

Lecturas atentas

Una visita desde la ficción y la crítica a
veinte narradoras cubanas contemporáneas

Mabel Cuesta
Elzbieta Sklodowska (eds.)

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© de los textos, sus autores, 2019

© Almenara, 2019

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-40-6

Imagen de cubierta: Juan Miguel Pozo, *Horizont* (2016). Cortesía del artista.

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

EL PIANO LEGNA: MASTICANDO «UN
ETERNO SUSPIRAR» EN FORMA DE

Nanne Timmer | *Universiteit Leiden*

CLOSE READING

Me pidieron que leyera *close*,
muy *close*. de tan *close* que leí,
me nace

una canción y canas

de
vida
accidentes,

de
muerte
nacimiento,

de
busco perro muerto...

y
nombre del hijo, nombre
del padre, nombre del
espíritu santo,

de risa macho:
se mastica desprecio
en grande

el desdén de una gata sonriente:
«tu embarazo es mi comida»

pero
uno vive para mudarse
adonde uno
pueda ser árbol

árbol que sueña con uno
árbol que se besa con media humanidad
árbol que se llama Tony, San Antonio,
Coca Cola o sándwich de atún.

la primera vez
que una madre se separa de su hijo
es así
así así
así es como es

siempre habrá enanas que te pregunten:
«¿qué te sucede, belleza?, ¿a qué te dedicas?»
y siempre habrá también enanitos que respondan:
«a vivir, ¿a qué va a ser?»

exponer el cuerpo
maltratado
a sabiendas

como una canción para mezclarse
y otra para separarse:

vida vida muerte vi
vida vida vida vi
vida sí vida sí, risa satanás.

la risa es salud con canas
bebé limpio, vello limpio
carne limpia, vida limpia
sin canas y con ganas:
Olga con sombrero,
Olga con risa,
Olga con tambor.

la primera vez
que una madre se separa de su hijo
es así
así así
así es como es

contarte en segunda persona
que te fuiste a Texas así sin más
a besar un pájaro.
¿Dejar al bebé de una
en manos de otra
mientras que una va oliendo a sangre?
No, eso jamás.

lo único que sé es que

EN LAS CLÍNICAS DENTALES NO EXISTE LA POESÍA

mejor un pájaro en mano que cien volando, pensaste
y saliste al zoológico a besar un pájaro,
la lengua materna no soporta masticar

y yo
yo
veo una avispa bebé
una mini micro bebé avispa

y un problema de retórica
en la punta

de los pezones
en las encías
los pájaros de la playa
donde oigo

una canción despachada de un Castro,
un tal Cristián, todo es Caribe
y aquí no se pronuncia el nombre de
Dios ni del espíritu santo.

Sin nombre, pero con prótesis,
sin sombrero, pero con senos: una narración...

Hacer un *close reading* de un fragmento de una novela en construcción escrita por Legna Rodríguez Iglesias, más bien pide eso: una recreación de su texto en forma de poema. Pide juego y recreo. Hablar de constructos y tradiciones trae el peligro de hacer estancar un flujo que Rodríguez Iglesias intenta inyectarle al archivo nacional cubano. Un canon bastante macho, todo hay que decirlo. Aunque si uno recuerda que Legna incluso es capaz de ponerle vagina a Antonio Maceo (jefe militar del Ejército Libertador de Cuba del siglo XIX), tal como hace en su novela *Las analfabetas*, pues convendrán conmigo que toda marca de género es relativa:

Tú te pareces a Antonio Maceo, me dice la escritora.

Alta.

Esbelta.

Hermosa.

Valiente.

Negra.

Ojos penetrantes.

Sonrisa de porcelana.

Pezones muertos.

Cicatriz.

Boca, manos y pies grandes.

Vagina enorme.

Legañas al despertar.

Orejas suaves.

Cabello crespo.

Antonio Maceo en persona. (2015b: 128)

Este ensayo se propone comentar «Un eterno suspirar» de Legna Rodríguez en relación con aspectos recurrentes en el resto de la obra de la autora, en particular *Las analfabetas* y el cuento «Antihéroe», y está pensado para una antología académica que reúne en abrumadora mayoría textos de ensayistas mujeres. Me pregunto si ese dato contribuye al hecho de que me haya aventurado a subvertir el género académico empezando libremente con un poema en vez de una aproximación teórica. Creo que sí, y me pregunto por qué. Como si el mundo se pudiera dividir genéricamente entre los

académicos conservadores y las académicas anticonvencionales. Y no, no es así. Nada pinta aquí la identidad sexual. ¿Será entonces que siempre he considerado el registro académico (falsamente) como un registro masculino? Sí. ¿Será que se trata de un espacio *gendered* y que la institución de por sí la pienso «macha»? Sí, también. No por casualidad me pongo chaqueta y pantalón –prendas que asocio con significantes masculinos– cuando quiero que escuchen con seriedad una de mis conferencias. En ese travestismo el hombre como tal no existe (*I've got news for you*, Lacan). Leamos a Sarduy, quien dijo: «El travestí no imita a la mujer. Para él, a la límite, no hay mujer, sabe –y quizás, paradójicamente sea la única en saberlo–, que *ella* es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto» (Sarduy 1982: 13).

