

# Head Injury. La escritura poética de Legna Rodríguez Iglesias<sup>1</sup>

Ángel Pérez

Licenciado

Universidad de La Habana

<https://orcid.org/0000-0003-2179-915X>

[angperez91@gmail.com](mailto:angperez91@gmail.com)

## Resumen

En el panorama literario que se configura en Cuba hacia principios del siglo XXI, la poesía resulta una de las expresiones estéticas más renovadoras. En ese contexto despunta un conjunto de autores denominado por la crítica especializada como Generación Años Cero. El presente artículo propone un análisis de la poesía de Legna Rodríguez Iglesias, una de las voces más relevantes de esta promoción de escritores, centrado en la abyección como una estrategia de representación esencial en la construcción del Yo en su obra.

**Palabras clave:** abyección; Cuba; Legna Rodríguez Iglesias; poesía.

## Head Injury. The poetic writing of Legna Rodríguez Iglesias

### Abstract

In the early 2000s Cuban literary panorama, poetry is one of the most renovating aesthetic expressions. A group of authors called Generación Años Cero (Zero Years Generation) by specialized critics stands out in this context. This article aims at analyzing the poetry of Legna Rodríguez Iglesias, one of the most prominent voices of this group of writers. The focus on abjection as an essential representation strategy is a relevant key to understand the construction of the Self within her work.

**Keywords:** abjection; Cuba; Legna Rodríguez Iglesias; poetry.

---

<sup>1</sup> Procedencia del artículo: Este artículo es resultado de una investigación personal sobre la poesía de la Generación Años Cero, que dio como resultado la publicación de la antología *Long Playing Poetry. Cuba: Generación Años Cero* (Editorial Casa Vacía. Richmond, Virginia, 2017), compilada y prologada junto al poeta Javier L. Mora, y el libro de ensayos *Las malas palabras. Acercamientos a la poesía cubana de los Años Cero* (Casa Vacía, 2021), que incluye una versión de este artículo.



**Recibido:** 02 de abril del 2021. **Aprobado:** 12 de agosto del 2021

Artículo de reflexión

<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i54.11875>

**¿Cómo citar este artículo en MLA? - *How to quote this article in MLA?***

Pérez, Ángel. "Head Injury. La escritura poética de Legna Rodríguez Iglesias" *Poligramas* 54 (2022): e.2111875 Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).

**1**

En una entrevista que le realizara el escritor Jorge Enrique Lage para la revista *Hypermedia magazine*, la poeta cubana Legna Rodríguez Iglesias confiesa: "en mi caso, yo soy mi propia base material de estudio" (párr. 63). Así mismo, en uno de los poemas de su cuaderno *Chicle (ahora es cuando)*, ella apunta: "Mientras más escribo más me fortalezco/escribo acerca de todo lo que va aconteciéndome" (s/t, 145). La obra de esta autora es un enclave de reconocimiento propio, aun cuando se desplaza siempre hacia (tiene como propósito incluso) un reconocimiento del Otro, tanto como un reconocimiento de su contemporaneidad. Volcando en la escritura cuerpo y pensamiento, reminiscencias de sus movimientos como ser social, sexual, político, ella ha erigido un registro de su devenir como individuo, desde la articulación de ese complejo montaje de perfiles que es toda personalidad. Su poesía es un testimonio de su relación con el mundo y consigo misma; una pesquisa profunda en su subjetividad; una estetización de sus perturbaciones, inquietudes, pensamientos, amores, deseos, miedos, angustias..., lo cual devela una concepción de la escritura como territorio de realización del Yo.

Legna Rodríguez es una de las voces poéticas mejor resueltas de la Generación Años Cero, calificativo con el que la crítica literaria nacional ha identificado al grupo de autores que emerge al campo intelectual cubano entrado el siglo XXI. En consecuencia, es un ejemplo altamente representativo de los modelos de representación más contemporáneos que se articulan en la literatura cubana contemporánea. Ella ha contribuido a modificar la materialidad de nuestras letras, motivada no solo por las circunstancias que dominan su época —la

experiencia de los *medias*, internet o la cultura de la pantalla—, sino por la necesidad de transgredir la Revolución como un significante maestro que domina la textualidad de las obras, dando paso a la práctica de una escritura autoficcional, donde se suele detectar una construcción performativa del yo que, al cabo, deviene exploración identitaria del individuo en el campo de la ficción poética.

