

Reina María Rodríguez: “Hoy quiero escribir lo que me falta”

Bibiana COLLADO CABRERA
Universidad de Valencia

RESUMEN

Este artículo analiza los primeros libros publicados por la poeta cubana Reina María Rodríguez: *La gente de mi barrio* (1975), *Cuando una mujer no duerme* (1982) y *Para un cordero blanco* (1984). Y reflexiona en torno a la relevancia de estos como anticipo de la fractura que se produce dentro del discurso crítico nacional de la Revolución, por el cual 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. En definitiva, recalamos en la primera escritura de Reina María Rodríguez como precursora del fin de la hegemonía conversacional.

Palabras clave: poesía, Revolución cubana, mujeres, La Habana.

Reina María Rodríguez:
“Today I want to write what is missing”

ABSTRACT

This article analyzes the first books published by the Cuban poet Reina María Rodríguez: *La gente de mi barrio* (1975), *Cuando una mujer no duerme* (1982) y *Para un cordero blanco* (1984). And it reflects about the relevance of these as advance of the fracture that happens inside the national critical discourse of the Revolution, by which the unconditional acceptance of the transparency of the signifier cracks –the *illusion* of transparency of the signifier– as only discursive proposal for contemporary poetic practice. Definitely, we consider Reina María Rodríguez as precursor of the end of the conversational hegemony.

Keywords: Poetry, Cuban Revolution, women, Havana.

SUMARIO: 1. Que quitas los pecados del mundo. 2. De la imposibilidad de reconocerse.

Que quitas los pecados del mundo

La Patria agonizaba en la sombra. La Patria moría cara al sol.
La Patria esperaba a la Patria que viniera a salvarla de su abismo.
Raúl Hernández Novás

Reina María Rodríguez forma parte del grupo de poetas cubanos que protagonizan el giro cosmovisivo de los años ochenta: “Poetas como Ángel Escobar, Reina María Rodríguez y Raúl Hernández Novás dieron inicio a un nuevo lenguaje que se proponía romper las formas ya vacías y estereotipadas de sus coetáneos y predecesores inmediatos”, sentencia Enrique Saínz (2008: 197). De ella, afirmará Carmen Alemany: “Desde mi punto de vista, Reina María Rodríguez será una de las voces que más nítidamente contrastarán con la poesía anterior y la que mostrará más capacidad de generar una nueva sensibilidad en la poesía” (2006: 238).

La mayoría de los críticos que han recalado en este cambio de paradigma poético obvian sus primeras obras –*La gente de mi barrio* (1975), *Cuando una mujer no duerme* (1982) y *Para un cordero blanco* (1984) han sido prácticamente borradas–, ladean la primera parte de su producción por considerarla demasiado pegada a la norma hegemónica –conversacional o coloquial–, previa a su posterior espíritu de desafío, más acorde con el nuevo signo epocal que marcará los años ochenta y noventa. En la *Historia de la literatura cubana*, publicada por el Instituto de Literatura y Lingüística de Cuba en 2008, se observa la incorporación de esta autora bajo la marca del llamado conversacionalismo, condicionando su entrada:

Su peculiaridad se desenvuelve a contrapelo de expresarse en los marcos de la norma conversacional, pues a pesar de imbricarse dentro del conversacionalismo, mostró desde un inicio una muy notable sensibilidad poética y acusó desde su primer poemario determinados rasgos estilísticos –si bien al principio tímidamente– que denunciaban cierta propensión, cierto desvío, hacia la adquisición de una voz propia, de un universo poético en extremo personal. (Arcos, 2008: 143)

No obstante, la producción de Rodríguez –de una extensión más que considerable– posee la virtud de constituirse en un amplio recorrido que nos muestra el progresivo devenir de los cambios en la concepción del lenguaje. La evolución dentro de la propia obra de esta autora resulta representativa, sintomática de las modificaciones que experimenta “lo poético” en las últimas décadas; Arcos la define como “ejemplo del cambio” (2008: 143). Por este motivo, nos interesa recalcar en estos tres primeros libros y señalar en ellos el inicio de una inscripción diferente, el germen de la fuerte experimentación que explotará en sus siguientes obras.