Pues esta cita también funciona al revés si cambiamos los signos de género, e incluso funciona en múltiples direcciones.

Transcribámosla: La «travesti» no imita al hombre. Para *Ell@, a la limite*, no hay hombre, sabe –y quizás, paradójicamente sea la única en saberlo–, que *él* es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto.

Travistámonos pues, en las direcciones que sean: de signo mujer a signo hombre, de hombre a mujer, de mujer a mujer u hombre a hombre. Cambiemos chaquetas, faldas y tatuajes de colores y signos varios. Pero no para borrarse en la adaptación; borrar algunos aspectos asociados a lo supuestamente femenino en un espacio ligado al saber y la institución sería una equivocación. Sobre todo porque es falso catalogar modos de saber, modos de escribir y géneros de texto según una etiqueta de lo femenino. Una puede terminar hablando un registro acartonado superando así la imitación del hombre que no existe. Las travestis siempre podemos superar al modelo. Usemos la treta no para invisibilizar la semejanza, sino para asumir libertades: travistámonos para hacer visibles aquellos aspectos que asociamos a lo *otro* y que fueron catalogados interiormente como «diferentes» –por las razones que sean.

En mi caso, en el texto académico asocié poesía rítmica, lenguaje suelto y registro subjetivo a un espacio femenino en oposición a un espacio masculino de *logos*, saber e institución. Y bueno, aquello tiene su lógica, no soy la única en ese error: hay toda una tradición que asocia los géneros menores como el diario y la poesía al espacio íntimo y privado y a la escritura

«femenina», y ¿a quién le gusta quedar como *la mujercita* en medio de una ciudad letrada donde se hace el reparto del derecho de habla? Josefina Ludmer (1984) explicó muy claro cómo, a través de un juego con los géneros textuales, Sor Juana con su *Carta Atenagórica* negocia su derecho a hablar haciendo como si no supiera lo que estaba diciendo o haciendo como si en efecto no lo estuviera diciendo. El travestismo podría ser entonces también una hibridación de géneros textuales, e incluso, escriturales, tal como ya ha mostrado Legna en la novela antes mencionada, donde la narradora/escritora del texto que en ese momento estamos leyendo deviene o pretende ser analfabeta. La obra declara su no-hacer literatura; la voz analfabeta escribe una novela haciendo como si no supiera, y eso le da cabida incluso a las pesadillas de la narradora a través de un juego autoficcional:

Esta mañana, antes de despertarse, la escritora tuvo una pesadilla.
 Soñó que al final de sus días había logrado escribir más de cien libros.
 Pero ninguno valía la pena.
 Todos eran un fracaso.
 Todos decían lo mismo.
 Mierdas sobre el amor.
 Así que una empresa de materia prima se llevaba todos los ejemplares de la escritora para un almacén y
 los convertía en pulpa.
 La pulpa en que fueron convertidos los libros de la escritora fue utilizada para hacer más libros.
 Libros de verdad. (Rodríguez Iglesias 2015b: 104)

La poética de Legna es un travestismo de la palabra que se viste de cuerpo o al revés. La dicotomía falsa entre cuerpo y mente no ayuda en esta confusión. *Pienso, luego existo*, decía Descartes... Ser un cuerpo y tenerlo, pensarlo y habitarlo; todo eso a la vez complica la posición del sujeto logocéntrico. El cuerpo frecuentemente ha sido delegado al campo opuesto, a la centralidad de la mente. Como consecuencia la otredad ha sido definida como no-masculina, no-blanca, no-europea y no heterosexual, y fue pensada sobre todo como mero cuerpo. Todo para crear un orden, aunque sea falso, como por ejemplo la división de campos semánticos masculino *versus* femenino. Legna afirma que en su obra desde el inicio le «interesó explorar bien la noción de lo femenino, no como socialmente se ha cano-

nizado, sino como un fenómeno muy asombroso» (en Carranzana 2018: s.p.). Una identificación con el lugar de lo «femenino», como consecuencia de lo anteriormente explicado, a veces ha resultado en más reflexión crítica sobre la relación entre sujeto y el cuerpo. En los textos de Legna aquello es precisamente uno de los ingredientes que vuelve con fuerza en tanto ritmo, flujo, materialidad. La narración se viste de cuerpo como otro modo de travestismo. *Mastico, luego existo. Sangro, luego existo*, parece decirnos si me pongo con gesto de traductora cartesiana. O como dice la narradora de «Un eterno suspirar»: «mis ideas no son más originales que mi cuerpo».

