

REINA MARÍA RODRÍGUEZ, DEL VERSO A LA PROSA¹

Víctor Manuel Valdés Rodda
Universidad de Los Andes, Táchira
valdesrodda@hotmail.com

RESUMEN

Reina María Rodríguez (La Habana, 1952) es una de las más importantes poetas cubanas de la actualidad, Premio Nacional de Literatura 2013 y Premio Pablo Neruda 2014. Desde sus inicios literarios, a finales de los 70, su creación se ha caracterizado por el espíritu proteico que la ha llevado de la poesía a la prosa y a la narrativa. Esto también se ha reflejado en la experimentación con constructos letrados y visuales de difícil clasificación. Este artículo tiene como propósito seguir la senda de la autora del verso a la prosa, mediante la identificación de los libros de cambio y el análisis de aquellos en franca tendencia prosaística y aquellos con visibles elementos narrativos. Es el presupuesto de este artículo, además, llamar la atención sobre la *otra vertiente* creativa de Reina María Rodríguez, resaltar los valores de su escritura horizontal y mostrar algunas de sus características principales, dar pistas, suscitar el interés e incentivar el debate en torno a la narrativa de la autora, menos estudiada hasta el presente a diferencia de su poesía.

Palabras claves: Reina María Rodríguez, narrativa, poesía, Cuba.

¹ Este texto —con algunas adaptaciones— fue tomado del primer capítulo de mi trabajo de grado *Memoria, hibridación y transtextualidad en la narrativa de Reina María Rodríguez* (2014), en la Maestría de Literatura Latinoamericana y del Caribe, de la Universidad de Los Andes- Núcleo Táchira.

ABSTRACT

Reina María Rodríguez (Havana, 1952) is today one of the most important Cuban poets that has won National Literature Prize in 2013 and Pablo Neruda Prize in 2014. From her beginnings in the late 70s, her creation has been characterized by the proteiform spirit that has led her poetry to prose and to narrative. This is also reflected in the combination of text and images in literary constructs of difficult classification. This article aims to follow the path of the author of the verse to prose, by identifying the books of transition and analysis of those books of prose and those with visible narrative elements. It is the budget of this article also draw attention to other creative side of Reina Maria Rodriguez, highlighting the values of the horizontal writing and show some of their main features, to give clues, create interest and encourage debate on the narrative of the author, less studied to date unlike his poetry.

Key words: Reina María Rodríguez, narrative, poetry, Cuba.

En realidad los libros que escribí
me sirvieron para llenar mi falta de centro,
de amor, de muchas cosas.
Reina María Rodríguez

Creatividad y renovación, las dos coordenadas de Reina María Rodríguez (La Habana, 1952) en su viaje literario. De ahí su capacidad para crear expectativas aún en la segunda década del tercer milenio, a pesar de ser una autora de la generación de los 80, en Cuba. Su secreto parece residir en un espíritu protéico con el que “ha transitado desde un verso libre conversacional hasta una prosa poética con elementos experimentales, sustentado siempre por una notable densidad de discurso lírico”, (López Lemus, 2007:19). Además de esas dimensiones del verso y la prosa poética, ha sumado a la narrativa con libros de difícil clasificación y un par de novelas.

A partir de estos textos, se nota en su obra un incremento de la hibridez genérica y de la intertextualidad, como el uso de fotos e ilustraciones en la trilogía *Travelling relato novelado*, (1995a), *Variedades de Galiano*, (2008), *Otras mitologías*, (2012), el experimento tipográfico —en su libro a dos columnas *...te daré de comer como a los pájaros...* (2000)— y el manejo de minúsculas por mayúsculas —*Travelling relato novelado*, *Páramos* (1995b), *...te daré de comer como a los pájaros...*—, entre otras estrategias. Así lo dijo la autora:

Cuando tenía catorce años escribí una novela en un cuaderno de bitácora azul. Después me refugié en el género (sin géneros) de la poética, única cura, país, para crear un sitio más real que la realidad misma. Luego vinieron otros libros también sin género definido, entre la ficción y la realidad, tratando de modelar un espacio y un tiempo donde la mente reconstruyera los hechos, las personas (y sus voces), con detalles mentales que sustituyeran una experiencia vital que casi siempre faltó (Rodríguez, 2012:118).

Del verso a la prosa

Reina María ingresó a la escena literaria cubana como poeta con su libro *La gente de mi barrio* (1976), con notable repercusión entre la crítica y el público puesto que aventuraba un toque intimista en el estilo poético predominante de la época, el coloquialismo. Casi todo lo escrito en Cuba, después del triunfo revolucionario de 1959, seguía esa corriente que se extiende a los 70 en un discurso saturado por la ideología y, por añadidura realista y sin tensiones (Morán, 1999:16).

