

Desposesión desde el margen en *...te daré de comer como a los pájaros...* de Reina María Rodríguez

AGUSTÍN ABREU CORNELIO | UNIVERSITY OF PITTSBURGH

Resumen

Este artículo analiza el libro *...te daré de comer como a los pájaros...*, de la cubana Reina María Rodríguez, desde la expresión de precariedad o desposesión, según la propuesta conceptual de Athena Athanasiou y Judith Butler. Para dichas autoras la desposesión ha sido una característica definidora del rol social (género o clase) en la sociedad moderna; sin embargo, a partir de la performatividad, la marginación impuesta por la precariedad es vista también como un espacio para deconstruir los discursos de la violencia y el poder, sus jerarquías y discriminaciones. En este libro, Rodríguez instrumentaliza la vulnerabilidad, implícita en cualquier relación humana, y la materializa en el cuerpo del texto, subvierte la centralidad del discurso literario ante sus márgenes anecdóticos o explicativos, lo poético ante lo prosaico. De este modo, *...te daré de comer como a los pájaros...* desafía, por un lado, a la institución literaria y, por otro, a las dinámicas sociales que sostiene jerarquías de género, clase o raza.

Abstract

The main objective of the present article is to analyze *...te daré de comer como a los pájaros...*, by Reina María Rodríguez, from the expression of precariousness and dispossession. Athena Athanasiou and Judith Butler articulate this concept as a definitive characteristic of social roles (of gender and class) in modern society; even though,

through performativity, the marginalization imposed by dispossession becomes a critical space for deconstructing discourses of violence and power, their hierarchies and discriminations. In her book, Rodríguez uses vulnerability, implicit in any human relation, and materializes it the body-text, doing so also subverts centrality of literary discourse from its incidental or explanatory margins, the poetic from the prosaic. In this way, ...*te daré de comer como a los pájaros...* challenges, on the one hand, literary institutions and, on the other hand, social dynamics that support gender, class or ethnic hierarchies.

Palabras clave: desposesión relacional, performatividad, (in)decibilidad, prosa/verso, pliegue.

Keywords: relational dispossession, performativity, (un)speakability, prose/verse, fold.

Para citar este artículo: Abreu Cornelio, Agustín, "Desposesión desde el margen en ...*te daré de comer como a los pájaros...* de Reina María Rodríguez", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 48, semestre I de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 99-114.

“**M**e arrebatasteis mi gorrión hermoso”¹, lloraba Cayo Valerio Catulo en uno de sus epigramas a Lesbia. Siendo el ave un símbolo del poeta en la tradición occidental, podríamos imaginar que en este verso se identifica la pérdida –y, en particular, la pérdida del canto del ave– con el origen del canto poético. En la antigua Grecia, la docilidad y aparente indefensión del gorrión eran contrastados con la potencia de su trino como un símbolo de la expresión poética surgida de la precariedad: “El gorrión te indica que es el momento de cantar tu canción.”² Aunque el poema de Catulo indica una afectación en el sujeto lírico, la existencia del ave misma se presenta ajena a la constitución de Yo. Caso distinto es el del libro de Reina María Rodríguez (*La Habana*, 1952) ...*te daré de comer como a los pájaros...* (2000), en el que la muerte de un ave es el momento fundacional del Yo lírico, en el cual culpa y muerte se hacen propias: “mi culpa se transforma en la luz que rodea al cuerpo muerto”³; de manera que no hay aquí y allá, no hay distanciamiento, sino una asimilación de la muerte en el nacimiento del texto.

¹ Cayo Valerio Catulo, *La poesías de Cayo Valerio Catulo*, México, Ignacio Escalante, 1905, p. 21.

² *Tótem Animal*, <https://totemanimal.org/2013/04/24/gorrión-totem/>

³ Reina María Rodríguez, ...*te daré de comer como a los pájaros...*, La Habana, Letras Cubanas, 2000, p. 7.

Se trata de una radicalización de la coincidencia entre pérdida del canto y origen del canto que leíamos en el poema de Catulo, pues en el libro de la cubana no se trata de fenómenos que coincidan únicamente en el tiempo (uno como consecuencia inmediata del otro), sino que coexisten en el sujeto lírico y en su cuerpo (textual): “mi culpa despoja, actúa en el crecimiento”⁴.

En dicho “despojamiento” se fundamentan las ideas vertidas en el presente ensayo: lo que se pretende es mostrar cómo la “desposesión” —en el sentido que Judith Butler y Athena Athanasiou lo discuten en su libro *Dispossession*—, por causa de la muerte y de la expulsión del hogar, sustenta la constitución de un Yo lírico que pone en crisis la subjetividad unitaria y soberana vinculada a una noción de propiedad —característica de la Modernidad— y, a su vez, que dicha desposesión también estaría expresada en la singular forma —o corporalidad— del texto. Una desposesión que, asimismo, participa en la conformación de la figuración de una escritora que pretende insertarse en el campo literario latinoamericano contemporáneo. Esta desposesión tiene, además, un efecto retórico que pretende afectar al lector que desarrolla una voluntad de comunión, propia de la palabra poética.

La noción de carencia o desposesión ha sido analizada por Milena Rodríguez como una constante en la obra de Reina María Rodríguez. La crítica cubana aborda dos poemas: “Deudas”, del libro *Cuando una mujer no duerme* (1980), y “Ellas escriben cartas de

amor”, de *En la arena de Padua* (1992), en los cuales descubre que dicha carencia es un marcador de la condición femenina y, en ese sentido, entiende el reconocimiento de la incompletud como “un rasgo que atraviesa la feminidad”.⁵ Podríamos vincular esta incompletud con la noción freudiana de la ausencia del falo, pero quizá deberíamos considerar la deconstrucción que de ese paradigma psicoanalítico hace Athanasiou, en conversación con Judith Butler. Para la crítica griega el falo desborda la concepción anatómica de un cuerpo que se quiere presentar como pre-simbólico, aunque la segmentación del cuerpo siga esquemas culturales que saturan la fisiología con discurso e interpretación. De esta manera, la idea del falo como una posesión inalienable, propia de la fisiología masculina, es puesta en entredicho.⁶

Siguiendo a Butler y Athanasiou podríamos pensar que lo subyacente a esta centralidad y naturalización del falocentrismo es imponer una desposesión epistemológica sobre el cuerpo de la mujer. En esta desposesión, observan una oportunidad para desestabilizar la dicotomía de los géneros discretos (hombre/mujer) de la heteronormatividad; no con la intención de fundar nuevas identidades sobre otra materialidad, sino para instaurar el relativismo del falo al

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ Milena Rodríguez Gutiérrez, “Las poetisas cubanas: Reina María Rodríguez en clave femenina”; Milena Rodríguez Gutiérrez, *Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Poetas cubanas e hispanoamericanas*, Sevilla, Renacimiento, 2012, p. 197.

⁶ Judith Butler y Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*, Malden, Polity Press, 2013, p. 36.

transfigurarlos, difuminando su consistencia simbólica, desterritorializándolo en los intersticios que abre el reconocimiento de la condición performativa de la identidad.⁷ Esta aprehensión por la posesión corporal, análoga de la propiedad capitalista, puede deconstruirse a partir de los discursos que estructuran la materialidad, por lo que es significativo que “Deudas”, poema que Milena Rodríguez comenta, inicie “Hoy quisiera escribir lo que me falta”⁸, haciendo presente y propio aquello que determinaría su desposesión.

La noción de desposesión que Butler y Athanasiou discuten en su libro, como un tener/no-tener fundante de la subjetividad, no se restringe al espacio del género sexual, sino que pretende extenderse a lo que la modernidad occidental ha construido como ‘lo humano’. En su libro, las dos estudiosas presentan dos perspectivas de la desposesión aparentemente opuestas. En la primera de ellas, se trata de un mecanismo sistémico de instauración de un orden social que degrada a algunos para sostener la hegemonía de otros; una desposesión que impacta en la epistemología de los subyugados naturalizando la superioridad de unos respecto de otros, en términos del ‘poseer’, brindando a los desposeídos una inteligibilidad –si, y sólo si, aceptan el lugar asignado– dentro del contexto de su inferioridad.⁹ Es decir, esta epistemología de la desposesión aplicada en cuerpos, tierra, conocimiento, etcétera, concede humanidad a aquellos que

aceptan sumisamente el lugar que se les ha dado y su capacidad de (des)poseer.

Lawrence y Karim hacen una definición de la violencia como proceso que crea y recrea discursos sociales de auto-comprensión.¹⁰ Este proceso es performativo pues, aunque se compone de actos únicos, delimitables, es históricamente constituido y socialmente compartido; cada acto vincula dos actores particulares en una relación de empoderamiento que, a la vez, da continuidad a una serie –o genealogía– de acciones violentas a las cuales invoca, reproduce y comenta. No obstante, siendo un acto performativo, podemos decir que cada acto violento incluye, en potencia, las condiciones para un acto de resistencia que cuente también con su propia genealogía.

De lo anterior surge la segunda concepción de desposesión que ponen en juego Butler y Athanasiou. En palabras de Athanasiou:

dispossession encompasses the constituted, preemptive losses that condition one’s being dispossessed (or letting oneself become dispossessed) by another: one is moved to the other and by the other – exposed to and affected by the other’s vulnerability¹¹.

Se trata en este caso de una fundación de la subjetividad en su apertura hacia el otro y en la vulnerabilidad que se actualiza en

⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁸ Citado en Rodríguez Milena Gutiérrez, *op. cit.*, p. 197.

⁹ Judith Butler y Athena Athanasiou, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ Bruce B. Lawrence y Aisha Karim, “General Introduction: Theorizing Violence in the Twenty-first Century”, Bruce B. Lawrence and Aisha Karim, *On Violence. A Reader*. Durham, Duke University Press, 2007, p. 12.

¹¹ Judith Butler y Athena Athanasiou, *op. cit.*, p. 9.

cada momento de ese “hacerse presente” para el otro en un acto violento; es decir, esta desposesión surge al centrar la interacción, el performance social, en el riesgo de ininteligibilidad que cada acción entraña. Es decir, la vulnerabilidad del acto radica en su orden discursivo, orden que lo haría replicable e interpretable.

Visto de este modo, la desposesión es un encuentro que descentra al individuo y pone en crisis su constitución unitaria. Se trata de una desposesión relacional que, pese a su violencia, puede tener el efecto contrario al normativo

when a sovereign and unitary subject can be effectively challenged, and that the fissuring of the subject, or its constituting ‘difference,’ proves central for a politics that challenges both property and sovereignty in specific ways¹².

Lo que pretenden las autoras es construir una base teórica para comprender movimientos sociales y expresiones de resistencia impulsados por el reconocimiento común de la desposesión.

Hechos estos apuntes teóricos un tanto extensos conviene volver a la autora a quien se dedican estas páginas.

La aún escasa crítica sobre la obra poética de Reina María Rodríguez coincide en señalar dos etapas en su producción: una primera en la que se percibe cierta proximidad a la estética de la poesía de la experiencia, signada por el registro coloquial y la referencia a las urgencias de la vida cotidiana.¹³ Y una se-

gunda etapa, tras su aproximación a la posvanguardia, en la que la prosa predomina sobre el verso y la expresión se abre a la contaminación de géneros en la construcción de libros de difícil clasificación; etapa que iniciaría con *Para un cordero blanco* (1984). Características comunes a los libros de la segunda etapa¹⁴ son la literaturización de la voz autorial, que aparece parodiada o desprestigiada como elemento ordenador; la ruptura con la linealidad no sólo de lo representado —mediante recursos como el anacronismo—, sino de la escritura misma como un sintagma —mediante la fragmentariedad y/o la reiteración—, rompiendo de esta manera con cualquier posible teleología; la superposición de hechos literarios y reales, desjerarquizando la relación entre ambos, y el énfasis en la indecibilidad.

Por sobre todas las características mencionadas se cierne la desconfianza característica del posmodernismo: una duda radical ante las posibilidades de la representación en un mundo donde todo parece desmaterializarse en signo, lo cual contribuye a que la indecibilidad cobre predominancia en los textos de la segunda etapa de Reina María Rodríguez, que enfatizan ese conflictivo y poroso borde en donde el lenguaje se descubre insuficiente. Cuando la relación que el hablante establece con su entorno se descubre vulnerable, el lenguaje mismo se reconoce como un ámbito desposeído, incapaz

¹² *Ibid.*, pp. 6-7.

¹³ Milena Rodríguez Gutiérrez, *op. cit.*, pp. 193-194.

¹⁴ *Para un cordero blanco* (1984), *En la arena de Pádua* (1992), *Páramos* (1993), *Travelling* (1995), *La foto del invernadero* (1999), *...te daré de comer como a los pájaros...* (2000).

de apropiarse del mundo e irremisiblemente articulado por la ininteligibilidad.

El libro que aquí abordamos, *...te daré de comer como a los pájaros...*, publicado en el año 2000,¹⁵ representa un momento radical en la mencionada segunda etapa creativa de Rodríguez. En una entrevista con Antonio José Ponte, la propia autora hace un relato del proceso de creación de dicho libro que, al mismo tiempo, es una sintética descripción formal, por lo que merece una cita en extenso:

Primero escribí la columna de la izquierda, que tiene como punto de partida y como punto final la muerte de Katherine Mansfield. Puse en esa columna izquierda el pastiche, la fábula de la escritora, la voz engolada... Luego resumí tres años de mi diario (deudas, gritos, escasez de alimentos, amigos, pájaros muertos, libros leídos, construcción) y ese resumen es la columna de la derecha. Y, entre ambas columnas, para formar un triángulo, fragmentos de las cartas de un amor imposible, cartas ingenuas, ridículas. Todo para construir a la vez el libro y la casa, para deconstruirme como fábula, la fábula de una escritora cuya mayor responsabilidad es dar de comer a los pájaros, capaz de morir a causa de la muerte de un pájaro, por una irresponsabilidad cometida.¹⁶

¹⁵ Vale señalar, anticipadamente, que la indicación temporal es parte de los juegos semióticos en el libro, pues en la firma final del texto se consigna 1991 como el año de composición, y a lo largo de las dos columnas hay fragmentos fechados entre 1991 y 1993.

¹⁶ Antonio José Ponte, "Esta casa en el aire", *Encuentro de la cultura cubana* 2004, pp. 23-24.

Esta composición a dos columnas es una de las características más reconocibles del libro, la cual José Prats Sariol identifica como heredera de *Blanco*, de Octavio Paz, y de la poesía concreta brasileña.¹⁷ Coincido con el crítico en que la disposición en dos columnas que corren paralelas a lo largo del libro –más la constitución fragmentaria de ambas– se convierte en una combinatoria que propicia una participación lectora mucho menos controlada que la de *Rayuela*, de J. Cortázar, o *Anagnórisis*, de Tomás Segovia, por agregar otros ejemplos paradigmáticos. Prats Sariol lo describe como "un aleatorio símbolo que intenta conjurar la sucesión lineal, la inevitable sucesión lineal de la vida y de la escritura. Suerte de exorcismo de estilo, la experimentación termina siendo una nueva costumbre, otra estación para alguna vez armar otra combinatoria"¹⁸. Complementando la cita de Sariol, se podría decir que esta conjura problematiza también la noción de límite, por ejemplo, entre vida y muerte, entre posesión y desposesión, entre lo decible y lo indecible; no se trataría de establecer cortes que refieren mutas exclusiones, sino pliegues al estilo deleuziano que desarticulan la condición periférica del margen.

Pareciera haber entre estas dos columnas una jerarquía establecida gráficamente, pues la voz 'literaria' no sólo ocupa el lado izquierdo (el primero en nuestro modelo de escritura, el de más valor en nuestra numeración), sino que también tiene un espacio

¹⁷ José Prats Sariol, "En el barrio de Reina María", *Encuentro de la cultura cubana* 2004, p. 40.

¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

mayor en la página y una tipografía más grande que la columna de la derecha, en la que son más notorias las urgencias de la vida cotidiana y el registro coloquial. De esta manera, pareciera sostenerse la jerarquía entre el lenguaje literario y el lenguaje cotidiano. Quizá habría que poner comillas a “lenguaje cotidiano” y enfatizar la ironía, pues no deja de ser un artificio creado por la artista (y por la escritora figurada en el texto) para representar el lenguaje que se emplea en los intercambios de la vida corriente: palabras que imitan palabras.

La oposición señalada por las dos columnas del libro, entre lenguaje literario y cotidiano, no es sino una prolongación de la oposición clásica entre verso y prosa, la cual ha sido puesta en crisis desde el siglo XIX con el aumento del prestigio de géneros como la novela y el surgimiento de géneros híbridos como el poema en prosa. Una de las distinciones recurrentes entre ambos modos de expresión verso-literaria/ prosa-cotidiana está también articulado en términos de la desposesión, en este caso desposesión de figuración. Bárbara Johnson aborda esta problemática al estudiar dos poemas en prosa de Baudelaire y descubre que, si bien hay un desplazamiento de la figura literaria tradicional, tales poemas resaltan el fundamento figurativo del lenguaje en general. Se trata, en el caso de Baudelaire, de prosas que “*dramatize, in the very plot and framework, the structure and functioning of figure as such*”¹⁹.

En la columna de la derecha de ...*te daré de comer como a los pájaros...* se cumple algo parecido a lo que explica Johnson. Analicemos el siguiente fragmento:

recopilar algunos ingredientes y hacer una ensalada para el cumpleaños de Elis...una ensalada? oigo desde el baño un comentario de los vecinos sobre la carne de gato, dicen que es más sabrosa que la del cerdo. peligran mis gatos (hace unos meses los cazaban y vendían como conejos, ahora, ya, como gatos...)²⁰.

En principio, el verbo “recopilar” –si bien no se restringe a ello– es más comúnmente utilizado en relación a material documental, por lo que en el fragmento citado vincula la preparación de una ensalada con la construcción de un libro que, más que fundarse en un orden secuencial tradicional, establece relaciones por contigüidad –cada elemento con aquellos que le son adyacentes–, un libro que da cabida a fragmentos provenientes de distintas fuentes, como el que comentamos ahora. El uso polisémico de dicho verbo parece develarse con la palinodia llevada a cabo por la pregunta “una ensalada?”

Evidentemente, este fragmento hace referencia a la precariedad económica de los cubanos tras la disolución de la Unión Soviética, durante lo que se llamó el “periodo especial”, una precariedad o desposesión que impacta también en la figuración, pues los gatos han dejado de (trans)figurarse en

¹⁹ Johnson, Barbara. “Disfiguring Poetic Language.” Caws, Mary Ann y Hermine Rifaterre. *The Prose*

Poem in France: Theory and Practice, Nueva York: Columbia University Press, 1983, p. 79.

²⁰ Reina María Rodríguez, *op. cit.*, p. 46.

conejos. El peligro para los gatos parecería radicar en esta austeridad lingüística, lo único que modificaría la condición gatuna actual pues, según se consigna, ya se les cazaba desde antes. La precariedad se relaciona en este fragmento con la reducción de la capacidad creativa del lenguaje: pareciera una desposesión de los hablantes ante la potencialidad de los signos, vueltos cada vez más hacia lo unívoco; no obstante, en el uso que le da Rodríguez se sostiene el término de la comparación: los gatos son vendidos como gatos; de este modo, el texto está abriendo una brecha y negando la coincidencia absoluta entre el signo y el referente o entre el tenor y el vehículo del símil. De manera que la columna "prosaica" en ...*te daré de comer como a los pájaros...* relativiza su caracterización como "hylorama" y, por tanto, pone en crisis su oposición respecto a la columna literaria concebida como "pleorema": palabras usadas por Reina María Rodríguez en el mismo libro para referirse a insuficiencia ("hylorama") y plenitud ("pleorema").

Hacia el final de su ensayo Barbara Johnson relaciona la característica figurativa del lenguaje con la violencia:

like violence, it [language] will always be a matter that involves its analyst in greater and greater tangles of its own proliferation... Whenever we try to comprehend figure, we find that we are already comprehended by it²¹.

²¹ Barbara Johnson, *op. cit.*, p. 96.

Así, este lenguaje que, en su precariedad de figuras, revitaliza su fundamento figurativo, también ejerce en el lector atento un llamamiento hacia la inexpugnable figuración de su constitución, hacia lo inefable de lo que parecería ser cotidiano o, como lo dice Henri Michaux en la frase que sirve de epígrafe para el libro de la poeta cubana: "...el secreto de lo cotidiano, de lo ordinario sin fin, de lo ordinario y sin embargo extraordinario, cuando una cierta distancia lo regresa a la extrañeza, a su fatal extrañeza..."²² Esta especie de extrañamiento, preconizado por el epígrafe, es instrumentado por la columna derecha al develar la semiosis infinita presente en un lenguaje que pareciera regirse por la función referencial.

Además, volviendo a los términos de performatividad y desposesión, en el contraste que presenta Reina María Rodríguez entre ambas columnas se genera una mímesis crítica de la marginación de lo cotidiano ante lo artístico, de lo urgente respecto de lo culto, mediante la reinscripción de lo ininteligible o inefable, tradicionalmente permitida sólo en la expresión poética, en una expresión emitida desde el margen, desde lo prosaico. Se trata de una expresión en resistencia ante un orden que la degrada, pero que no puede escapar del todo de él debido al riesgo de resultar completamente ininteligible, ajena al discurso dentro del cual adquiere sentido. De ahí que esta expresión se inscriba al margen o entrelazada con una expresión más apegada a la normativa literaria; del mismo modo en que Antígona debe

²² Citado en Reina María Rodríguez, *op. cit.*, p. 5.

inscribirse en el discurso de la ley para participar del espacio público y hacer emerger, desde el margen, pero todavía dentro de esa expresión, lo ininteligible en lo inteligible, y viceversa. No se trata de anular la diferencia entre ambos, llenar los vacíos que subsisten en la representación verbalizada, sino de evidenciar la arbitraria delimitación entre ambos aspectos.

En el caso de *...te daré de comer*, también podríamos percibir el orden segregador de lo literario –imaginado genealógicamente como una institución masculina–, según puede apreciarse en el siguiente fragmento de la columna derecha:

el día da ganas de volar un papalote...(los poetas no son los que más vivos están, sino que se consumen tanto en la palabra, que no viven y mueren allí, en ella; se vuelven su herramienta y la vida la van dejando para después, aplazándola, en su delirio de contar, para un después que no existe)...yo soy enfermera.²³

En este caso, el paréntesis y los puntos suspensivos irrumpen en lo que habría de ser el discurso prosaico para dar una caracterización de los poetas (un grupo en el que la enunciante no se inscribe, pues habla de un ‘ellos’) y su desapego por la vida, mientras que la ocupación a la que ella se adscribe es “enfermera”, es decir, ella está dedicada al cuidado de la vida. Vida y muerte, expresión prosaica y poética, nuevamente son entrelazados mediante lo inefable, expresado como “un después que no existe”²⁴.

²³ Reina María Rodríguez, *op. cit.*, p. 17.

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

La enfermería, además, es una ocupación tradicionalmente adscrita a lo femenino, en oposición a la escritura, que penosamente sigue siendo un ámbito del cual las mujeres son excluidas constantemente. En su libro sobre la narrativa cubana escrita durante el periodo especial, Sonia Behar relaciona las urgencias sociales de dicha etapa con el surgimiento de un nuevo tipo de pensamiento crítico relacionado con el desencanto respecto de los ideales de la revolución y de la figura del Hombre Nuevo, mitologización fundada a partir del Che Guevara. Al analizar a autores como Leonardo Padura, Jesús Díaz y Abel Prieto, Behar identifica una exposición de dudas e incertidumbres que orientan la mirada del lector cubano a su realidad.²⁵ La corrosión de esta figura –claramente patriarcal– de la Revolución, degradación impulsada por las precariedades económicas del momento, aparece en *...te daré de comer* como la apertura a una escritura que cuestiona la institucionalidad con marca de género de la literatura.

En la columna de la derecha, se relatan distintas escenas de la relación que la enunciante guarda con T, personaje masculino que pretende ejercer ascendencia intelectual y creativa sobre ella, por lo que la violencia trasciende el espacio amoroso e intenta actuar sobre la enunciante y la construcción de su identidad como intelectual y poeta:

T se fue después de pasear con la niña (quería la lámpara sólo para él). en realidad no quiere que

²⁵ Sonia Behar, *La caída del Hombre Nuevo. Narrativa cubana del periodo especial*, Nueva York, Peter Lang, 2009, pp. 141-142.

yo lea. ahora sabe que no puedo perseguirlo, que estoy sola con los niños: quiere escenas. me abandona para reafirmarse, yo lo sé y le sigo el juego, no puedo detenerme, cortar. él sabe mi terror a ser abandonada, en medio de una calle, en la noche. él sabe que siempre lo perseguiré, que no es incluso a él a quien persigo: sino a esa otra que se desprende de mí –la fija, inmóvil– no quiere vagar, concluir, matar. (a esa reiteración de mí siempre huérfana, obstinada en su construcción, en la construcción de su ficción más fiel que lo real)...²⁶

La injerencia de T pretende instaurar un orden mediante la desposesión de los medios que requiere la enunciante para su labor creativa (la lámpara, por ejemplo) y enfatizando la contradicción entre su rol como intelectual y el género sancionado por la heteronormatividad, ambos descritos aquí a partir de la performatividad crítica de una expectativa socialmente constituida: la de anteponer el amor por el varón sobre el desarrollo intelectual o profesional. Performatividad que, asimismo, permite el desplazamiento entre una subjetividad sumisa “que se desprende” y otra, en resistencia, que se afirma en la escritura que llega hasta nosotros.

La enunciante, en el fragmento citado, identifica la identidad femenina socialmente ratificada como una construcción ficticia que tiene una manifestación real o que el objeto que se reproduce no es la realidad, sino la posibilidad de que tal realidad exista. Esta inestabilidad creada en el ordenamiento de la realidad a partir del ejercicio escritural y su identificación como práctica

subversiva se manifiesta en T mismo, quien solicita a la enunciante ser excluido del libro (éste libro del que hablamos), como si su inclusión en la representación lo pusiese también a él en riesgo.²⁷ Así, lo encontramos identificado con una letra simplemente, por lo que parecería que la enunciante cumplió a medias su deseo, pues si el nombre ha sido parcialmente excluido de la obra, sus acciones persisten en una reproducción paródica de su comportamiento marginador.

No obstante, hay algunos elementos de la realidad que parecieran escapar a la contingencia, aquellos que se manifiestan en el cuerpo y que atañen a las necesidades básicas, mismas que son explotadas sistemáticamente para justificar la subyugación. Este fenómeno de instrumentalización de la precariedad mediante la restricción o el acceso selectivo a los medios que permiten la subsistencia (servicios de salud, alimentación, casa, etcétera) es también parte fundamental del libro de Reina María Rodríguez:

Elis está enferma: análisis... (deudas)

327.		
324.		
30.	70.	
_____	10. Lili	244.
681.	683.	-200
	_____	_____
	785.	44
		-30

		14 ²⁸

²⁶ Reina María, Rodríguez, *op. cit.*, p. 19.

²⁷ *Ibid.*, p. 50.

²⁸ *Ibid.*, p. 32.

Lo que apreciamos en el fragmento citado es cómo, por una parte, si bien la enfermedad puede ser aceptada como un hecho incontrovertible, un signo unívoco, la figuración consustancial al lenguaje permite abrir la polisemia inscrita en la palabra “análisis”, que puede referirse a los análisis médicos orientados a identificar las causas de la enfermedad, cuyo costo generaría deudas; al análisis de las causas de la enfermedad que se encontrarían en las deudas, o bien al análisis de las deudas a partir de la aritmética inscrita en el texto. Por otro lado, las matemáticas que se asumen como un lenguaje artificial y exacto, no se cumplen de tal manera al no estar acompañadas por comentarios que nos hagan vincular cada guarismo con una referencia única; estas sumas y restas, entonces, inscriben la indeterminación en las palabras y, en vez de hacerlas más precisas y transparentes, las despojan de una comprensión.

Dice Athena Athanasiou:

We might consider here the aporetic force of ineffability: on the one side, the ineffable signifies an effect of power in the form of the normative reduction of the erased other to the silenced status of abjection and victimhood; and on the other, it implies the unanticipated event of rupture in the matrix of speakability and imaginability.²⁹

Lo inefable, entonces, como ocurre con la desposesión misma, puede participar en la invisibilización o en la domesticación del

Otro, haciéndolo inteligible y esterilizando sus significaciones amenazantes al orden, o también expulsándolo definitivamente del orden, aniquilándolo o promoviendo su anulación. Por otro lado, al abrirse paso en lo que aparentemente es el centro de su estabilidad, en los ámbitos donde el lenguaje se rige por su uso referencial, lo inefable pliega la superficie homogénea y abre espacio a la alteridad.

Es quizá mediante la metáfora del pliegue que mejor podríamos describir la estructura de *...te daré de comer como a los pájaros...*, pues en los espacios que separan visualmente una columna de otra y un fragmento de otro, la superficie pierde su consistencia lineal y las interacciones se vuelven múltiples, haciendo de la semiosis un proceso difícil de delimitar, ya que cada lectura sigue una trayectoria única que se abre en el proceso de construcción de significados y se cierra justo detrás de él. En su libro sobre Leibniz, Gilles Deleuze habla de los cuerpos que no están separados en partes, sino plegados, con lo cual se impide la completa disociación de cada una de las partes respecto del cuerpo. El ejemplo que Deleuze propone es el del laberinto que “se descompone en movimientos curvos, cada uno de los cuales está determinado por el entorno consistente y conspirante”³⁰.

Cada lector explora el texto de Reina María Rodríguez como un laberinto, lo esclarece, para sí mismo, como si no fuera posible compartir significaciones o interpretaciones que venzan lo inefable, sino que únicamente

²⁹ Judith Butler y Athena Athanasiou, *op. cit.*, p. 82.

³⁰ Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 14.

señalan la aproximación del lector al texto: puntos de contacto en la trayectoria desplegada por el poema. Uno de los pliegues que pueden vincular ambas columnas se sustentaría en la noción de creación literaria, presente en la columna de la izquierda a partir del recurso de la metapoésia, y en la derecha como referencia a las obras que ha escrito, las que ha leído, así como a referencias más 'prosaicas' a la institución literaria, como la vinculación con editoriales o el cobro de premios monetarios. Sin embargo, es discutible pensar que la voz de una columna sería la creadora de la otra, como ocurre frecuentemente con la narración intradieгética, puesto que ambas voces parecen asumir autoridad sobre la otra. Parecería que ambas voces comparten el mismo estatus y capacidad creadora.

Si bien por su aspecto 'literario' y 'artificioso', sería la columna de la izquierda la menos probable de ello, leemos hacia el final del libro lo siguiente:

...pensé, que, en el libro *La vida*, mi homenaje a R. Barthes, a J. Cage, a E. Jabés, debería insistir en tres estados o niveles de conciencia. Una estructura de concreto, donde estaba la 'literaturización de mi yo', en su existencia de todos los días con su 'fatal extrañeza'...fábulas, sueños y cartas con ese lenguaje alambicado que pretende ser sincero, algo así —como esos acetatos puestos sobre las pantallas de los televisores en blanco y negro de las casas de campo, insistiendo en darles algún color— al margen, en una esquina, el esqueleto de una novela, de una vida cualquiera vivida: dos o tres años de la agenda (91, 92, 93) con sus personajes reales, detalles del clima, necesidades, deudas...y

un tercer estado provocado por el recuerdo que inauguran los fragmentos de cartas, que como en los sueños, dentro de una campana de cristal, haga el vacío de oxígeno...sin objetivos, sólo ese desgaste íntimo y kitsch del ser con su envoltura de palabras y palabras y lecturas posibles.³¹

Así, en la columna de la izquierda se habla del proyecto de creación de un libro que, por la descripción, podemos creer que se trata del libro que se comenta en este ensayo. No sólo se trata de una voz que se asume ficticia, sino que rompe cualquier posibilidad de unidireccionalidad en el vínculo entre autor y obra: si la obra es producto de su autor, no menos sería el autor producto de su obra. Claro, eso si no asumimos que la destrucción de ese vínculo es otra posibilidad, una que decretaría la absoluta contingencia de la obra literaria y del lenguaje mismo. Y con esta posibilidad de aceptar la contingencia en el espacio de la significación que es el texto literario, volvemos a la inefabilidad, a lo indecible.

La mención del *kitsch* como estética compositiva también puede resultar esclarecedora si pensamos que Adorno lo conbibió como una "parodia de la conciencia estética"³², la cual estaría presente en la columna izquierda, según la propia descripción de Rodríguez. Si seguimos el concepto que, en opinión de Matei Calinescu, determina la adscripción de cualquier pieza al género *kitsch*, la "inadecuación estética", que "se

³¹ Reina María Rodríguez, *op. cit.*, p. 59.

³² Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*, Madrid, Alianza, 2003, p. 237.

encuentra en objetos individuales cuyas cualidades formales (material, configuración, tamaño, etc.) son inapropiadas en relación con su contenido cultural o intención³³; entonces, podríamos aceptar que en el “lenguaje alambicado” de la columna de la derecha también hay kitsch, pues se están poniendo, en el contexto de una pieza literaria, las urgencias cotidianas yuxtapuestas a la “voz engolada” de la columna izquierda. Esta inadecuación estética es una de las herencias que Reina María Rodríguez asimila del vanguardismo.

Otro pliegue sería el hecho de que ambas columnas dan inicio con la desposesión: la de la izquierda con el fallecimiento de la escritora modernista neozelandesa Katherine Mansfield, con lo cual se le habría negado la posibilidad de trascendencia (“murió sin ser alguien, sin inmortalidad entre las vacas, sin el pase al después, sin el amor”³⁴); la de la derecha, por su parte, inicia con la expulsión del hogar (“dice que me vaya de la casa el primer día del año y maldice”³⁵). Lo que se estaría creando a lo largo del libro sería, entonces, un espacio (textual) donde se pudiese satisfacer las necesidades de afecto, trascendencia, relacionalidad, entre las dos autoras (Mansfield y Rodríguez) como integrantes de una genealogía de literatura escrita por mujeres, entre las dos escritoras y el lenguaje, lo mismo que entre las dos escritoras y lo no-humano, es decir, lo ininteligible señalado, ejemplarmente, por la muerte y la desposesión.

³³ *Ibid.*, p. 233.

³⁴ Reina María Rodríguez, *op. cit.*, p. 9.

³⁵ *Ibid.*, p. 9.

Esta limitación ante la muerte emparenta la condición humana con la del animal o, por decirlo de otro modo, confronta al ser humano con su animalidad. Butler y Athanasiou señalan que tanto la animalidad como la vida exceden lo humano, al mismo tiempo que ambos intentan ser llevados al orden mediante métodos de biopolítica. Así, el animal está al mismo tiempo dentro y fuera de lo humano: “we cannot understand human life without understanding that its modes are connected up with other forms of life by which it is distinguished and with which it is continuous”³⁶. Este sería el papel que juega en el libro el pájaro que muere y da paso a la constitución de la voz lírica, ese pájaro muerto que vibra³⁷ en la escritura de las cartas de amor intercaladas en la columna de la izquierda.

La animalidad queda implicada en lo humano, anclada en lo cultural, a partir del símbolo del ave y el canto:

...nos miramos, era tarde, muy tarde. el pájaro y el libro. no podía renacer. murió sobre el banco de parque y lo enterramos en la enredadera (la primera sombra de la muerte-viva)...estoy enferma, muy enferma y lo sé. sobresalen aún sus alas de la tierra mojada (presagio sobre la responsabilidad del querer) advertencia: la muerte de un pájaro puede provocar la muerte de una escritora...³⁸

Las dos alas del pájaro yendo hacia la muerte, como las dos columnas del libro, como

³⁶ Judith Butler y Athena Athanasiou, *op. cit.*, p. 26.

³⁷ Reina María Rodríguez, *op. cit.*, p. 31.

³⁸ *Ibid.*, p. 61.

las dos escritoras: la muerte y la pérdida de la casa, la construcción de un vínculo literario y la erección de un techo, cobran sentido al articularse una con la otra. La casa, el sitio de lo humano, etimológicamente está vinculada con la economía ('oikos', la casa, el poseedor de la casa), por lo que se ha constituido históricamente en uno de los criterios para el estatuto de ciudadanía, de pertenencia social y, por tanto, de inteligibilidad; la casa, entonces, es otro límite de lo humano.

La pérdida de la casa coloca al sujeto en condición de vulnerabilidad, pero también en una desposesión que le permite abrirse y abrir al otro, definirse en alteridad, definirse al hacerse presente para otro: es lo que Butler y Athanasiou llaman "desposesión relacional". Dice Athanasiou:

we are dispossessed of ourselves by virtue of some kind of contact with another, by virtue of being moved and even surprised or disconcerted by that encounter with alterity. ... These forms of experience call into question whether we are, as bounded and deliberate individuals, self-propelling and self-driven.³⁹

Es el encuentro del lector con la lucha, desde la desposesión, por el espacio de lo inteligible que brinda estatuto de humanidad y por lo ininteligible que desestabiliza las condiciones del yugo y la marginación. En la entrevista citada en las primeras páginas decía la poeta: "Todo para construir a la vez el libro y la casa, para desconstruirme como

fábula"⁴⁰; es decir, en la escritura poética, la voz enunciativa se hace presente para otros en su natural vulnerabilidad, en el develamiento de la contingencia de los modelos identitarios sancionados socialmente.

Esta condición natural del ser humano a ser desposeído, permite también que la exposición a la desposesión pueda conmovernos con el otro y/o movernos hacia el otro que se hace presente/ausente para nosotros en un momento radical de su estatuto vital. La muerte, instante de desposesión radical, puede impactar de tal modo en el testigo hasta generar melancolía, esa sensación que se distingue del duelo por su irreversible degradación del yo. En palabras de Butler:

Lo melancólico, nos dice Freud, indica su 'lamento', apunta a una reclamación jurídica donde el lenguaje se convierte en el acontecimiento de su pena, donde, surgiendo de lo impronunciable, el lenguaje contiene una violencia que lo lleva a los límites de la pronunciabilidad.⁴¹

Estas palabras de *El grito de Antígona* podrían haber sido referidas a ...te daré de comer como a los pájaros...

En el libro de la cubana la verbalización de la pena alcanza su punto culminante en los poemas en verso inscritos al final de la columna de la derecha, en los cuales la identificación con Mansfield se declara fundamentada en el roce de la palabra poética, en su incapacidad, en su rodeo, en su incompletud, en su fracaso: "me hallo /

³⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁰ Antonio José Ponte, *op. cit.*, p. 24.

⁴¹ Judith Butler, *El grito de Antígona*, trad. Esther Oliver, Barcelona, El Roure, 2001, p. 108.

dispuesta a compartir con ella / a través de las tachaduras⁴². En “dos veces son el mínimo”, el último poema, el espacio del texto y el espacio de la casa coinciden en su punto final, sólo para negar la trascendencia, la posteridad, la fabulación fuera del lenguaje y del hogar que corre el riesgo de convertirse en tumba; poesía donde parece más coherente ensayar “la posibilidad de renacer”⁴³ que aferrarse a la estabilidad sumisa de la significación.

Prueba de las posibilidades subversivas surgidas de la “desposesión relacional” es la creación del libro que aquí se ha comentado, en el cual hay una relevancia por lo ininteligible, aunque no por la determinación de qué es lo ininteligible. Como en toda obra poética, hay un intento por ampliar las posibilidades expresivas del lenguaje, pero no por suprimir lo inefable. No caer en la tentativa de universalización de lo simbólico, sino enfatizar su contingencia, a tal grado de fisurar el Yo al exponerse a la vulnerabilidad de otros. Comunió en la desposesión expresada desde el título enmarcado en puntos suspensivos que indican su incompletud; puntos suspensivos que también enfatizan su vocación de abrirse a la alteridad. Dar de comer: pues si bien cada uno es la materia prima para sus futuras identidades, no lo somos menos para las de aquellos a quienes nos hacemos presentes, aquellos cuyos cantos nutrimos desde el despojo propio y el despojo ajeno.

⁴² Reina María Rodríguez, *op. cit.*, p. 58.

⁴³ *Ibid.*, p. 61.

Bibliografía citada

- Behar, Sonia, *La caída del Hombre Nuevo. Narrativa cubana del periodo especial*, Nueva York, Peter Lang, 2009.
- Butler, Judith, *El grito de Antígona*, trad. Esther Oliver, Barcelona, El Roure, 2001.
- Butler, Judith and Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*, Malden, Polity Press, 2013. Digital.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*, Madrid, Alianza, 2003. Impreso.
- Catulo, Cayo Valerio, *La poesías de Cayo Valerio Catulo*, trad. Joaquín D. Casasun, México, Ignacio Escalante, 1905. Digital. <<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080021824/1080021824.html>>.
- “Gorrión”. *Tótem Animal*. <<https://totemanimal.org/2013/04/24/gorrión-totem/>>.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barelona, Paidós, 1989.
- Johnson, Barbara, “Disfiguring Poetic Language”, Caws, Mary Ann and Hermine Rifaterre, *The Prose Poem in France: Theory and Practice*, Nueva York, Columbia University Press, 1983, 79-97. Impreso.
- Lawrence, Bruce B. and Aisha Karim, “General Introduction: Theorizing Violence in the Twenty-first Century”, Lawrence, Bruce B. and Aisha Karim. *On Violence. A Reader*, Durham, Duke University Press, 2007, 1-13. Impreso.
- Ponte, Antonio José, “Esta casa en el aire”, *Encuentro de la cultura cubana 2004*, pp. 21-26. Digital.
- Prats Sariol, José, “En el barrio de Reina María”, *Encuentro de la cultura cubana 2004*, pp. 36-40. Digital.

Rodríguez Gutiérrez, Milena, "Las poetas cubanas: Reina María Rodríguez en clave femenina», Rodríguez Gutiérrez, Milena, *Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Poetas cubanas e hispanoamericanas*, Sevilla, Renacimiento, 2012, 190-206. Impreso.

Rodríguez, Reina María, *...te daré de comer como a los pájaros...*, La Habana, Letras Cubanas, 2000. Impreso.