## 2

El tejido estético formalizado por Legna Rodríguez acumula experiencias de identificación propias que tienden a quebrar las regulaciones y organizaciones a que está anudado el sujeto, puesto que, como advierte Michael Foucault, “no existe otro punto de apoyo primero y útil de resistencia al poder político que el que se encuentra en la relación de uno para consigo mismo” (88). Es, además, una ontología del cuerpo, que aquí es materia y discurso, encauzado a entrever alternativas que modifiquen o reinscriban sus articulaciones hegemónicas. De ese modo, el tejido estético es una respuesta/reacción a la exposición del cuerpo como geografía en la que confluyen y se articulan significados y lógicas sociales, políticas, históricas, en tanto espacio productivo para el saber del sujeto, para la construcción de identidades o para el acogimiento de ideologías...

En el imaginario textual de esta escritora se acentúa el Yo como reafirmación del paisaje simbólico erigido matriz garante de su identidad y, por consiguiente, de su actividad política. Tal interpelación estética —la propia nominación del Yo— llega a consumir una vulneración de las empresas genéricas en que está inscrito el sujeto; o sea, de las reglas y los discursos que dictan la manera en que los individuos deben ser y comportarse, incluido el deber ser de homosexuales y trans. Con mayor exactitud, la táctica es situar aristas, brechas, perfiles «abyectos» de las personas o de lo social: aquello que no termina de «encajar» en el campo normativo que posibilita la entrada del sujeto a lo social, aquellas experiencias de la vida que al mostrarse públicamente derrumban la pantalla que la sociabilidad exige:

Se supone que si esta  
se ubica sobre aquella  
lo que ocurre es la tortilla  
yo me ubico sobre ti

y lo que ocurre es la tortilla  
además me ubico abajo  
y lo que ocurre es la tortilla  
además me muevo un poco  
y lo que ocurre es la tortilla  
además lo que ocurre  
es muy sabroso  
la tortilla son dos partes  
las dos partes son iguales  
la tortilla hay que ensayarla  
una tortilla legítima  
no se rompe fácilmente  
hacer tortilla  
no es fácil  
(«El orden de los factores», 42).

Entregada a una readecuación de los discursos que circunscriben (producen) su sexualidad, el sujeto lírico de este poema proyecta su Yo como afirmación de su identidad sexoerótica, bajo los presupuestos del mismo lenguaje que la hacen abyecta. Al alterar y suplantarse los usos originales de la palabra «tortilla», suprime la significación despectiva que la adhiere al régimen de relaciones cívicas que segrega a las mujeres homosexuales. Sería poco menos que inocente no leer la producción poética de esta autora (este caso puntual, al menos) dentro de los discursos de la cultura lésbica, solo posicionados en ese amasijo de discursos es que podemos comprender la apropiación de la lengua ejecutada por este Yo en su intento por constituirse en un sujeto activo, capaz de (auto)representarse y neutralizar el centro que manipula los términos en los que su identidad puede ser inteligible para todos. Ese centro aparece, sobre todo, al final, cuando los dos últimos versos nos presentan el siguiente enunciado: “hacer tortilla/ no es fácil”. En el “se supone” con que abre el poema, hay también un dirigirse a quien domina el sistema (poderes, discursos) que señalan el cuerpo o las prácticas eróticas del deseo lesbiano, que, más que señalar, establece la tecnología para su interpretación y para su incorporación a un espacio semántico determinado. Si ya los primeros versos refieren con ironía el sexo lésbico, es cuando irrumpe el “además lo que ocurre/ es muy sabroso” que

aparece un desafío radical por medio de la asunción simbólica del placer, del goce, todavía más cuando tal cosa ocurre en el terreno mismo de la representación que sanciona.

Para comprender todavía mejor la potencia que este engranaje genera, atendamos a un par de ideas de Judith Butler, tomadas de *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, donde la autora apunta que:

la construcción del género opera apelando a medios *excluyentes*, de modo tal que lo humano se produce no sólo por encima y contra lo inhumano, sino también a través de una serie de forclusiones, de supresiones radicales a las que se les niega, estrictamente hablando, la posibilidad de articulación cultural. De ahí que sea insuficiente sostener que los sujetos humanos son construcciones, pues la construcción de lo humano es una operación diferencial que produce lo más o menos «humano», lo inhumano, lo humanamente inconcebible. Estos sitios excluidos, al transformarse en su exterior constitutivo, llegan a limitar lo «humano» y a constituir una amenaza para tales fronteras, pues indican la persistente posibilidad de derrumbarlas y rearticularlas (26).

Para Butler, la formación del sujeto tiene lugar durante la *performance*, en un continuo proceso de sedimentación y materialización de la ley simbólica. La *performance* es la reiteración y la cita que realiza el sujeto del discurso y del poder que la Ley precisa para su estructuración<sup>2</sup>. Tengamos presente que “la performatividad no es pues un «acto» singular, porque siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas [que], en la medida en que adquiera la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición” (34); y, además, que la ley de los sexos y de cualquier perfil de la identidad “se fortalece e idealiza repetidamente como la ley sólo en la medida en que se la reitere como la ley, que se produzca como tal, como el ideal anterior e inaproximable, mediante las citas mismas que se afirma que esa ley ordena” (37). A consecuencia de esa *performance* reiterativa en la que el sujeto consume su forma «naturalizada», como un efecto intrínseco a ella, se producen vacíos, zonas de inestabilidad que devienen “aquello que escapa a la norma o que la rebasa, como aquello que no puede definirse ni fijarse completamente mediante la labor repetitiva de

---

<sup>2</sup> No se pierda de vista que, cuando hablo de sujeto, me refiero a un modelo, una concepción puntual del individuo hombre o mujer, quien en su experiencia existencial escenifica los perfiles que la ley normalizadora dicta y hace pasar como anteriores a su entrada a la cultura.

esa norma". Esa inestabilidad deviene "la posibilidad [...], la fuerza que deshace los efectos mismos mediante los cuales se estabiliza el 'sexo', la posibilidad de hacer entrar en una crisis potencialmente productiva la consolidación de las normas del 'sexo'" (29).

Partiendo de la conceptualización anterior, podemos afirmar que la poética de Legna Rodríguez –al menos una zona representativa de su obra– representa/aprehende prácticas de género, experiencias sociales, rutinas humanas, actividades cotidianas, en las que se pueden hacer *productivas* esas «inestabilidades». Una escritura que se coloca en las grietas que contiene el proceso de sedimentación, en sus fronteras, para erigir *otra* singular *performance* textual que consiga resignificar cuerpos y vidas abyectas. Su operación discursiva consume, en ese sentido, una exteriorización de esas brechas constitutivas del sujeto que la ley simbólica tiende a suprimir y que, de cualquier manera, es parte primordial del discurso que lo hace «legible». Recordemos que la construcción del sujeto opera por medio de negaciones, oposiciones y diferenciaciones –ese contrato cultural que dispone qué no debe hacer o dejar de hacer una adolescente o un hombre, cómo deben comportarse, vestirse, hablar, etcétera–; de ahí que cuanto es desplazado en la elaboración del paradigma sea necesario para consolidar su determinación. Es en ese sentido que accedemos a un procedimiento de abyección poética en la escritura de Legna Rodríguez, pues tales experiencias y cuerpos desplazados constituyen, en el poema, la sustancia del lenguaje y la energía de la escritura.

¿Qué expresión puntual puede asumir esa empresa discursiva? ¿Cómo materializa el texto esos perfiles excluidos, negados o rechazados del sujeto? Hay un continuo forzamiento de los límites de lo circunscrito por el discurso autoritario, que en Legna Rodríguez es una tendencia, como he indicado ya, a inscribir el Yo en el terreno de lo abyecto. Atendamos al planteamiento del siguiente poema:

Una vez vi un hilo colgando de una vagina  
y lo halé pensando que de adentro  
las cosas no se desprenden por gusto  
no me arrepentí por lo que hubiera podido desprenderse  
sino porque se desprendió algo insignificante  
algo que hubiera podido ser el alma  
pero que no fue el alma de ninguna manera  
apenas un moco mal anudado.

(«El hilo», *Hilo+Hilo* 111).