En los orígenes de esta forma de escritura se halla la apuesta por un discurso cuya naturalidad se acerque a la del discurso oral. Para lograrlo, sus representantes recurrieron a la combinación de

frases hechas, giros coloquiales transfigurados, citas de personajes conocidos, canciones populares o de moda para generar un guiño de complicidad con un marcado compromiso social, evidente en casi todos los poetas coloquiales, (Alemany Bay, 2000): Sabines, Dalton, Cardenal, Benedetti, Salazar Bondy, Gelman, Urondo, Fernández Retamar, Cisneros, entre otros.

A finales de los 70, comienza en Cuba un rompimiento de ese generalizado monolitismo poético. En los 80, se arriba a un postcoloquialismo que muestra una mayor versatilidad en las temáticas de los poemas y en los modos de escritura:

...pasamos de un casi totalitarismo estético del coloquialismo, como corriente omnipresente entre 1965 y 1970, a un desbordamiento muy variado de formas, contenidos y estilos, que va desde la vocación realista hasta lucubraciones metafísicas, desde el empleo del tono conversacional hasta el afán de desorganización del lenguaje, precisamente para escapar de ese tono ya largamente empleado [...] en la poesía cubana (López Lemus, 1995:25).

Esto no se dio de manera automática, tampoco fue un proceso sereno sino una confrontación *verso a verso* de los autores por ganarse el derecho a emprender caminos poéticos alternativos: “La guerra que se libró fue la de un sustantivo contra el realismo socialista: el intimismo. Una guerra porque los discursos no se injertaran desde lo propagandístico, sino desde metáforas que vinieran sin aborto a ocupar su lugar desplazado”, (Rodríguez, 2012:114).

La superación del coloquialismo fue resultado de un proceso con precursores puntuales: *Las puertas y los pasos* (1976), de Luis Lorente (Cuba, 1948) y el ya mencionado *La gente de mi barrio*, de Reina María Rodríguez; poemarios que representaron un distanciamiento de la tendencia generalizada. Sencillamente, estos

libros son ejemplo de que, para la época de su publicación, ya los escritores y escritoras habían iniciado en Cuba un desplazamiento de lo público hacia lo privado, al representar ciertas rutinas y frustraciones cotidianas e individuales que señalarían el ocaso de la historicidad en la narrativa cubana (Daroqui, 1998), pero, además, en la poesía.

Cercana a la fecha de aparición de *La gente de mi barrio*, estaría concluyendo en la cultura cubana —especialmente en el teatro y la literatura— lo que Ambrosio Fonet (2007), llama *Quinquenio gris*, conocido también como *pavonato*, en referencia al período en el que Luis Pavón Tamayo estuvo al frente del Consejo Nacional de Cultura de Cuba, en los años 70:

Si tuviera que resumir en dos palabras lo ocurrido, diría que en el 71 se quebró, en detrimento nuestro, el relativo equilibrio que nos había favorecido hasta entonces y, con él, el consenso en que se había basado la política cultural. Era una clara situación de antes y después: a una etapa en la que todo se consultaba y discutía —unque no siempre se llegara a acuerdos entre las partes—, siguió la de los ucases: una política cultural imponiéndose por decreto y otra complementaria, de exclusiones y marginaciones, convirtiendo el campo intelectual en un páramo (Fonet, 2007:12).

Este período difícil llevaría en sí el germen de un nuevo estado de cuestiones, que —en un inicio— se manifiesta con un distanciamiento del coloquialismo tanto en la narrativa como en la poesía, superado el *pavonato* en las postrimerías de los 70:

Y ya al final de la década algunos jóvenes —cito un comentario mío de esos años— “actualizaron el discurso” de nuestra narrativa reinsertándolo en la

línea de desarrollo de la narrativa latinoamericana, con lo que prepararon el camino para que las obras de los 80 nacieran marcadas “por ese afán renovador, tanto a nivel discursivo como temático” (Id.2007:12).

Entre esos jóvenes está RMR, quien con su primer poemario participa en dicha actualización del discurso indicada por Fornet (2007). En *La gente de mi barrio*, luego de los textos como política escritos en el aire de la época, “Reina María Rodríguez se permitía una breve sección para la intimidad y la familia y una soledad egoísta”. Con ello, la autora abrirá el camino hacia una nueva sensibilidad en la poesía cubana de entonces. *La gente de mi barrio* es una obra atenta al mundo circundante donde intenta descubrir el asombro de lo cotidiano mediante un discurso directo y transparente. (Alemany Bay, 2000). En resumen, marca una brecha entre el coloquialismo político y otra *tonalidad* poética que se fue consolidando en la década de los 80:

Sin duda, aunque con “deudas”, la poesía que se escribió en los 80 en Cuba quiso ser sincera, crédula, positiva, y padeció de una moralidad que entrañaba también un gran complejo de culpa. Trocó herencias morales por características estéticas, y predominó en ella el deseo de lograr una intimidad que no estuviera apartada de lo social (Rodríguez, 2012:114).

