La escuela de la Poesía del Lenguaje tuvo sus inicios en los años sesenta y surgió como respuesta a la poética norteamericana hegemónica. Néstor Cabrera, en el prólogo a *La política de la forma poética* —obra en la que se recogen gran parte de los principales postulados de esta escuela— apunta que:

Desde el principio, su propósito fue concentrarse en el lenguaje del poema, para establecer una nueva manera de interactuar con el lector. Al crear rupturas en el lenguaje, difíciles de comprender, estos poetas exigen del receptor una búsqueda y una actitud menos pasiva para decodificarlo, de esta manera lo involucran y le dan mayor participación en la construcción del significado. Muchas veces tal intención crea incomodidad o inconformidad (actitudes también predominantes en el modo en que esos autores enfrentan la propia creación, y que luego emergen en la lectura). (Cabrera, 2006: 5)

La priorización del lenguaje, su proceso de desautomatización o la exigencia de una práctica de lectura diferente se erigen como puntos de contacto entre *las dos orillas*. Charles Bernstein, en el prefacio a la edición en inglés de esta misma obra, señala:

La atención particular de este conjunto de ensayos está en los modos en que la dinámica formal de un poema modela su ideología; y en específico, en la manera en que estilos poéticos radicalmente innovadores, pueden tener significados políticos. ¿De qué forma las posibilidades de la gramática, el vocabulario, la sintaxis y la narración reflejan la ideología? (Bernstein, 2006: 12)

Este aspecto, la producción de significados políticos, se conforma como punto clave. El Estado cubano —y el circuito cultural generado a partir de él— ha experimentado una fuerte polarización durante las últimas décadas. No obstante, el lenguaje estatal —corpus-Norma— y el lenguaje opositor —corpus-desvío— se configuran como dos caras de un mismo lenguaje, un lenguaje-institución fundamentado en los mismos presupuestos. La producción de Reina María Rodríguez intenta hacer saltar este dispositivo, señalar la crucial importancia de re-apropiarse de la palabra. Sin una concepción diferente del lenguaje resulta imposible una apertura del sistema —literario—. No puede haber desvío si su cauce de expresión está comprendido dentro de los parámetros estipulados por las estrategias de contención oficiales. Erica Hunt, también miembro de la “Escuela del Lenguaje”, explicita esa directa relación entre los modos del discurso y los mecanismos de control:

Los modos dominantes de discurso, el lenguaje de la vida ordinaria o de la racionalidad, del manejo moral, de la ciencia del Estado, las amenazas intimidatorias de la prensa y los medios, utilizan las convenciones y las clasificaciones para atarnos y organizarnos. La conveniencia de estas etiquetas sirve como control social. Los lenguajes empleados para preservar el dominio son complejos, y a veces, contradictorios [...] Estos lenguajes nos contienen, a la vez somos sostenes de los códigos de contención. Cualquier daño o distorsión de los códigos, se impone en nuestra concepción subjetivamente elástica de nosotros mismos; actuamos de manera social en una cámara de resonancia de los rasgos que nos atribuyen. (Hunt, 2006: 147)

Por su parte, Bruce Andrews en su texto “Poesía como explicación, poesía como praxis” —incluido en la misma recopilación de ensayos—, reitera el desenmascaramiento de este modo de dominación y propone una escritura que implique una práctica de lectura diferente, *salvaje*, a contrapelo: “De acuerdo a las reglas, *ellos* escriben nuestros cuerpos —*cuando* hablamos, acorde a las reglas—. No puedo oír «dominado», sin oír «denominado» [...] Definir la comprensión como algo más que consumo (*otra entonces*), es politizar: una *lectura* radical incluida en la escritura. Una escritura que es

en sí una «lectura salvaje», *que pide una lectura salvaje*” (2006: 28-29 cursivas del original).

Con respecto a la priorización de las prácticas de lectura, es Nicole Brossard, en “Política poética”, quien postula su fundamental realización política: “No es en la escritura donde un texto poético es político, es en la lectura donde se convierte en político” (2006: 56). Y añade, más adelante: “La memoria, la identidad y la solidaridad están en peligro cuando la lectura se toma como política; sólo la transgresión, la subversión y la exploración están en peligro cuando la escritura se toma como política” (Brossard, 2006: 58).

El elemento diferenciador que marca la distancia entre la producción de Reina María Rodríguez y la de gran parte de sus contemporáneos se halla precisamente en este punto. Reina María nos está proponiendo no sólo un modo diferente de escribir sino un modo distinto de leer, constituye el paso de la mera transgresión — experimentación formal— al profundo cuestionamiento. Desde este análisis, resultaría necesario volver atrás y repensar la recepción crítica de la obra de Reina María Rodríguez —y de la mayor parte de los poetas cubanos que comienzan a publicar en los años ochenta—, basada fundamentalmente en su intimismo. La acción de focalizar su relevancia en la expresión de lo interior, funciona como una consecuencia de “la tendencia ideológica moderna que conduce al potenciamiento de lo privado y el vaciamiento paulatino de lo público” (Méndez, 2012: 43). A través de esta “desaparición del exterior” se despolitiza la obra de Reina, aislándola en el interior, en el espacio privado, convirtiéndola en aséptica, desactivando su peligrosidad: “La desaparición del muro (por así decirlo) exterior coincidiría con el punto más avanzado en la interiorización de ese muro” (Méndez, 2012: 20).