El travestismo de la palabra que se viste de cuerpo y es también uno que subvierte un orden entre algo considerado como centro y algo como periférico. *No wonder* las reacciones tan diversas a la escritura de Legna, o tal como explican más en detalle Javier L. Mora y Ángel Pérez:

Quizás sea Legna Rodríguez Iglesias (Camagüey, 1984) quien haya generado las opiniones más encontradas en estos años. Adorada por defensores del desorden y la mala conducta, ultrajada por los devotos de la rectitud poética, su obra (irregular, imperfecta, vulnerable) constituye una de las voces literarias más auténticas de la Cuba contemporánea. Sería demasiado ingenuo interpretar la desfachatez creativa de esta autora a la luz de normativa o postura académica alguna. ¿Por qué resulta inquietante, molesta, perturbadora? ¿Qué problema hay en exteriorizar un pensamiento por más lateral que lo pretenda la norma? Esta escritura es un golpetazo político al deber ser: desafío ideológico y dislocación de la moral. (2018: 146)

Uno de los desafíos para la crítica literaria, entonces, es el de catalogar novelas que son poemas, poemas cuentos o selfies. Legna «publica libros bastardos, degenerados, y gana concursos con su depravación literaria», según señala Gilberto Padilla en la cubierta de *No sabe / No contesta*. Ahmel Echevarría explica que la autora no narra la vida cotidiana «sino un magma vital en formación que promete no llegar a ningún lado» (2014: 19). Se trata pues de una suerte de narrativa en expansión, en la que habita el deseo de que la oralidad sustituya a la escritura, o de que por lo menos aquella se imponga a esta, para desafiar los límites del soporte de la memoria colectiva.

En «Un eterno suspirar» cada párrafo parece un minicuento autónomo, como es el caso de muchos otros textos de la autora. En esta fragmentación del texto hay una familiaridad con otros de la llamada *generación cero* –por

ejemplo, Jorge Enrique Lage, quien continuando una escritura marginada como la de Lorenzo García Vega, construye *collages* de pedazos textuales. En el caso de Legna, tal fraccionamiento tiene un efecto muy peculiar: por la aparente desconexión entre los párrafos surgen yuxtaposiciones de lo abstracto y lo concreto. Los vínculos entre algo trascendente como ser «feliz con bastante poco» y «el papel de cera que arranca de raíz cualquier cosa que asome, lacios y crespos» crean las concretizaciones tan propias de la narrativa de Legna. Se podría decir que este juego que oscila entre lo abstracto y lo concreto y entre lo oral y lo escrito es paradigmático respecto a las ideas que Julia Kristeva entiende como la experiencia donde «los bordes que orillan el habla –el borde inferior (femenino) de lo psicosomático y el borde superior (masculino) de lo lógico-conceptual– “no se oponen con rigidez, sino que son fronteras” que se mueven interdiálécticamente» (en Richard 1996: 740).

La oralidad atraviesa los textos de Legna de varias maneras. De modo físico y material mediante asociaciones a la comida y el sexo (por ejemplo, en los detalles «el arroz, la yuca y la ensalada verde», la «repulsión al oír a alguien masticando», y «haberse besado con media humanidad» o en el nombrar las partes del cuerpo como «la barbilla, borde del pezón, labios menores»). Esas son algunas de las estrategias para materializar la experiencia poética, aunque Catalina Quesada señala la importancia de la ironía en esa materialización con la que Legna despoetiza tópicos poéticos. Para ello la autora usa «el chicle como sustituto de la sustancia poética, dada su condición de “elemento” en contacto con la lengua» (Quesada 2016: 310). Liuvan Herrera Carpio, sin embargo, lee el título *Chicle (ahora es cuando)*, la goma de mascar, como una «metonimia de raigambre antropofágica» que juega con diferentes tradiciones poéticas. Así explica que se trata de digerir la tradición «y al absorber su naturaleza, solo queda un jugo amniótico donde la poeta hará nacer su praxis literaria, y más tarde, el resto será escupido (hemos utilizado este verbo por su sema despectivo) para formar parte de la basura» (2012: s.p.). Las dos críticas aciertan. La palabra poética en la obra de Legna es como el chicle. El irónico mascar es un apropiarse de ingredientes varios que con cierta diversión se mezclan, yuxtaponen o se pegan. Digerir la palabra líquida y escupir los restos implica también un juego indiferente contra todo tipo de trascendencias: «Te pido / que no interpretes / los ámbitos culturales / porque sabrías / que soy la perra dócil