Esa poética nueva, al tener esas “deudas”, no rompe totalmente con lo que precedió, sin embargo inicia un distanciamiento, como se aprecia, por ejemplo, en estos versos de “El sol del alma”, del citado poemario *La gente de mi barrio*:

amor
qué bien recostar la vida
sobre el imperio nuevo de tu palabra
qué bien verte en el nacimiento y en la muerte

con los minutos de todas las horas
en cada rostro
qué bien estar en ti
sobre el pueblo de tu frente
en un huequito, acompañada (Rodríguez, 1976:11).

Es un poema de pareja —como lo establece la palabra *amor*— el cual, además, festeja que la vida se pueda recostar en esa realidad amorosa, paralela a la realidad política. El vocablo “pueblo” del penúltimo verso recuerda el compromiso con la nación en su proceso político, no obstante el término “huequito” abre un espacio a la felicidad personal más allá del destino nacional.

La gente de mi barrio ganó el Premio 13 de Marzo, de la Universidad de La Habana, en 1975. Jaime Prats Sariol refirió años después que el libro lo había sorprendido por el vigor logrado a partir de situaciones u objetos aparentemente insignificantes, y sobre todo una casi inédita mezcla de coloquialismo y posvanguardia en la urdimbre verbal (2003-2004). Ponte subraya que en su primer libro la autora “no había dado aún con la criatura que llenaría los siguientes: *Cuando una mujer no duerme* y *Para un cordero blanco*” (1998:7).

Se trata del surgimiento de una voz poética original, no de un fenómeno fortuito, como lo demuestra la repercusión nacional alcanzada también por su segundo poemario *Cuando una mujer no duerme*, publicado en los 80. La autora comenta que le llegaban cartas de todas partes de Cuba y le atribuye ese fenómeno a su intención de lograr un tono personal, entre “la circunstancia de los alrededores y ese maldito yo” (Rodríguez, 2012:112).

Esos libros marcan el proceso de gestación de un tono, uno de tantos que caracterizarán a Reina María, hasta la aparición de *Para un cordero blanco* (1984), su consagración con el premio Casa de las Américas de 1984. Con este poemario, se completa, en su

ejecución poética, la etapa inicial de maduración, caracterizada por “un reclamo constante a la paternidad y al amor, un azoro sostenido [...] y un recontar de la poquita [...] cosa que se es” (Ponte 1998:8). Según la autora en una entrevista realizada por la revista virtual *Ciberletras*:

El contexto entraba por la ventana y hacía abortar lo que consideraba el «otro discurso», el discurso reflexivo interior, el que venía envuelto en un lenguaje más simbólico. Esta es la razón por la cual en esos libros, sobre todo en *Para un cordero blanco*, se mezclan los dos niveles (libros bicéfalos); no podía unirlos, tampoco prescindir de ninguno de ellos, pero [...], por complejo de culpa, por error (Figueroa y Rodríguez, 2003).

Ponte asimismo afirma que, en sus tres primeros poemarios, Reina María es presa de un pavor que le impide pensar esos libros para expresarlos con más libertad y una mayor abstracción filosófica, y se regodea en una suerte de auto-conmiseración (1998). Según Reina María Rodríguez entonces pretendía

cumplir con la metáfora y con la ideología conversacional y trataba, a la vez, de invalidar la culpa por el pecado de hablar de la pareja, y de todo lo que estaba oculto: como la ciudad que se derrumbaba, sus brumas, el dolor (Rodríguez, 2012:112).

Sin embargo, *Para un cordero blanco* (1984) es el escenario donde las inquietudes de la autora antes de la crisálida, sus deseos de liberarse y su imposibilidad se agudizan y adquieren los visos de una dicotomía existencial, encrucijada. Sus primeros libros, *La gente de mi barrio* (1976) y *Cuando una mujer no duerme* (1980) muestran la fuerte presencia lírica de aquellos sentimientos íntimos que inspira

lo cotidiano y amoroso, sin embargo, su tercer poemario, *Para un cordero blanco* (1984) expone en todas sus aristas la impotencia, la incapacidad del sujeto poético para percibirse como un ser en su más plena realización (Pérez López, 2001).

La reiteración de las inhibiciones anteriores en el laureado *Para un cordero blanco* (1984) hacen recelar al crítico sobre el futuro de la autora:

Literariamente parecía no dar más. Condenada a reiterarse con menor fortuna, terminaría su carrera con el próximo libro. La escritora que durante años había interesado a tantos lectores, estaba acabada. Pues sería absurdo, ridículo, continuar con poemas de adolescente la treintena (Ponte, 1998:8).

Sin embargo, esos pronósticos no iban a cumplirse. El siguiente volumen de Reina María fue su fénix. *En la arena de Padua* (1992) constituye realmente la crisálida de la autora de la cual sale transformada, además, representa el puente por el cual transita hacia la prosa poética, primero, y la desembarca en la narrativa, después. Muy diferente respecto a su producción anterior, se convierte en un texto de tránsito, puesto que comienza con versos y cierra con prosa, lo que le da ese carácter de pasarela. Este poemario lleva a su escritura de un lugar hacia otro nuevo, distinto, en un cambio de rumbo, típico de cuando se ha llegado a un callejón sin salida. Igualmente, conforma el inicio de la preocupación de la autora por el aspecto visual de sus libros, al añadirles la disposición horizontal de la prosa y suprimir las mayúsculas:

...ahora puedo dormir y olvidar que estaba esperando.
me echo encima la frazada y tomo el jugo con sabor
a guayaba que sin querer se derrama sobre el mantel
tejido. es una mancha enrojeciendo hasta la cama y mi
cuerpo: lo esconderé, porque tras la puerta que da al

pasillo se arrastra el ojo, la posesión, la incertidumbre
("Poliedros", 1998a:57).

Ella se suma, de esta manera, a una praxis iniciada a finales del siglo XIX con el debilitamiento del criterio fónico que rodeaba a la poesía, escrita para ser escuchada y por ello seguía metros, delimitados por el uso de versos y rimas. Nace entonces el concepto de una poesía liberada de las restricciones métricas y, no obstante, distinta de la prosa, coincidente con los primeros experimentos de Mallarmé y Apollinaire de exploración de los recursos poéticos del grafismo y de la composición de la página (Genette, 1970:55).

Detrás de esta transformación escritural está la búsqueda de la autora por satisfacer su "deseo frustrado de encontrar un centro en el lenguaje que lo concentrara todo como un caleidoscopio, un nudo de lenguajes, de telas, a falta de un amor, una religión u otra creencia" (Figuerola y Rodríguez, 2003).

Si *Para un cordero blanco* (1984) trae a Reina María Rodríguez la consagración de la mano del Premio Casa de las Américas, *En la arena de Padua* (1992) significa su madurez como poeta y su iniciación como escritora de textos en prosa. A la par de dicho poemario, Reina María Rodríguez escribe *Travelling relato novelado* (1995a), un libro de narrativa breve, publicado tres años después. En adelante, creará poemarios, libros en prosa, y novelas, indistintamente, como un claro esfuerzo trans-genérico. Con la intención de superar las fronteras genérica, *En la arena de Padua* alterna poemas y prosa poética, principalmente, cuando el yo lírico se hunde en las nociones de incertidumbre, abismo, silencio y frío, y confiere carta de naturaleza a la madurez alcanzada por Reina María Rodríguez en su poesía a partir de este poemario (Pérez López, 2001).

De la prosa a la narrativa

Después de *En la arena de Padua*, Reina María Rodríguez supera la encrucijada a donde la habían llevado sus libros anteriores y —definitivamente— se aleja del coloquialismo y transita por la dimensión de lo abstracto, porque abstraer le es necesario para atrapar aquello que vive y da a su escritura poética esa cualidad brumosa, en debate permanente entre la superficie y la profundidad (Pérez López, 2001).

En esa tónica discursiva y casi totalmente en prosa se publica *Páramos* (1995b) después de la visita de la poeta a la Mérida venezolana y su experiencia en los páramos de ese estado, aunque —en modo alguno— este libro constituya una crónica de viaje. Más bien, detrás de su surgimiento y su título, subyace la simetría entre las características especiales del desolado ecosistema andino con el panorama existencial de Reina María Rodríguez, erosionado y árido, y los asuntos y actantes son tratados desde una perspectiva distante e impersonal. En *...te daré de comer como a los pájaros...* (2000), la autora hace alusión a la génesis de este texto: “empiezo otro libro: *Páramos*, en prosa (mi poética) qué será” (2000:41).