Reina María Rodríguez irrumpe en el circuito cultural cubano mediante la obtención del premio de poesía del “Concurso 13 de Marzo” en 1975. Este certamen, organizado por el Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de La Habana, supone una entrada institucional, legitimada, en el ámbito literario. Los tres miembros del jurado que le otorga el galardón pertenecen a la esfera intelectual revolucionaria: Minerva Salado, periodista y poeta, jefa de

prensa del Ministerio de Cultura; Raúl Ferrer, ampliamente reconocido por su labor pedagógica –cabe destacar la profunda relevancia que las misiones pedagógicas tuvieron durante las primeras décadas del régimen revolucionario–; y Ángel Augier, autor, entre otros paradigmáticos ensayos, de *Cuba, una poesía de la acción* (2005). Este último es el encargado del prólogo que encabeza la publicación del poemario. Resulta significativo que, en este texto introductorio, se señalen tres fenómenos que marcan la joven poesía cubana del momento –la de los poetas que comenzaron a escribir después del triunfo de la Revolución–: la “etapa Vallejo”, la “etapa de la antipoesía” y la de la “excesiva afición a las formas coloquiales”. Estos tres puntos son caracterizados como “momentos de desorientación y confusión”, tan sólo la influencia de *Trilce* es considerada “en definitiva, provechosa” (1975: 5), pero es concebida como una etapa cerrada y superada. Lejos está Augier, en este prólogo, de prever la creciente influencia que César Vallejo tendrá sobre Reina María y otros tantos autores hacia el final del siglo. Tanto es así, que el prologuista insiste en diluir la posible huella vallejjiana que el lector pueda reconocer en el poemario: “Quizá alguno advierta una lejana reminiscencia de Vallejo, por esa vía indirecta y desusada de llegar a las cosas, pero si fuera así, sería una influencia transformada, asimilada hasta sus últimas consecuencias, para dar lugar a una nueva, distinta y propia manera sin antecedente inmediato” (Augier, 1975: 6)¹. Esta estrategia de individualización, de aislamiento, desactiva un modo de lectura de la obra, aquel que pone en relación su escritura con los crecientes reclamos de incorporación de una tradición distinta –norma-*desvío*– de la auto-configurada por la Revolución. La Institución premia la obra pero condiciona su lectura, inhibe posibles mecanismos de apropiación no pertinentes para el proyecto nacional. Reconduce la mirada y pauta su recepción: “una frescura de intención, una clara ingenuidad impide a tiempo el hermetismo de algunos momentos, iluminan el misterio de algunos giros y de algunas imágenes. Y la realidad aparece en trazos lentos y amorosos, es decir, el barrio” (1975: 6). Según Augier, “frescura” e “ingenuidad” salvan a la autora de caer en el hermetismo, en la oscuridad. Le permiten, a pesar de esos amagos de desvío, hacer aparecer la *luminosa* realidad inmediata, concretada en el topos del barrio: “un rincón urbano, convertido en un universo de poesía” (1975: 6). El cual es, además, mostrado con “trazos lentos y amorosos”.

No obstante, la elección del espacio urbano supone la primera de las marcas de ambigüedad y polisemia de este poemario. El imaginario de la ciudad liberada tras el uno de enero de 1959, la ciudad en construcción como proyecto del *hombre nuevo*, es puesto en jaque. La Habana deja de ser un lugar-emblema, un símbolo del

¹ A pesar de los intentos de Augier por debilitar esa influencia, el propio texto de Reina María parece desmentirle, hasta tal punto que Vallejo emerge entre los poemas como personaje: “A CÉSAR VALLEJO / Un niño se puso a fabricar con tus huesos / desde el parque / las alas de un gorrión” (Rodríguez, 1975: 31).

Triunfo, para convertirse en un espacio problematizado. La ciudad como correlato del pueblo unido cede ante su concepción como entidad heterogénea, abarcadora de diferencias, productora de multiplicidades. Reina María Rodríguez resignifica la ciudad al proponer una apropiación diversa de esta. Una apropiación, en una primera lectura, desde la subjetividad individual, de ahí que se tome como referente el "barrio" y no la ciudad completa, que se haga alusión a personajes concretos –el anciano, el barrendero, el poeta mayor, etc.– y no al Pueblo. Esta mirada hacia el poemario como lugar de inscripción del *yo* frente al *nosotros* revolucionario se corresponde con la voluntad de la nueva crítica cubana de los años ochenta, con la "batalla por el intimismo" (Fowler, 2001: 201) que es predicada por estos. Sin embargo, encerrar toda una serie de cambios conceptuales en una reivindicación del intimismo supone una fuerte limitación del propio discurso.