de la poesía cubana / la perra sin hueso / ni sopa / hay otros perros / sarnosos / pero menos resquebrajados / [...] hay otros gatos también / te pido / que en paz me dejes / [...] y sola / voy / a desenterrar / el hueso» (2013a).

Pero lo oral se da sobre todo en ese registro hablado tan central en su narrativa. Piensen en el ritmo, la sonoridad y la repetición. La materialización poética ocurre además en la reflexión sobre el lenguaje: «nadie dice *kilómetro* en Miami. No existe esa palabra aquí. A diferencia de la palabra *pájaro* que sigue teniendo vigencia y más aún, contundencia». Desde una especie de extranjería, o desde el *in-fans* (Agamben 2007) se tantea la palabra, se prueba y se saborea su uso. Desde una mirada afín a la infancia no insertada en las convenciones del lenguaje, los significados y el orden social, la voz lírica practica con las palabras en cuanto a su sonido y aspecto de significante, como si fuese un aprendizaje del idioma. Agamben explica que la infancia no es solo aquel lugar que se dejó atrás en un pasado anterior a la entrada en el orden simbólico, sino también aquel lugar intermedio (la *in-fancia* como el no-hablar) por el que siempre se atraviesa al usar el habla, aquella zona que se pierde cada vez que se pronuncia el lenguaje (2007: 54). Es como si la narrativa de Legna se resistiera a tener que perder aquella zona del habla.

Al insertarse en un orden discursivo, el sujeto va descubriendo los procedimientos reguladores que organizan el habla como bien se ve también en «Un eterno suspirar». El sujeto así se tropieza con los rituales sociales (descritos como aquellos que tienen lugar en el «restaurante de mal gusto» o en el «Bar Karaoke»), como también con los tabúes y las prohibiciones en el orden del discurso. Las últimas se ejemplifican con la interdicción de la canción al pronunciar el apellido Castro cuando la narradora se propone cantar una canción de Cristian Castro. Mediante este dato el texto deja en claro algo curioso: mencionar el apellido del ex-presidente de la isla roza con el tabú. Walfrido Dorta (2018) ha analizado cómo la literatura contemporánea cubana subvierte ese tabú. En el caso del texto de Legna, se da una versión paralela: no se trata de las prohibiciones estatales que rigen en la isla, sino que se trata de lo no-decible en Miami. Curiosamente, algunas de las reglas discursivas pasan por tabúes similares: no mencionar un nombre en particular –aunque sea por la razón contraria. El sujeto aquí es ajeno a la Historia, solo reflexiona sobre la propia vida y propone más bien el canturreo como modo de vida. Por mera casualidad coincide

el apellido de un cantante popular con el del ex-presidente. La narrativa de Legna es como una canción karaoke o un piano que atraviesa el archivo nacional y que juega con sus restos discursivos. Eso se ha visto en otros textos suyos también. En *Las analfabetas* la coexistencia de la escritura y la oralidad está al servicio de una propuesta literaria que políticamente desafía los monumentos de la memoria nacional. Es un desafío lúdico que deja en evidencia los desechos del discurso patrio y lo recicla dentro de un nuevo lenguaje poético. Hay una idea de «desalfabetización» que va de la mano de una búsqueda poética que se concentra en la metáfora del piano. En «Un eterno suspirar» la expresión musical es más banal: el karaoke funciona aquí como posible lazo social. Los sentidos sociales y políticos más concretos y el entorno más inmediato caben todos dentro de la transformación poética y social que Legna Rodríguez Iglesias propone y *a fortiori* se vuelve chicle, karaoke o piano. La oralidad, la voz y el cuerpo en su literatura funcionan como un posicionamiento frente al archivo y la *polis* (Timmer 2016: 51).

En cuentos como «Antihéroe», de *No sabe / No contesta*, se ve un procedimiento parecido con respecto a la deconstrucción de los símbolos nacionales. Legna crea allí un orden casual del mundo a través de la repetición de un mismo suceso: cuatro personas con diferentes recorridos urbanos pasan a la misma hora a comprar el mismo libro de José Martí, todos después siguen su recorrido con hambre para ir a comprar pan con tortilla en el Restaurante Las Ruinas. El cuento casi se lee como una coreografía de movimientos de cuatro personajes que parecen estar orquestados desde un siglo antes. El año 1895 es la referencia que hace que el lector conecte todo lo anterior con la hora y el lugar de la muerte de Martí y con su supuesto «apetito» justo un segundo antes de morir. Lo curioso es que la repetición y la determinación temporal aluden a una trascendencia y densidad histórica, pero aquí funciona al revés. La reiteración de la presencia del héroe anónimo que da nombre a una plaza, una avenida y una librería sugiere más bien la ironía de la construcción heroica como tal. A través de la ironía se eleva el insignificante acto de consumir un pan con tortilla a un acto con estatus épico.

Javier L. Mora y Ángel Pérez definen el «extravagante uso del lenguaje por desenfadado y directo» y la «extrema naturalidad en la colocación de los versos» en la poética de Legna como el «sostén exacto de su apatía social y de su indiferencia por el destino de la nación» en un ensayo sobre la

poesía cubana de los 2000 que no por casualidad titulan «La desmemoria» (2018: 146).

A modo de conclusión podríamos afirmar que el texto «Un eterno suspirar», que hemos comentado a lo largo de estas páginas, muestra algunas de las características más recurrentes de la escritura de Legna. Una escritura que mueve la fragmentación textual para reconectar de modo inesperado lo abstracto y lo concreto. Combinaciones que, de manera clara, concretizan la experiencia poética desde la reflexión sobre el cuerpo y las identidades sexuales. Buscando la musicalidad del lenguaje y resistiéndose a cerrar la zona de infancia, el juego poético medita sobre las palabras y las cosas y llega a una mezcla sonora de significantes que se libran de su significado. Con un travestismo de los géneros y los textos, la autora muestra la relación desafiante y provocadoramente indiferente que se genera entre el ritmo lúdico del registro oral y el archivo nacional con su memoria, símbolos y héroes. Esta mezcla, tan propia de la poética de Legna, podría decirse que solo es comparable a la de su continua expansión.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2007): *Infancy and history: On the destruction of experience*. London: Verso.
- CARRANZANA, Lien (2018): «Legna Rodríguez Iglesias: “Me interesa parecerme a mi escritura, y que mi escritura se parezca a mí”». En *Diario de Cuba*, 7 de abril: <http://www.diariodecuba.com/cultura/1522502355_38412.html>.
- DORTA, Walfrido (2018): «Fidel Castro como tabú: disrupciones de una prohibición». En *Hypermedia Magazine*, 26 de noviembre: <<https://www.hypermediamagazine.com/sociedad/fidel-castro-como-tabu-disrupciones-de-una-prohibicion/>>.
- ECHEVARRÍA, Ahmel (2014): «La casa de los naufragos o a la vista en planta de una generación». En *Quimera*, diciembre: 16-20.
- HERRERA CARPIO, Liuvan (2012) «Legna Rodríguez y Oscar Cruz. Dos poetas que perdieron la aureola». En *El Caimán Barbudo*, 4 de febrero: <<http://www.caimanbarbudo.cu/articulos/2012/02/poetas-que-perdieron-la-aureola/>>.
- LUDMER, Josefina (1984): «Tretas del débil». En González, Patricia Elena & Ortega, Eliana (eds.): *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Huracán, 47-54.
- MORA, Javier & PÉREZ, Ángel (2018): «La desmemoria. Epílogo de la poesía cubana de los 2000». En *Temas* 93-94: 142-149.

- QUESADA GÓMEZ, Catalina (2016): «Arqueologías globales en la literatura cubana: de las ruinas al chicle». En *Cuadernos de Literatura* 20 (40): 301-312.
- RICHARD, Nelly (1996): «Feminismo, experiencia y representación». En *Revista Iberoamericana* LXII (176-177): 733-744.
- RODRÍGUEZ IGLESIAS, Legna (2012): *Mayonesa bien brillante*. Matanzas: Ediciones Matanzas.
- (2013a): *Chicle (ahora es cuando)*. Ciudad de México: Literal.
- (2013b): *Chupar la piedra*. La Habana: Abril.
- (2015a): *No sabe / no contesta*. La Habana: Caja China.
- (2015b): *Las analfabetas*. Leiden: Bokeh.
- SARDUY, Severo (1982): *La simulación*. Caracas: Monte Ávila.
- TIMMER, Nanne (2016): «Cartografía de la no-nación: escritura y oralidad en *Las analfabetas*, de Legna Rodríguez». En *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* 17: 38-53.