Característica de *Páramos* (1995b) es también la extensión del sujeto mediante la aparición de personajes y sus relatos. Por ejemplo, en el poema “Violet Island” de ese libro se habla de “cierto hombre, un hombre extraño que cuidaba cada día y cada noche la luz de su faro” (Rodríguez, 1995b:7) y en “Marisol” se afirma “ella nació en la carpa de un circo” (:26). En *Páramos* se privilegian, además, los sentidos, el cuerpo y lo escatológico:

...mi deseo en la huella de mi miedo... mi deseo es la huella de mi miedo. frente al espejo, un rostro serio de mujer madura me observa (escasez de los vellos del pubis, antes muy negros). muslos unidos, separados; unidos, separados, senos con bolas oscuras en las puntas (separados) como los de tía Adelfa (1995b:15).

En este texto, la autora se propone subvertir aún más los géneros y, para lograrlo hace confluír múltiples jerarquías del lenguaje como en un palimpsesto cuyas voces pueden aparecer en la mente sin gradaciones, es decir dentro de muchos niveles atropellados de la conciencia (Figuroa y Rodríguez, 2003). La sobreabundancia de textos, intertextos y situaciones imprime a *Páramos* un *dialogismo*, que será frecuente en la narrativa de Reina María Rodríguez, e incluso podría tomarse como principio constructivo de sus obras posteriores. Como supone Ponte, trata de expiar así la autora su anterior falta de filosofía, y contra el horror de que las cosas no pudieran ser resueltas por el pensamiento, en este nuevo libro se citaba a Hegel y a Spinoza, a Sócrates y a Heidegger, a Bachelard y a Wittgenstein, a Deleuze y a Simmel, autoridades (Ponte, 1998:9).

Páramos recibió el Premio UNEAC de Poesía “Julián del Casal”, en 1993, por ser libro singular y transgresor de las fronteras de los géneros. El jurado que lo premió también resaltó su uso de todas las jerarquías del lenguaje para proponer una particular interpretación de la realidad. Igualmente, se refirió a la ardua trabazón entre el poema como escritura y la poesía como experiencia viva, sostenida por un tejido verbal continuo; textos hechos a tropiezos, tropezones en los que la autora, pese a mantener su equilibrio, va dejando jirones hasta hacer de su cuerpo, orbe de su propia creación, uno más de los muchos enigmas de la poesía (UNEAC, 1994).

Tras este poemario, Reina María Rodríguez siguió su experimentación con la prosa —tejido verbal continuo—, al escribir un libro a dos columnas tipográficas, emplear minúsculas al inicio de sus oraciones y hacer vanguardia, como dice Ponte (1998:11): “Comenzó a pensar menos en poemas que en libros, y a imaginar libros donde cupiera la ambición de duplicar en ellos a la vida” (Ídem).

El siguiente libro, *Travelling relato novelado* (1995a), un constructo cuyos escritos aparecen en bloque, dentro de los que se diluyen fragmentos de poemas propios o ajenos, puede considerarse francamente narrativo. A pesar de la proximidad de algunas de sus partes con las de *En la arena de Padua y Páramos* (1995b) hay una abstracción menor, sin embargo, comparte con ellos e intensifica con firmeza el hermetismo y el intimismo que pueden presentarse como algunas de sus características principales (Pérez López, 2001). *Travelling relato novelado* manifiesta una impotencia de la escritora con el lenguaje, que la hace sentirse en un set, escenario, nunca en la realidad misma y si ve algún paisaje, está en el cuadro de una exposición, inalcanzable, porque pertenece al lenguaje de lo imposible que es el lenguaje de la poesía, aquella palabra perdida que hay que rescatar (Figueroa y Rodríguez, 2003).

Travelling relato novelado es el primero de tres libros de Reina María que combina palabras e imágenes —los dos restantes son *Variedades de Galiano* (2008) y *Otras mitologías* (2012)—, además, cuenta con grabados de la pintora Zaida del Río. Aunque está imbuida aún en una atmósfera bastante poética propia del estilo de la autora, esta obra podría considerarse de narrativa breve por la extensión de cada texto. Es “menos libro de poemas que memorias, y no tanto memorias como pura narrativa», y que “hasta la fecha no ha sido atendido como se merece por críticos y antologadores de narrativa” (Ponte, 1998:11).

Por tal motivo, se conecta de alguna manera con *Otras cartas a Milena* (2003), aunque este último no contiene imágenes y tiene el extra de valerse en su discurso —como su título lo indica— del recurso epistolar. En la citada entrevista virtual, RMR hizo el siguiente comentario:

Desde hace un mes está en imprenta *Otras cartas a Milena*, un libro que es una longaniza de formas breves, con once cartas escritas en el 91 para Elis

Milena, mi hija, nacida el día del cumpleaños de Kafka, y la otra, la Milena suya, muerta en un campo de concentración. Es un libro con muchas prosas, algunas impresiones, textos del mar, del éxodo, un libro circular que termina con un texto sobre la muerte del poeta, la muerte de Marina, Ajmatova, Blok y Heberto Padilla (Figueroa y Rodríguez 2003).

Ricardo Alberto Pérez, prologuista de la primera edición, considera *Otras cartas a Milena* —más que género o páginas de un libro obediente— espacio de escritura polémica, máquina de sensaciones capaz de vertebrar eventos y seres plurales, crónica de viaje inconcluso, minimalismo recurrente e íntimo, suerte de ficción reflexiva y un libro que ejercita “*el arte de la memoria*” (:7). (2003:5) Es a su vez un claro caso de intertextualidad, pues la autora escribe cartas a su hija Elis Milena al igual que Franz Kafka a la escritora checa homónima, Milena Jesenka-Pollak. De ahí su título, estrategia que RMR retomará en *Otras mitologías* (2012), cuando dialoga con las *Mitologías*, de Roland Barthes.

Otra obra narrativa de RMR, singular por sus características visuales y la armazón de las historias, es *...te daré de comer como a los pájaros...* (2000), anterior a *Páramos* en su redacción pero más tardío en su publicación. Se trata de un constructo a dos columnas, cada una de las cuales trata un asunto, aparentemente inconexo con su vecino.

En una entrevista personal, la autora comentó que, por sus particularidades formales, este texto esperó varios años por la aparición de un programa digital capaz de llevarlo a libro impreso. Asimismo, como parte de un destino azaroso estuvo perdido en Venezuela hasta que logró recuperarlo y fue engavetado en la imprenta de Cuba durante tres años. Finalmente fue publicado nueve años luego de su redacción.

En esta obra, Premio Nacional de la Crítica en 2001, ella se propone dar testimonio de esos años de los noventas mediante el cruce de dos miradas ubicadas juntas dentro de la página, en columnas contiguas: una con recortes de la vida vivida, cotidiana y en la otra, con tipografía distinta, la escritora hilvana un discurso más abstracto que se de-construye con la realidad de la otra banda, del día, de la miseria (Rodríguez, 2000). También contiene las cartas devueltas de un fracaso amoroso con el fin de constituir un artefacto de múltiples lenguajes y establecer una especie de discurso de la desesperación, y reforzar su intención de glosarse a sí mismo y hacer meta-literatura:

...con este libro, esta rara recopilación intemporal, mi deseo ha sido producir una estructuración diferente, combinatoria (la estructuración de una estructura) acercándome a los textos fuera del tiempo, o del espacio en que son concebidos, mezclándolos hacia un discurso continuo-discontinuo y una revisión crítica de los ángulos desde donde los acechamos, provocando un espacio literario-holográfico, abierto a la propia confusión y límites de una voz interrumpida por aquel desplazamiento del lenguaje hacia lo cotidiano y real (hasta lo doméstico) y el deseo de trascender hacia otra realización, en la cual, el lenguaje que señala, no es preciso, no acompaña y se queda siempre por debajo de la pretensión (Rodríguez, 2000:56).

Unos años después de la publicación de *...te daré de comer como a los pájaros...* y con más de dieciseis versiones manuscritas, Reina María Rodríguez da a conocer el manuscrito de su primer libro, explícitamente concebido como novela. Se trata de *Tres maneras de tocar un elefante* (2004), en el que abiertamente la autora sigue

las estrategias narrativas propias de este tipo de género. A pesar del ropaje de lo ficticio, es —como el resto de los libros— altamente autobiográfico. Ganó el Premio Ítalo Calvino de 2004 y constituye una especie de paréntesis dentro de su obra, que ella califica como su *salvación*:

En un momento de cambios hormonales, depresión, dolores múltiples, partidas irreversibles de los amigos, caída de los edificios y de los huesos, la novela tenía la fuerza de desdoblar la realidad y a la vez dejarla en “estática milagrosa” contra esa constante fuga (Rodríguez, 2012:119).

Luego irrumpe *Variedades de Galiano*, cuya primera publicación fue en 2007 por *Entremares*, editorial veracruzana, aunque sin imágenes ni algunos textos como se publicó por Letras Cubanas, en 2008. La autora confiesa que durante varios años trató de tomar las fotos para el libro, sin embargo, finalmente, asumió las hechas por Alejandro Pérez Álvarez que “revelan el hallazgo de lo que él vio a partir de su lectura, más que de los textos de su propio recorrido” (Rodríguez, 2012:124).

Con esto, retoma la praxis de *Travelling relato novelado* con el uso de imágenes, no obstante aquí la pesquisa interior se vale aún más de la indagación sobre un entorno físico y geográfico concretos de La Habana en estado precario y decadente, casi agonizante:

...si en ...*te daré de comer como a los pájaros...* el sujeto lírico mira hacia adentro, hacia la construcción de la propia casa y sus habitantes; en *Variedades de Galiano* se mueve más hacia el exterior: hacia el parque, hacia la serpentina verde de granito de la calle San Rafael sustituida por cemento crudo con la idea todavía utópica y reiterada de la ciudad como un útero (Rodríguez, 2012:129).

A través del libro, nos muestra el fresco de personajes, lugares y eventos singulares y hasta extraños que a veces asombran y otras asustan a la autora:

Cuando escribí en prosa y con fotos, *Varietades de Galiano* todo empezó por un parque al fondo, junto al cristal que separaba el parque Fe de una cafetería; un vagabundo que me enseñaba «sus partes» me dio terror de que rompiera el cristal y avanzara hacia mí, entonces, el texto me protegió de él, de la realidad, y me salvó (porque siempre busco salvaciones simbólicas, y asumo el texto como la casa, como la protección) (Figuerola y Rodríguez).

Es una afirmación que trasciende el marco de lo anecdótico y en realidad constituye una pregunta —fundamental— que la autora trata de responderse en y con este libro —mucho más en *Otras mitologías* (2012)— si la literatura y la cultura tienen alguna capacidad mesiánica.

Como en todos sus escritos, aún en los que esto es menos evidente, este libro está concebido como entramado de recuerdos, observaciones, descripciones, reflexiones y cuestionamientos, incluso reseñas, para hacer una especie de “continuo entre la prosa y la poesía y entre lo público y lo íntimo” (Collado Cabrera, 2012).

Otras mitologías (2012) posee características similares — fotos, poemas— a *Travelling relato novelado* (1995a) y *Varietades de Galiano* (1998), pero es distinto en el tema y las maneras discursivas que están más distantes del relato y más próximas al ensayo y la crónica. El tema de este libro oscila entre la antropología cultural y la crítica literaria, en él conviven de un lado: el mundo de los rusos en Cuba, la pelota, el París babélico, Yazet Manzano, Olga Guillot, la vida en el campo cubano; del otro: Borges, *Paideia*, *La Azotea*, *La Torre de Letras*, Kafka, *Fragmentos de un discurso*

amoroso, *Retrato de una dama*, Juan Carlos Flores, Diana Bellesi, el haiku, Michael Donhauser, Udo Kawasser, Elizabeth Bishop, Lorenzo García Vega, *Tres maneras de tocar un elefante*, el epílogo de *Varietades de Galiano*, Ángel Pérez Cuza, *La visita de la Infanta* y Sergio Pitol. Se percibe con claridad que, en este caso, la balanza se inclina hacia la literatura y sus entornos.

Más que en *Travelling relato novelado* (1995a), en *Varietades de Galiano* (1998)... y en *Otras mitologías* (2012), el uso de las imágenes —en realidad, fotos— se ajusta a lo comentado por María Julia Daroqui respecto a otro constructo similar, de que “la fotografía más que una “imitación” o una “interpretación” de un determinado tópico, es “una huella de éste” (Daroqui, 2005:140). En estos textos de clasificación difícil, se cumple en buena medida que las imágenes: “(P)ocas veces sirven como apoyo o referente textual, la mayoría de esas incrustaciones contravienen la escritura o son el “pretexto” para apoyar una tesis del narrador, y siempre con una fuerte carga irónica” (:141).

En resumen, de la obra narrativa de Reina María Rodríguez afirmamos que ha permanecido bajo un estado de búsqueda permanente y experimentación en tanto discurso-contenido y en tanto contexto físico, en el aspecto visual y gráfico. Para la fecha de conclusión de este trabajo, la autora había concluido *La caja de Bagdad*, —segunda parte de *Varietades de Galiano*—, *Chapapote* y *Ráfagas*, todos textos narrativos aún sin publicar.

Reina María Rodríguez ganó el premio Casa de las Américas en dos ocasiones, en 1984 (*Para un cordero blanco*) y en 1998 (*La foto del invernadero*), tres veces el Premio Nacional de la Crítica (1992, 1995, 1999) y dos el Premio Julián de Casal (1980 y 1983). Ha recibido igualmente diversas condecoraciones: en Cuba, la Distinción por la Cultura Nacional (1988) y la Medalla Alejo Carpentier (2002); en Francia la Orden de Artes y Letras de Francia, con grado de Caballero (1999). Desde que se comenzó esta

investigación, ha obtenido dos importantes galardones más: en 2013, el Premio Nacional de Literatura y en 2014, el Premio Pablo Neruda.

Efectivamente, su aporte a la poesía cubana es innegable, más de diez poemarios publicados dentro y fuera de Cuba dan fe de esto. Tampoco es desdeñable su contribución a la prosa y la narrativa cubanas con los cinco libros mencionados.

Es el presupuesto de este artículo llamar la atención sobre la *otra vertiente* creativa de Reina María Rodríguez, resaltar los valores de su escritura horizontal y mostrar algunas de sus características principales, dar pistas, suscitar el interés e incentivar el debate en torno a la narrativa de la autora, menos estudiada hasta el presente a diferencia de su poesía.

El Limón (Maracay), 2014

REFERENCIAS

Alemany Bay, C. (2000). Poesía cubana a finales del XX: 1980-2000. *América sin nombre*, (2), 92-100.

Collado Cabrera, B. (2012). Deshaciendo el lenguaje: Reina María Rodríguez y la poesía cubana actual. *Sonda*. [Revista en línea], 1 Disponible: Dirección web: http://issuu.com/revistasonda/docs/reina_maria_bibiana_cc_n_1_sonda?e=6553915/3470993#/freeSignupNamePassword [Consulta: 2014, Marzo 28].

Daroqui, M. J. (1998). *(Dis)locaciones: narrativas híbridas del Caribe hispano*. Valencia, España: Universitat de Valencia y Tirant lo Blanch.

————— (2005). *Escrituras heterofónicas. Narrativas caribeñas del siglo XX*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora. Figueroa, S., y Rodríguez, N. E. (2003). En la casa de la poesía:

encuentro con la escritora cubana. *Ciberletras* [Revista en línea] Disponible: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09.html> [Consulta: 2013, Noviembre 28]

Fornet, A. (de 2007, Enero-Marzo). El quinquenio gris: revisitando el término. *Casa de las Américas*. Ponencia presentada en el Ciclo “La política cultural del período revolucionario Memoria y reflexión”, La Habana, 3-16.

Genette, G. (1970). Lenguaje poético, poética del lenguaje. En Szabón, J. (comp.). *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

López Lemus, V. (1995). Prólogo y notas. En *Poetas de la Isla. Panorama de la poesía cubana contemporánea*. Sevilla: Portada Editorial.

————— (2007). La poesía que cierra el siglo XX (1990-2000). *Revista Bimestre Cubana*, 19-25.

Lorente, L. (1976). *Las puertas y los pasos*. La Habana: Ediciones Unión.

Morán, F. (1999). La generación cubana de los 80: un destino entre las ruinas. *Cuadernos hispanoamericanos*, (588), 15-18.

Pérez López, M. Á. (2001). Las islas son mundos aparentes (Sobre la obra poética de Reina María Rodríguez). En Alemany Bay C., Mataix R., Rovira J. C., y Mendiola Oñate: *La isla posible*. Madrid: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.

Pérez, R. A. (2003). Una pirámide de balsas. En Rodríguez R. M.,

Otras cartas a Milena. La Habana: Ediciones Unión.

Ponte, A. J. (1998). Prólogo. En Rodríguez R. M., *Ellas escriben cartas de amor*. La Habana: Ediciones Unión.

Prats Sariol, J. (2003-2004). En el barrio de Reina María. *Encuentro*, 36-40.

Rodríguez, R. M. (1976). *La gente de mi barrio*. La Habana: Imprenta de la Universidad de la Habana.

————— (1984). *Para un cordero blanco*. La Habana: Casa de las Américas.

————— (1982). *Cuando una mujer no duerme*. La Habana: Ediciones Unión.

————— (1992). *En la arena de Padua*. La Habana: Ediciones Unión.

————— (1995a). *Travelling relato novelado*. La Habana: Letras Cubanas.

————— (1995b). *Páramos*. La Habana: Ediciones Unión.

————— (1998). *La foto del invernadero*. La Habana: Casa de las Américas.

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

————— (2003). *Otras cartas a Milena*. La Habana: Ediciones Unión.

————— (2006). *Tres maneras de tocar un elefante*. La Habana: Ediciones Unión.

————— (2008). *Variedades de Galiano*. La Habana: Letras Cubanas.

————— (2012). *Otras mitologías*. La Habana: Letras Cubanas.

————— *Todo es humo* (Inédito)

————— *Chapapote*, (Inédito)

————— *La caja de Bagdad*, (Inédito)

————— *Ráfagas*, (Inédito)

UNEAC (1994). Acta del jurado de poesía del Concurso UNEAC 1993. *La Gaceta de Cuba*, 33.