La ciudad constituye el lugar de desarrollo del individuo pero también un marco de interrelaciones y significaciones, de posicionamientos ante el poder y relaciones de conflicto. María del Mar López-Cabrales presta atención a la reconfiguración de La Habana como espacio híbrido, como nuevo lugar de enunciación, a través del cual se cuestiona el proyecto revolucionario:

El espacio urbano de La Habana se plantea, entonces, como el territorio de lo híbrido, lo múltiple, la diversidad y contextualidad. La Habana es construida día a día por sus ciudadano/as, por las estrategias de supervivencia (a veces actos de resistencia) que éstos/as deben inventar para salvar el caos y la ineficacia de los servicios urbanos. Los habitantes de la capital cubana en su quehacer diario, dibujan con una nueva mirada el espacio urbano volviéndolo a construir a través de sus prácticas cotidianas y multiformes. (López-Cabrales, 2007: 44)

Escriturar La Habana se convierte, pues, en un acto de resistencia. La ciudad va a dejar de ser el baluarte de la batalla épica o el mero conjunto de prácticas cotidianas. El modo en que el texto constituye una apropiación de la ciudad supone la traslación de cómo la escritura se relaciona con el mundo².

² Las reflexiones críticas sobre la ciudad y la modernidad latinoamericana han sido múltiples desde *La ciudad letrada* (1984) de Ángel Rama hasta *Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación* (1994) de Martín Barbero, pasando por *Culturas híbridas* (2001) de García Canclini, entre muchos otros ensayos. La idea de la invención literaria de la ciudad y su configuración como texto ha constituido un marco interpretativo de amplia productividad, tal y como muestran los estudios de Rocco Mangieri –*Escenarios y autores urbanos del texto-ciudad* (1994)– o los de Fernando Aínsa –*Del topos al logos. Propuestas de geopoética* (2006)–. María del Mar López-Cabrales dedica un capítulo, "Creación de espacios. La ciudad de La Habana", en su obra *Rompiendo las olas durante el Período Especial*, a destacar la importancia del espacio urbano en la nueva narrativa cubana,

Si la utilización del espacio urbano –inscrito desde el título de la obra– supone una primera marca de diferenciación, el poema que abre el libro constituirá la siguiente torcedura de la norma poética hegemónica. Su título, "El sol del alma", se conecta con *Ese sol del mundo moral*, libro publicado durante ese mismo año por Cintio Vitier, miembro del grupo "Orígenes". Y sus versos iniciales constituyen, a la vez, una declaración y un desafío: "amor / qué bien recostar la vida / sobre el imperio nuevo de tu palabra" (1975: 11). Estas palabras podrían constituir un lema de la poética revolucionaria: por una parte, la relación no conflictual, desproblematizada de la vida –la realidad– con la escritura; por la otra, la voluntad del nuevo régimen –imperio– de consolidarse a través de la palabra –literatura–. Sin embargo, leídas a través del intertexto origenista y desde la contemplación de su obra completa, se erigen en provocación, en ironía fundacional: la producción de Rodríguez se dedicará a agrietar ese imperio de la palabra, donde la vida ya no podrá recostarse.

En la primera parte de este poemario lleva a cabo un recorrido por diversas tipografías del "barrio": personajes estereotipados –el niño, el músico, el barrendero, la española, la negra– y lugares arquetípicos –el parque, la escalera, la acera y el farol– constituyen un entramado sobre el que se van abriendo pequeñas brechas, hasta llegar al poema de cierre, "pueden encontrarla", donde "la casa sabe de un comején mayor", "sueña con ser encarnada". Estos son sus versos finales:

La casa anda en espera de toda multitud
de toda historia para sus rincones
de todo gesto para hacer paredes
de todo espectro para hacer misterio.
La casa se acomoda en el bolsillo
y de vez en cuando
suelta su reto de paloma. (Rodríguez, 1975: 24)

La casa grande, de lozas blancas, simbolizante del espacio privado pero también de la estabilidad y la firmeza –adjetivos revalorizados por el Régimen y convertidos en estandarte–, "anda en espera". El perfecto orden se trunca –como en "Economía doméstica" (1972) de Rosario Castellanos–. El acomodo de la casa –la vida recostada– viene quebrado, de vez en cuando, por el "reto de paloma".