El Estado cubano, con su política cultural, encierra a la escritura *en las prisiones de lo posible* —Marina Garcés— y la inmoviliza propiciando *la desaparición del exterior* —Antonio Méndez Rubio—:

Lo nuevo es que nos ha vuelto imposible pensar y vivir en relación a un mundo otro. Lo otro del mundo no es un mundo mejor: es el no-mundo de lo excluido y condenado a no existir. El mundo se ha hecho radicalmente único y no sirve ya de nada desviar la vista hacia soñados horizontes, lejanos o futuros. Todos los caminos conducen a él. Todos los posibles confirman y conforman su realidad [...] Obvio y a la vez arbitrario, se impone como incuestionablemente único no por la fuerza de sus verdades sino por la metástasis de sus posibles, que no dejan nada fuera [...] Referirse a lo posible no abre lo inacabado del mundo ni nos pone en situación de hacer, deshacer y rehacer el mundo. Al contrario: sus pautas de inteligibilidad y sus claves de legitimidad nos atan al orden

abierto de un mundo contingente pero único. (Garcés, 2002: 15-16)

Reina María Rodríguez propone tensar el límite del lenguaje —el código de representación— como modo de “producción de *espaciamentos*, de perforaciones o aperturas imprevistas” (Méndez, 2012: 35 cursiva del original) que nos permitan asomarnos a ese otro mundo que las estéticas de lo posible o poéticas de la referencialidad niegan.

El último de los rasgos caracterizadores que vamos a señalar se relaciona con su ámbito de influencia. Caridad Atencio, en “Un juicio y un testimonio: poesía cubana contemporánea”, apunta su capacidad nucleadora:

el caso de Reina María Rodríguez, cuya obra, muy en consonancia con su accionar como figura de la intelectualidad cubana, aunó tendencias y voluntades entre poetas de la generación de los 90, e incluso en escritores más jóvenes. Quiero decir que la tendencia civilista de su propia obra, y el intenso mutar de los cánones de su escritura acercándose a la práctica de vates más jóvenes la convirtió en un ente nucleador de anhelos y propuestas transgresoras. (Atencio, 2010)

Su extensa producción atraviesa el Quinquenio Gris, el Periodo Especial y llega hasta nuestros días, pero no se trata solamente de una transversalidad cronológica sino estética. Reina María Rodríguez renueva y extiende sus reflexiones en torno al lenguaje en cada libro, produciendo una obra que se constituye como Poética, manteniéndose en la vanguardia cubana de la reflexión metaliteraria. Esta vocación renovadora de la práctica poética, junto a su labor de creación de espacios de encuentro —primero, las reuniones en su azotea y, después, su proyecto “Torre de las Letras”—, la han convertido en un referente ineludible para los poetas que se han ido incorporando al circuito de la cultura cubana en los últimos tiempos. La azotea de Reina —su conocida casa en la calle Ánimas de Centro Habana— ha constituido un punto de reunión imprescindible, un último reducto de resistencia en tiempos difíciles.

BIBLIOGRAFÍA

- ABREU ARCIA, Alberto (2007), *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*. La Habana, Foro Editorial Casa de las Américas.
- ANDREWS, Bruce (2006), "Poesía como explicación, poesía como praxis", en BERNSTEIN, Charles (ed.), *La política de la forma poética*. La Habana, Torre de las Letras, pp. 25-33. Consultado en abril de 2013 en http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf
- ATENCIO, Caridad (2010), "Un juicio y un testimonio: poesía cubana contemporánea", *CubaLiteraria*. Consultado en abril de 2013 en <http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=12098&idseccion=71>
- BARTHES, Roland (1982), *La cámara lúcida: nota sobre la Fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- ____ (1978), *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Editorial Kairós.
- BENJAMIN, Walter (2004), *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos.
- BERNSTEIN, Charles (ed.) (2006), *La política de la forma poética*. La Habana, Torre de las Letras. Consultado en enero de 2013 en http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf
- BROSSARD, Nicole (2006), "Política poética", en BERNSTEIN, Charles (ed.), *La política de la forma poética*. La Habana, Torre de las Letras, pp. 52-60. Consultado en abril de 2013 en http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf
- CABRERA, Néstor (2006), "Prólogo", en BERNSTEIN, Charles (ed.), *La política de la forma poética*. La Habana, Torre de las Letras, pp. 5-11. Consultado en abril de 2013 en http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf
- DUBOIS, Philippe (1986), *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós.
- FONTCUBERTA, Joan (1997), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GARCÉS, Marina (2002), *En las prisiones de lo posible*. Barcelona, Edicions Bellaterra.
- HUNT, Erica (2006), "Notas para una poética opositora", en BERNSTEIN, Charles (ed.), *La política de la forma poética*. La Habana, Torre de las Letras, pp. 145-158. Consultado en abril de 2013 en http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2012), *La desaparición del exterior*. Zaragoza, Editorial Eclipsados.

- PÉREZ, Ricardo Alberto; VILAR, José Rafael (1995), *El jardín de símbolos. Poetas nacidos a partir de 1959*. Santiago de Chile, Colección Rosa blanca.
- RIBALTA, Jorge (2004), *Efecto real*. Barcelona, Gustavo Gili.
- ROCHE, Denis (1982), *La disparition del lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*. París, Editions de l'Etoile.
- RODRÍGUEZ, Néstor E. (2002), "Un arte de hacer ruinas: entrevista con el escritor cubano Antonio José Ponte", en *Revista Iberoamericana*, n.º 198, pp. 179-186.
- RODRÍGUEZ, Reina María (2012), "Poesía cubana, tres generaciones", en *LL Lengua y Literatura*, vol. 7, n.º 1. Consultado en marzo de 2013 en <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/1212/1283>
- ____ (2008), *Variedades de Galiano*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- ____ (1998), *La foto del invernadero*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- ____ (1995), *Travelling*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- ____ (1975), *La gente de mi barrio*. La Habana, imprenta universitaria.
- RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Víctor (comp.) (1985), *Usted es la culpable. Nueva poesía cubana*. La Habana, Editora Abril.
- SONTAG, Susan (1981), *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa.