

## Catch and release, o la posesión por pérdida

JORGE LUIS ARCOS

**Reina María Rodríguez**

*Catch and Release*

Letras Cubanas, La Habana, 2006  
99 pp. ISBN: 959-10-1109-1

EN EL ÚLTIMO POEMARIO DE REINA MARÍA Rodríguez, *Catch and release*, se dibuja con mucha nitidez un fenómeno literario que ya venía apreciándose a partir de la irrupción de la llamada generación poética de los 80. Me refiero al singular reacomodo de la norma poética insular. Ya en textos anteriores señalé<sup>1</sup> cómo algunos poetas de la generación inmediatamente anterior —Lina de Fera, Ángel Escobar, la propia Reina, Efraín Rodríguez, Luis Lorente, Soleida Ríos, incluso quien esto escribe— a la vez que conocen en sus poéticas un cambio de orden cosmovisivo, e intensifican su percepción de la realidad, también se abren a nuevas formas de expresión que los hacen participar suprageneracionalmente de la ruptura provocada por la emergencia de los poetas de los 80 y los 90. Los casos más notables son ciertamente los de Escobar y Reina María. Incluso, el primero influye notablemente, como de cierta manera también lo había hecho Raúl Hernández Novás, en las promociones más jóvenes. Pero lo que ahora me interesa destacar es el fenómeno inverso: cómo los nuevos poetas influyen en los anteriores.

Repárese en que esto no es un fenómeno frecuente en ninguna tradición poética. Acaso por la, en buena parte, extraliteraria inmovilidad y empobrecimiento retórico y cosmovisivo de la casi exclusiva norma conversacional, se creó una suerte de limbo metafísico o vacío que, a la vez que es sobrepasado o llenado por

los poetas emergentes, arrastra con avidez a muchos poetas anteriores. Alguna de las expresiones marginales con respecto al totalitarismo conversacional pasan ahora a ocupar un lugar destacado dentro de una gran variedad estilística y, sobre todo, dentro de una gran polifonía significacional, a través también de algunas vertientes francamente culturalistas (Roberto Méndez, José Pérez Olivares). Las diferentes poéticas encarnadas en las obras de Emilio García Montiel, Antonio José Ponte, Alberto Rodríguez Tosca, Omar Pérez, Sigfredo Ariel, Juan Carlos Flores, Damaris Calderón, Víctor Fowler, junto a un poeta que ya se debatía en el límite de la anterior, Ramón Fernández-Larrea, rompen muy visiblemente con la ya convencional cosmovisión que detentaba el conversacionalismo anterior, pero sin romper con su retórica estilística, denunciando acaso el síntoma más profundo del empobrecimiento del conversacionalismo, motivado, más que por la natural dialéctica de un proceso literario, por profundas mediaciones extraliterarias. Simultáneamente, otros poetas del grupo Diáspora —Rolando Sánchez Mejías, Pedro Marqués de Armas, Ricardo Alberto Pérez, Carlos A. Aguilera, Rogelio Saunders, Rito Ramón Aroche—, a la par de realizar una muy singular ruptura y enriquecimiento cosmovisivo, añaden un notable cambio estilístico, corriente donde se destaca, sin pertenecer a Diáspora, un poeta como Carlos Alfonso. Estas son las dos corrientes fundamentales, junto al culturalismo ya señalado (Pedro Llanes, por ejemplo). Cabría agregar a otros poetas que se mueven indistintamente a través de estas tres instancias: Alessandra Molina, Ismael González Castañer, Norge Espinosa, entre otros muchos...

Sucede otro fenómeno curioso, y es que esta apertura a nuevos ámbitos de expresión, se amista de una manera natural con poéticas desplegadas por poetas cubanos que escriben fuera de Cuba: en primer lugar, con la de un José Kozzer, pero también con la de un Orlando González Esteva, un Néstor Díaz de Villegas, un Rodolfo Häsler, para poner solamente algunos ejemplos significativos. Incluso, un escritor tan raro, tan marginal, y que proviene de Orígenes, como Lorenzo García Vega, encuentra de repente a sus pariguales dentro de las promociones más jóvenes de escritores cubanos.

<sup>1</sup> Arcos, Jorge Luis; «Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana el siglo XX»; en *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX*; Letras Cubanas, La Habana, 1999.

Momentáneamente, se puede tener la impresión insólita, como aventuro en otro texto<sup>2</sup>, de que, ya a la altura de la primera década del siglo XXI, el proceso poético cubano parece no avenirse con ninguna norma central. Una suerte de caos prevalece en el abigarrado panorama poético cubano, que, ciertamente, incluso ha borrado las fronteras de la Isla. En todo caso, se ha continuado intensificando algunas aristas de la ruptura —muy visibles en Juan Carlos Flores, o en Ricardo Alberto Pérez, por ejemplo—. Y es aquí, creo, donde se hace más notable la peculiar transformación que observo en la poética actual de Reina María Rodríguez en *Catch and release*.

Obsérvese cómo en este poemario Reina parece despojarse de toda su muy bien aprendida retórica conversacional. Se sacrifica el efecto literario, ya prestigiado por la tradición, para aventurarse en una forma de expresión más desnuda y vulnerable, como si a la poeta sólo le interesara ser consecuente con una singular percepción de la realidad. Hay algunos antecedentes de estas transformaciones a lo largo de la obra de poetas mayores, como puede ser el caso de la acaecida entre el poeta de *Muerte de Narciso* y *Enemigo rumor*, y el poeta de *Dador* y, finalmente, de *Fragmentos a su imán*. O el Borges de *Fervor de Buenos Aires* y el último Borges. O, incluso, el poeta de *En la calzada de Jesús del Monte* y el poeta de *Inventario de asombros* y de otros poemas finales. También sucedieron cambios notables en las obras poéticas de Cintio Vitier y de Fina García Marruz. Acaso uno de los cambios más bruscos sea el acaecido en la narrativa del suicida Miguel Collazo. Es, para poner un ejemplo universal, como si se comparara al primer Picasso clásico con el posterior. De cierta manera ocurre como un desaprendizaje, un deshacer y desnacer, para buscar aquella forma de expresión más idónea con la singular naturaleza del creador.

Lo curioso es que este relativo y singular despojamiento literario de Reina María Rodríguez, se cumple a través de una introspección radical, un viaje a través de una memoria creadora que

no puede prescindir de los signos que le brinda un presente devastado: aridez, páramos, ruinas, paisaje feo o roto, ciertamente dañado. Hay como una poética encarnada, una poética de un cuerpo —se agudizan los sentidos— pero a partir de una mente en libertad. Volveré sobre esto último. Pero ahora me interesa destacar cómo ha cambiado su tono, su habla poética (a veces cercana a la prosa), que se hace como más sencilla (para aludir, sin embargo, a lo más complejo y profundo), porque apenas requiere de imágenes audaces para nombrar lo que parece la mayor revelación: la propia realidad («renunciando a su imagen para transformarse / en hecho»), quiero decir, esa realidad recreada por una percepción singularísima, a través de la cual se nos entrega, conmovedoramente, una persona... Iba a decir: un animal, un animal pensante o... la carnalidad de una mente. Una mente femenina, maternal, pero sin énfasis, y, hasta cierto punto, casi una mirada sin sexualidad explícita. Una mirada que se relaciona con otros animales —véase, por ejemplo, «Sentada en el Parque de los Enamorados»— como buscando un contacto más profundo, una suerte de légame donde se recuperan las analogías, las equivalencias más soterradas («por la mente común que nos envuelve», escribe en «El geco de Calvino») con eso que Rimbaud llamó «la rugosa realidad» —a propósito de este contacto inaudito y diferente con las cosas, véase «La palabra jarra»—. Légame recreado también en «Giotakus»:

*En el vientre de la ballena, en el mío,  
una sensación de inmensidad vacía.*

*No traigo peces muertos, no he comido las frutas  
[del fondo preferidas.*

*No he digerido más que el árido color de los corales.*

*Comida cortante, polvo de hueso, cartilago que hiere.*

*Me paseo sin profundidad, y con vértigo*

*respiro agitada o pausada, siempre artificial,*

*esperando una mano blanca que acaricie mi lomo*

*[plateado.*

*Si una ola volviera a mecarme contra los arrecifes,*

*[luego*

*vendré a morir. Seré despellejada y repartida*

*como carne cualquiera entre la gente.*

*Recuerdo cómo salía para vigilar el horizonte y*

*[despertaba*

<sup>2</sup> «Notas póstumas sobre un canon futuro». En su *Desde el légame*. Madrid, Ed. Colibrí, 2007.

*con el canto de algas. Algo creí ver a relieve y  
[moviéndose  
entre aquella inmensidad que era mi casa al fondo  
[del océano.  
Abora, arrastrada por el conocimiento de mi cuerpo  
[espeso,  
enredada en un fondo miserable,  
¿a quién iré a pertenecer?  
No quiero alimentar al extraño consuelo  
del arponazo final de la alimaña.  
Prefiero fingir que me he quedado ausente de la  
[profundidad.  
Alitada y constante entre pequeños peces.*

Pero hay siempre como un punto delicado, tan vulnerable como desamparado, en esos contactos con una realidad que se torna extraña a la misma vez que entrañable, como «esas esquivas / que sin querer nos sobrepasan», dice. De ahí lo infinitamente alusivos de los fragmentos que trata de recuperar una memoria rota. De ahí también que el movimiento de lo afectivo nuble, a veces, una comunicación que se quisiera transparente, como si rescatarea enigmas más que certidumbres Pensamiento poético, simbólico, a partir de una realidad inasible. Por eso sus poemas parecen, a veces, como alucinaciones, como sueños de una mente que a fuerza de penetrar la realidad la vuelve más onírica. Hay como una puja con la realidad, como si se quisiera traspasar una linde inaudita: «Tiempo de lo perdido andaba buscando / un límite del tacto», escribe en *Catch and release*, o: «Pero la sabiduría del cuerpo extraña al límite, / renuncia a la distancia. / El aquí que lo confronta es siempre el mismo: un hiato perfecto», en «Carretera». La poeta se siente como expulsada de un territorio que intuye como más verdadero, donde sus sentidos quisieran tocar y traspasar; tocar, coger, no para retener o poseer sino para liberar, y acaso establecer un contacto inédito, desconocido, algo que, a veces, he notado también en los poemas de Alessandra Molina. «No es mentira que toco, toco, no la puerta, / ni la mesa con los nudillos flacos, ásperos, / sí el pensamiento», escribe en «La tortuga del aula»; o también: «osadía de tocar por la voz, por la imaginación o el dolor», y finalmente: «Olor a légamo en el aula». Es una espiritualidad profunda, carnal, casi visionaria (incluso

mística), que tanto avasalló, aunque de diferentes maneras a Ángel Escobar, a Raúl Hernández Novás y todavía a un José Kozzer, con sus diferentes poéticas de la materia y su vértigo ante la otredad, y que también siento afines con búsquedas disímiles de Juan Carlos Flores, Ricardo Alberto Pérez, Pedro Marqués de Armas, Rodolfo Häsler, Emilio García Montiel y la ya mencionada Alessandra Molina.

Acaso la poesía, en última instancia, no tenga otro camino que el de tratar de vislumbrar una realidad otra a través de un descendimiento al mundo siempre latente de lo sagrado, mundo paradisiaco o infernal, pero siempre capaz de volver a nacer («Bajo, muy abajo, al fondo, / se descompone y fracciona el pensamiento»). Siempre capaz de volver a ofrecernos una imagen diferente de nosotros mismos y de una realidad insaciable. Con esos «nuevos sentidos» que apetecía Lezama, la poeta quiere «tocar de un modo diferente»; quiere «recuperar la historia hundida», quiere, en definitiva:

*Coger y dejar sin que el anzuelo penetre,  
detener un momento al pez entre los dedos,  
acariciar es demasiado gesto,  
y poseer, un crimen.*

## La poesía del camino en la tierra

REINALDO GARCÍA RAMOS

### Orlando Rossardi

*Los pies en la tierra*  
Editorial Verbum, Madrid, 2006  
80 pp. ISBN: 978-84-7962-365-4

EN ESTOS TIEMPOS EN QUE ALGUNOS PIENSAN QUE un poema, para ser original o interesante, debe convertirse en un ataque preconcebido a la sintaxis, o incluso a la semántica, o en una acumulación arbitraria de vocablos raros e inconexos, estridentes o vulgares, resulta muy

alentador que un poeta de larga trayectoria y consumado oficio nos entregue un nuevo libro vigoroso, en el que no se deja llevar por esos cantos de sirenas, respeta los postulados básicos del idioma y utiliza hábilmente la expresividad de ese idioma para decirnos algo excepcional; es decir, para conectarnos con su alma, con su visión particular de la experiencia vivida. Es un alivio, un estímulo tremendo, como si en los diarios saliera mañana la noticia de que sí, de que, a pesar de todo, la maravillosa lengua española ha resistido el cruento asedio de las huestes enemigas y sigue viva, sigue siendo dúctil y fructífera en los vastos dominios de la expresión poética. De quien hablo es de Orlando Rossardi y de su poemario más reciente, *Los pasos en la tierra*.

En este libro, Orlando nos revela las palpitanes huellas de su andar por la tierra, las emociones que le han causado sus paseos e incursiones y regresos por el camino terrestre. En el texto que antecede a los poemas, en la página nueve, el propio autor nos describe la transformación que van sufriendo esas emociones: «se van poniendo en papel y solas se acomodan a andar entre cuartillas» y añade que el texto guarda «la circunstancia del encuentro con la gente y las cosas». No cabe duda: estamos ante un poeta que no nos va a imponer sus contorsiones lingüísticas, sino que nos va a dar entrada en el discurso íntimo de su recorrido por la vida y nos va a mostrar con humildad, pero con certidumbre, lo que ha descubierto en ese camino. No hay facilismo ni conformismo alguno en esta actitud; hay lealtad a la vida, fervor por el oficio de la poesía. Y hay más: hay voluntad de entregar a los lectores el sedimento de esa fe, un valioso tesoro de imágenes que instruyan, conmuevan, iluminen.

Para lograr sus objetivos, Rossardi ordena ese sedimento emocional en cuatro secciones, cuyos títulos parecen sugerir el destino o el rostro final que él quiere dar a esas experiencias o aprendizajes: «Donde estamos», «Donde fulmina», «Donde van», «Donde quedan». En la primera, «Donde estamos», la más extensa y pletórica del poemario, me parece que descubro lo que tal vez sea la emoción predominante, el amor por la palabra: «Es ella, la palabra, (...) el signo más preciso de mi rostro», nos dice en el tercer poema, titulado justamente así, «La palabra».

Ejercer ese amor le produce al autor un alegre asombro, un júbilo inocente, y eso se ve plenamente en el segundo poema, «Ponernos a hacer versos», cuyo tono seduce al lector y se queda repercutiendo sanamente en sus oídos: «¡Qué raro eso de hacer versos! (...) ¿Qué es eso de hacer versos / (...) en este instante tan cerrado, tan nutrido, en que casi nadie escucha?». Ese amor por la palabra supone también la lectura entusiasta de lo que han dicho otros poetas, sus autores recordados o tal vez entrañables. En otro texto de esa sección, «Leyendo a mis poetas», Rossardi describe espléndidamente el disfrute que siente al leer a esos autores: «todos juntos, / apretados, saltando noche a noche del poema suyo a mis palabras, / de sus letras a las mías».

En la segunda sección, «Donde fulmina», el autor nos entrega, según él mismo admite, «seis poemas de amor fiero». Seis poemas, o tal vez un solo poema, un solo ejercicio fiero que va avanzando en seis fulminaciones sucesivas. Si el amor general por la palabra dominaba la primera sección, aquí nos encontramos con el poder arrollador de la pasión física, y entramos en los dominios de la carne, del apetito íntimo y los disfrutes secretos: «Como magia de aire / mis dedos flotan / por tu nieve, bailan / por tus grietas, / se acomodan a beber / por tus alturas / y descienden a tus valles». Recorremos un crescendo de paisajes corporales y conquistas cutáneas que al parecer se aparta del tono más intelectual de la primera sección; pero sólo al parecer, pues con suma habilidad el autor nos va llevando hacia el sexto fragmento de la serie, donde regresa con nueva energía a su amor por la palabra: «Y la palabra es un rugido / en que agonizan, uno a uno, / los sentidos. (...) La palabra se la entiende / con la cosa misma dicha, / con aquello que la nombra / y por nombrar la encierra».

En la tercera sección, «Donde van», el autor pone «los poemas de otra parte que aquí ocupan su lugar exacto», diez poemas que (como él mismo aclara) «han querido revivir». Y nos avisa de que va a mostrarnos otros gestos diversos que ha tenido en su andar, o, mejor dicho, la repercusión, el eco que han dejado esos gestos. Nos lo avisa, porque tal vez temía que surgiera una excesiva alteración de tonos, que esos sonidos no se integraran en la polifonía. Pero no es así; aunque el paisaje que nos muestra se abre en

diversidad y colorido, la voz sigue siendo la misma: la expresión se mantiene dentro de las texturas que el autor conoce. Sin embargo, también aparece cierta ironía, y se nos muestran temas de cámara, en tono menor, en que el poeta rememora su pueblo natal, su calle guardada en la nostalgia, como si nos abriera un álbum de viejas fotos de familia. En el poema «Esta es mi calle», uno de los más seductores del libro, nos va llevando de la mano en estaciones marcadas por los primeros versos de cada estrofa: «Esta es mi calle (...) Esta es mi casa (...) Esta es mi cama (...) Este es el retrato (...) Este es el librero / del que solían surgir, / (...) vidas más vividas». Al mostrarnos ese antiguo librero vuelve a reiterarnos, por otras vías, su devoción por la palabra, por la página trabajada y por la letra impresa.

La cuarta sección, «Donde quedan», que cierra el poemario, está dominada por la voluntad de homenaje y contiene tres sólidos textos, escritos para invocar, respectivamente, la memoria de tres escritores desaparecidos: Eugenio Florit, José Olivio Jiménez y Fernando Pessoa. En el primero de esos poemas, hay dos versos con los que quiero concluir, dos líneas que yo ahora le devuelvo en justicia a Rossardi, para resumir mi gratitud y mi reconocimiento: «si no es posible olvido ni memoria teniendo frente a frente, / de a una en fondo, pegaditas, decidoras, tus palabras». ■

---

## Ponerle los cascabeles al gato

JOSÉ ANTONIO NAVARRETE

---

### Félix Suazo

*A diestra y siniestra. Comentarios sobre arte y política.*

Fund. de Arte Emergente, Venezuela, 2005, 103 pp.  
ISBN: 980-6853-01-6

---

**F**ÉLIX SUAZO (LA HABANA, 1966), ARTISTA VISUAL, profesor, investigador y curador activo en Venezuela desde los 90, ha reunido en este libro seis trabajos suyos, elaborados entre

1999 y 2004, que tienen como eje investigativo las relaciones entre arte y política. Incluye un artículo ya publicado, versiones revisadas de cuatro intervenciones en diferentes eventos, y un ensayo inédito. Los textos hacen énfasis en el examen del arte contemporáneo, y el autor despliega su discurso transitando permanentemente entre el planteamiento de problemas teóricos y el análisis de propuestas artísticas determinadas, buena parte de éstas correspondientes a la escena venezolana de la década precedente y comienzos de la actual, sin obviar sumergirse en la historia del arte de América Latina, en especial en los últimos textos citados.

Como consecuencia del carácter compilatorio del libro, la tesis en que se ancla el pensamiento de Suazo no aparece de forma explícita hasta el tercer ensayo del libro, donde el autor declara con tajante laconismo que «el arte no puede sustraerse de lo político». En el contexto discursivo en que se coloca, y dado el grado extremo de generalización que alcanza, semejante aserto equivale a declarar que toda obra de arte —absolutamente toda obra de arte, del pasado o del presente, de aquí o de allá— conlleva intrínsecamente lo político: una manera deconstructiva de entender el vínculo entre arte y política en que resuena el eco de aquella afirmación de Carol Hanisch de 1969, pronto convertida en divisa del movimiento feminista, de que «lo personal es político».

Es tan difícil como estimulante lidiar con una tesis tan sugestiva en el momento de articular un sistema de ideas destinado a fundamentar las relaciones específicas —de uno u otro tipo, peculiaridades y densidad— que pueden establecerse entre arte y política en el lugar concreto que es la obra de arte. Contra ello conspira la diversidad que, en todos los órdenes, es característica del campo relativamente autónomo de producción material y simbólica que es el campo del arte, así como la posibilidad de sobreestimar el concepto de lo político en su condición de instrumento metodológico de la investigación, al enfocar con éste lo que puede ser dilucidado mejor desde la perspectiva gnoseológica de otras nociones. Si se recortan en demasía los bordes de lo político, la operación analítica correspondiente, de carácter reduccionista, siempre desemboca en alguna forma de dogmatismo; mientras que si