Este poema-bisagra actúa como lugar de llegada de la primera parte pero, a su vez, establece la piedra de toque sobre la que se edifica la segunda, donde la

haciendo hincapié en el lugar de la mujer, tanto como elemento fundamental en el entramado de estrategias de supervivencia diaria, como a la hora de escriturar dichas estrategias. De nuevo, esta perspectiva ha sido aplicada mayoritariamente al análisis de textos narrativos. No obstante, la capacidad operativa de este enfoque en la lírica puede resultar muy productiva.

fractura se explicita. "El barrio del pecho" –nombre de esa otra parte en la que, en palabras de Augier, "del paisaje citadino nos conduce la poeta al paisaje interior" (1975: 6)– constituye la formulación de ese reto.

La primera composición de este tramo establece el anclaje con sus dos siguientes poemarios –*Cuando una mujer no duerme* (1982) y *Para un cordero blanco* (1984)³:

Yo también fui niño y fui niña
 tuve cuerpo y tuve vida
 anduve desparramada entre otros cuerpos.
 Sólo llegué a ser quién soy
 cuando supe que algo moría por dentro
 donde habitaba, en cubículo pequeño de pecho
 un cordero blanco
 que me lamía
 a gritos. (Rodríguez, 1975: 27)

Ese "reto de paloma" que asomaba de vez en cuando se ha convertido aquí en "un cordero blanco / que me lamía / a gritos". La conciencia de ese algo que moría por dentro abre un nuevo espacio simbólico: si la primera parte supone el afuera, el dinamismo, la vida; esta segunda, "el barrio del pecho", constituye el adentro, la inmovilidad, la muerte. En esa red de significaciones se encajan la "camisa de mármol" del padre muerto, pasado petrificado, estático (1975: 28); o la abuela enferma que recuerda a "los nietos que fueron a la escuela / a saludar la bandera de su amor" pero que "ya no sabe cuál es su pueblo" (1975: 29). Los significantes vinculados al imaginario revolucionario ven modificada su productividad textual, aparecen asociados a un mundo fosilizado, muerto, del cual "sólo hemos resucitado nosotros, / dos multitudes vestidas con cuerpos" (1975: 30). Frente a la muerte –o junto a ella– aparece el cordero blanco⁴, inocente, que se quiere libre de la

³ La obra de Reina María aparece profundamente trabada. Las imágenes y los versos se reiteran en sus diversos poemarios, conformando un espeso entramado. El "cordero blanco" de este poema resurgirá como título de su tercer libro y como figura principal de otro de sus textos: "Remordimientos para un cordero blanco" (Rodríguez, 1984: 11). Así mismo, la niña que "yo también fui" emergerá en "Comunicado urgente de la niña que fui" (Rodríguez, 1984: 32).

⁴ El cordero, símbolo fundamental del imaginario católico y su liturgia eclesiástica –"cordero de dios, que quitas los pecados del mundo"–, se constituye en emblema de esta primera parte de la producción de la autora. La utilización de iconos religiosos conforma una estrategia diferenciadora con respecto a la norma hegemónica –incluso una transgresión de esta– y, a la vez, un punto de conexión con la poética origenista, la cual se caracterizó por un fuerte trasfondo religioso, especialmente evidente en las obras de Fina García Marruz y Cintio Vitier, miembros fundamentales del grupo.

responsabilidad sobre el pasado inmediato, que se refunda sin pecado, que se propone construir sobre las ruinas. La imagen del cordero, reiterada más adelante, se convertirá en símbolo de la culpa. Culpa que marca la escritura de gran parte de esos autores, educados ya bajo las directrices de la Revolución, que irrumpen en un panorama del que no son directamente responsables –no participan activamente del Triunfo debido a su edad– pero del que, no obstante, se sienten deudores y, a la vez, traidores.

Otra de las líneas abiertas en este poema queda apuntada con los primeros versos: "Yo también fui niño y fui niña / tuve cuerpo y tuve vida / anduve desparramada entre otros cuerpos". Ese andar desparramada en otros cuerpos, esa suerte de transmutación o *performance* se consolidará como estrategia discursiva a lo largo de su producción. En un texto posterior, *Otras cartas a Milena*, declarará abiertamente este afán: "Soy Lewis Carrol. Soy Emily Brontë. Soy Dickens. Soy Anna Frank. Siempre de niña obtenía otros nombres. También podía ser la muchacha de la revista o Betty Boop, un comic (...) Soy dos entonces. Soy él y ella. Mientras mis alumnos van llegando. Algunos (ellas) con corbatas. Otros (ellos) con lazos. Es divertido, pero también trágico" (Rodríguez, 2003: 72). Como el *Orlando* de Virginia Woolf –escritora de la que se sirve incesantemente en sus epígrafes–, el yo poético de las diversas obras de Rodríguez se desdobra, muta en un tipo travestismo literario que le permite acercarse al trabajo sobre el límite, sobre la ambigüedad: "así decía Virginia del sentimiento andrógino de un artista. Las sensaciones estéticas funden los géneros, los desaparecen, los mezclan, para la apertura hacia una zona ambivalente" (Rodríguez, 2003: 73). Fusión de género y géneros, de lengua y de formato. La producción de Reina María Rodríguez se desarrolla en esa zona ambivalente donde prosa, poesía y crítica se confunden en un mismo cuerpo textual, donde español e inglés se intercambian en numerosas ocasiones –observaremos en su obra que las interferencias o alternancias anglosajonas resultan frecuentes, especialmente en los títulos, algunos ejemplos son "I'm sorry dial again" (1992: 56) "Violet Island" (1995a: 7), "Can I be God" (2003: 75) o el libro *Catch and Release* (2006)–.

De la imposibilidad de reconocerse

Se quebraron los vasos, las persianas, los símbolos
y luego a cada cual según su síntoma
le entregaron su píldora, sus ojos, su cuaresma.
Ángel Escobar

La toma de conciencia del nuevo lugar, que ya no conforma el espacio del triunfo sino el espacio de la supervivencia, continua en su siguiente poemario, *Cuando una mujer no duerme* (1982), donde el sujeto lírico afirma "estoy hecha de todos los desastres / el mundo me consterna y solicita" (1982: 8). La retórica de la epicidad revolucionaria viene sustituida por la retórica de la decadencia, el mundo

–el país– ya no es un lugar reconquistado que merece ser cantado y contado, sino foco de consternación y angustia: “la muerte es un país y me lo creo” (1982: 45).

La nueva realidad instituida por el Régimen revolucionario, aquella que debía ser comunicada y transformada mediante la escritura, se desvela como una construcción ficcional que actúa como mecanismo de exclusión, como trampa ante la cual el sujeto reacciona: “tengo miedo / de tanta realidad” (1982: 12). Los textos de este poemario volverán sobre este punto en múltiples ocasiones, una de las más explícitas la establece el poema “Miedo”, en cuya parte central encontramos los siguientes versos:

Pero no me hagas más realidad que
transparencia.
Estoy cansada de los llantos y los golpes
sin sentido
dónde quieres que esconda mis crueldades.
Yo también traigo mentiras
y es muy difícil ser una mujer
y es muy difícil hacer la poesía.
(Rodríguez, 1982: 13)

En este fragmento se hace hincapié en la imposibilidad de representación de la realidad, en su estatus de convención ficcional –“yo también traigo mentiras”–, en su vocación impositiva de establecer límites, de dejar afuera –“dónde quieres que esconda mis crueldades”–. Este desenmascaramiento de la principal estrategia de la norma poética hegemónica pone contra las cuerdas la concepción de la escritura y lanza al lector hacia un replanteamiento de lo lírico.

La propia Reina María Rodríguez, en un artículo donde reflexiona en torno a las últimas décadas en Cuba y sus generaciones poéticas –“Poesía cubana, tres generaciones”–, plantea las contradicciones experimentadas por el grupo de poetas que empieza a desarrollar el cambio de los años ochenta. La fuerte influencia de la poética institucional y la necesidad de modificar y ampliar sus postulados toman como campo de batalla estos primeros poemarios. Rodríguez lo ejemplifica con los primeros versos de uno de sus poemas, “Ahora” (1982: 35):

(Nunca olvidaré el prejuicio que yo misma sentía al escribir la palabra “internacionalismo” en un poema: “Hablabamos de internacionalismo proletario...” (era el tiempo de la guerra de Angola) e inmediatamente, en el siguiente verso, oponía otro que pareciera venir desde el territorio de la metáfora; para sopesar la actualidad de aquel tema; para intentar una contrapartida (bicéfala) que aplacaba un complejo de culpa infinito (complejo de participación que arrastrábamos —venido de la generación de los 50—, empeñados en demostrar algo siempre para ser aceptados), logrando así, uno de los versos más espantosos que se hayan escrito, “...hablabamos de internacionalismo proletario,

entre el humo y las colillas de la tarde”. (De *Cuando una mujer no duerme*, 1980). Sin dudas, aunque con “Deudas”, la poesía que se escribió por entonces, quiso ser honesta, crédula, positiva, y padeció (por eso) de una moralidad que entrañaba también, su gran complejo de culpa. Trocó herencias morales por características estéticas. Quería reafirmar algo, a pesar de... (Rodríguez, 2012)

Ese “complejo de culpa infinito” –que se materializará, entre otros, en el poema “Complejo de inferioridad” del siguiente libro, *Para un cordero blanco* (1984)– se convierte en marca de esta promoción de escritores, crecidos y educados dentro de la Revolución, que experimentan la divergencia estética como una clase de traición y se enfrentan a las contradicciones que impone un modelo político-social que han aprehendido como positivo pero que, no obstante, encierra a la escritura en numerosas limitaciones. Conscientes del paulatino empobrecimiento de la poética revolucionaria, se esfuerzan por transgredirla sin degradarla, sabiéndose culpables. Probablemente, la más explícita escrituración de esta “culpa” aparezca en el poema “Remordimientos para un cordero blanco”, del cual citamos aquí unos versos como muestra:

Toda mi culpa de vivir
y querer
inventándome.
Me estoy buscando
y tengo miedo
casi un miedo fanático
de haber sido cómplice
inacabada
porque también sonreí cuando quería matar. (Rodríguez, 1984: 11)

Rodríguez, en el texto que acabamos de citar –“Sin dudas, aunque con “Deudas”, la poesía que se escribió por entonces, quiso ser honesta, crédula, positiva”– hace un guiño a “Deudas”, uno de sus poemas más populares en esta primera etapa, no sólo entre el público cubano sino entre la crítica que ha abordado estos primeros libros. Teodosio Fernández, en su artículo “Sobre la poesía hispanoamericana actual (Notas para la elaboración de un proceso)” hace hincapié, precisamente, en este poema:

Lo cierto es que en los últimos años setenta se dejó sentir una actitud nueva, que encontraría en Reina María Rodríguez y en su poema «Deudas» —«hoy quisiera escribir lo que me falta / no gastar las horas / ni echar palabras al abismo: / bajar a mis profundidades / sola y desnuda...»— su concreción más representativa: se empezaban a ganar para la poesía los espacios de la intimidad personal y la posibilidad de revelar insospechadas facetas de la experiencia cotidiana, lo que suponía asumir las limitaciones del sujeto poético, sus contradicciones, su frustración a veces. (Fernández, 1999: 189)

También Álvaro Salvador, en su ensayo *Espacios, estrategias, territorios*, insiste en este poema y lo trata como icono de la nueva poesía emergida en los ochenta:

No deja de ser significativo el hecho de que el momento que preludia esta reacción se asocie con la aparición en la escena poética de una mujer, Reina María Rodríguez que publica en 1976 su libro *La gente de mi barrio*, texto que, a mi juicio, aunque próximo todavía al coloquialismo, ganaba para la poesía cubana los espacios de la intimidad cotidiana y un lirismo inusual que recuperaba la manifestación personal de inquietudes y sentimientos. Todo ello materializado en un discurso que recupera formalizaciones experimentales, no muy frecuentes, por otra parte, en los estilos poéticos de las últimas promociones. En ese libro incluyó el poema “Deudas” que durante varios años se utilizó como emblema de la última promoción. (Salvador, 2002: 123)⁵

Ambos utilizan prácticamente las mismas palabras. Teodosio Fernández afirma que “se empezaban a ganar para la poesía los espacios de la intimidad personal” y Álvaro Salvador que “ganaba para la poesía cubana los espacios de la intimidad cotidiana”. A pesar de la gran cantidad de bibliografía crítica que recalca en Reina María Rodríguez, hallamos este tipo de coincidencias continuamente. Las apreciaciones, especialmente con respecto a la triada de poemarios inicial, resultan recurrentes y se centran en esa defensa del intimismo que anula casi cualquier otro logro o cuestionamiento. Ambos destacan el mismo poema, de gran popularidad cuando fue publicado pero, probablemente, uno de los menos representativos de su búsqueda literaria. De hecho, se trata de uno de sus textos más pegados a la tendencia coloquialista y la propia Reina María manifestó en diversas ocasiones que este poema le sirvió para alejarse totalmente de este modo de hacer⁶.

La insistencia en esa defensa –¿exaltación?– del intimismo eclipsa los interrogantes que emergen y crecen entre los textos de Reina María Rodríguez. No se trata de un trueque, de un desplazamiento del objeto poético –de la realidad social a la realidad personal– sino de preguntarse por el propio objeto poético –¿la realidad?–. Los versos de la autora parecen contestar, con carácter retroactivo, a la

⁵ El texto de Álvaro Salvador presenta un error de asignación, el poema “Deudas” pertenece al segundo poemario de Reina María Rodríguez, *Cuando una mujer no duerme* (1982), no al primero, *La gente de mi barrio* (1975).

⁶ En el libro *Escribir en Cuba*, Emilio Bejel entrevista a Reina María Rodríguez y esta se pronuncia, precisamente, sobre este poema: “Mira, hay en el libro un poema que se llama “Deudas” y es muy sincero; pues me doy cuenta de que a mí misma me marca pautas. Todo el mundo me lo pedía. En cualquier parte donde iba a leer, la gente me lo pedía y lo copiaba. Yo pensaba que escribiendo de esa manera podría lograr tremenda comunicación. Pero llegó un momento en que era muy fácil e iba a repetir esa estructura cuya mayor virtud era su tremenda sinceridad. Decidí que tenía que cortar totalmente con esa línea” (Rodríguez cit. por Bejel, 1991: 347).

redundancia crítica: “siguen depositando tu cuerpo en la realidad / sin que yo pueda nada contra” (1984: 23).

Estas líneas pertenecen ya a *Para un cordero blanco*, Premio Casa de las Américas 1984. En este poemario ya “el paisaje es incierto” (1984: 62), “las flores son cosas extrañas” (1984: 88) y “las cosas / difíciles distinguirlas” (1984: 65). La capacidad descriptiva se desarticula desde dentro del propio texto porque “no puedo poner la realidad” (1984: 21). El “cuadro que alguien / desfiguró” o los “espejos rotos” (1984: 39) se convierten en símbolos de la creciente incapacidad de representación. El propio lenguaje es puesto en tela de juicio: “una palabra que inventaron para volverme cuerda” (1984: 40). La incapacidad de comunicar el mundo se explicita en poemas como “complejo de inferioridad”:

Si yo supiera
decirte
cómo es el mundo.
Si pudiera por fin aprender algo
o si comprendiera un par de cosas
(...)
Si fuera certeramente lógica y precisa
y me atreviera a calcular científicamente
(...)
Entonces
sería un ser perfecto
irreprochable. (Rodríguez, 1984: 17-18)

Y frente a esa conciencia de imposibilidad, nos propone un modo distinto de percepción y de inscripción: “él se quita los ojos y mira” (1984: 67), nos propone otro modo de mirar/leer que se aleja paulatinamente de las poéticas de lo real. No se trata del paso del *nosotros* al *yo*, tal y como proclama la crítica, sino de “deshacernos los yo” (1984: 25). En directa confrontación con la realidad, emerge el deseo: “del otro lado del puente / están los deseos”, que se convierte en escritura a través de innumerables imágenes a lo largo de sus siguientes libros: “un cangrejo ha empezado a comerme / y en esta larga mesa interminable / me devora” (1984: 31).

El proyecto nacional comenzado por la Revolución y el paradigma estético hegemónico han fosilizado la escritura/lectura, creando una belleza artificial fundamentada en la facultad de la representación, en la capacidad de comunicación, en la coherencia del sujeto y en la fusión de Estado y Nación. Ante esta construcción, Reina María inicia “la fuga de tanta belleza hacia lo negro” (1984: 60).

La clave de su evolución, el resorte que dispara los cambios, nos lo da la propia autora en su obra: el sujeto ya no se reconoce en la estética revolucionaria, que

resulta insuficiente, castrante. El poema "Zona de confianza" se cierra con una formulación explícita de ese descubrimiento, la imposibilidad de reconocerse:

Porque las noches son lagunas
 en las que me asomo bocabajo
 en un espejo cóncavo
 en estos países donde los hombres
 son malos y buenos –como dicen los niños–
 y uno no sabe quién es
 porque en ninguno puedo reconocerse.
 (Rodríguez, 1984: 90)

BIBLIOGRAFÍA

ALEMANY BAY, Carmen.

2006 "Algunas voces femeninas en la poesía de la Revolución cubana", en *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.

AÍNSA, Fernando.

2006 *Del topos al logos: propuestas de geopoética*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

ARCOS, Jorge Luis.

2008 "La segunda generación poética revolucionaria", en *Historia de la Literatura Cubana*, Tomo III. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

AUGIER, Ángel.

2005 *Cuba, una poesía de la acción*. La Habana: Editora Política.

BEJEL, Emilio.

1991 *Escribir en Cuba. Entrevistas con escritores cubanos: 1979-1989*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

FERNÁNDEZ, Teodosio.

1999 "Sobre la poesía hispanoamericana actual (Notas para la elaboración de un proceso)", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, pp. 185-196.

FOWLER, Víctor.

2001 *Historias del cuerpo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

GARCÍA CANCLINI, Néstor.

2001 *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

LÓPEZ-CABRALES, María del Mar.

2007 *Rompiendo las olas durante el Periodo Especial*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

MANGIERI, Rocco.

1994 *Escenarios y autores urbanos del texto-ciudad. Elementos para una semiótica urbana*. Caracas: Fundarte.

MARTÍN BARBERO, Jesús.

1994 *Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación*. Caracas: Fundarte.

RAMA, Ángel.

1984 *La ciudad Letrada*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.

RAMOS, Julio.

2010 "Como de camino hacia un parque: Conversando con Reina María Rodríguez", *La Habana Elegante*, 48. Disponible en: http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Entrevista_Rodriguez.html [Consultado el 20 diciembre 2012].

RODRÍGUEZ, Reina María.

1975 *La gente de mi barrio*. La Habana: imprenta universitaria.

1982 *Cuando una mujer no duerme*. La Habana: Ediciones UNIÓN.

1984 *Para un cordero blanco*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

1992 *En la arena de Padua*. La Habana: Ediciones UNIÓN.

1995a *Páramos*: Ediciones UNIÓN.

1995b *Travelling*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

1998a *La foto del invernadero*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

1998b *Ellas escriben cartas de amor*. La Habana: Ediciones UNIÓN.

2000 *...te daré de comer como a los pájaros...* La Habana: Editorial Letras Cubanas.

2003 *Otras cartas a Milena*. La Habana: Ediciones UNIÓN.

2005a *El libro de las clientas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

2005b *Bosque negro*. La Habana: Ediciones Extramuros.

2006 *Catch and Release*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

2008 *Varietades de Galiano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

2012 "Poesía cubana, tres generaciones", en *LL Lengua y Literatura*, vol. 7, n° 1. Disponible en: <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/1212/1283> [Consultado el 15 diciembre 2012].

SAÍNZ, Enrique.

2008 *Las Palabras en el bosque*. La Habana: Ediciones UNIÓN.

SALVADOR, Álvaro.

2002 *Espacios, estrategias, territorios. Algunas aproximaciones a la literatura hispanoamericana del siglo XX*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.