Aquí se entrecruzan varios motivos recurrentes en Legna Rodríguez: su naturaleza erótica, somática y la apelación específica a lo sexual o sexuado; la falta de prejuicios, el desenfado y la ausencia de toda dramaticidad en el sujeto lírico; el rebajamiento de la trascendencia temática; la sistematización de una transgresión a la expectativa receptora; y el énfasis en el plano subjetivo del individuo. Ahora, todo esto, al interior de las coordenadas conceptuales que he planteado, cobra una de sus formas definitivas en la estetización de lo abyecto como estrategia discursiva. La escenificación de ritos y zonas relacionados con lo sexual y con el cuerpo los manipulan en su condición de territorios escandalosos para cualquier cultura del pudor; la graficación de la vulva y su contención de un «moco», en el marco de determinados códigos sociales, son motivos intolerables, que deben ser silenciados, por lo que, al traspasar el ámbito de lo íntimo, activan una excelente sedición a la ideología del pudor. Lo abyecto alcanza sus connotaciones transgresoras cuando abandona la esfera de lo privado, una operación que activa la autora de «El Hilo» al punto mismo del exhibicionismo: una suerte de socialización de las excreciones y los fetichismos, no solo ligados al sexo, sino también a la conducta cívica y al pensamiento. ¿No es acaso un gesto sumamente transgresor esa sutil meditación que el poema emprende sobre la vacuidad del placer?

De acuerdo con la propia Butler, la identificación con la matriz normativa del sexo que exige la formación del sujeto “se da a través de un repudio que produce un campo de abyección, un repudio sin el cual el sujeto no puede emerger. Éste es un repudio que crea la valencia de la ‘abyección’ y su condición de espectro amenazador para el sujeto”; luego:

Lo abyecto designa [...] aquellas zonas «invivibles», «inhabitables» de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo «invivable» es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales –y en virtud de las cuales– el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión a la autonomía y a la vida (20).

Cuando Legna Rodríguez estimula este lenguaje perturbador en sus versos —cuando dice: “el clítoris de una escritora/ merece una presión” («Cualquier porquería» 44), “una mujer que piensa es una rana en el fango/ una mujer que singa/ piensa” («Para tener lo que me fue dado» 10), “le dije cócemelo/ y se tiró sobre mí/ y eyaculé las monilias que tenía almacenadas” («Las monilias salen de noche» 17) o “Bienvenida al mal olor/ de la ciudad/ pues una vagina es una ciudad/ donde las monilias cantan” («Cada doce horas» 27)—, ella viola, corrompe, pone en riesgo la integridad del sujeto, en la medida en que expone esas “zonas de inhabitabilidad que el sujeto, en su fantasía, supone amenazadoras para su propia integridad, pues le presentan la perspectiva de una disolución psicótica”; y debemos entender lo abyecto, por supuesto, como “una condición degradada o excluida dentro de los términos de la socialidad” (Butler 20).

Recortados de la norma simbólica contra la cual se delimita la abyección, en los versos de «Cada doce horas», por ejemplo, se violan las reglas de lo socialmente comunicable, al menos de aquello que es comunicable solo en ciertos espacios de permisividad. Lo perturbador del poema no se localiza más que en la escogencia de las monilias y el tratamiento para eliminarlas como tema, más que en el modo de abordar el asunto —en la naturalización, personificación u otorgamiento de agencia a la infección—, en la directa identificación de la mujer con las monilias: “Bienvenida al mal olor/ de la ciudad/ pues una vagina es una ciudad/ donde las monilias cantan/ y después de nacer ya no quieren morir/ lo lógico es nacer y después morir/ pero las monilias no quieren morir/ las monilias quieren manifestarse” (*Hilo+Hilo* 27). Al ser considerado por sectores sociales como algo repulsivo o asqueroso, el asumir con tal familiaridad a las monilias, en su carácter de enfermedad fúngica, implica una ruptura (que llega a ser radical) con un orden instituido. Por lo general, todas las excreciones del organismo, aun cuando son propias de él, deben ser suprimidas, se deben ocultar de la sociabilización.

Una de las maniobras estándar en Legna Rodríguez es describir esos momentos, rituales, actividades privadas, reservadas u ocultas al ojo público, que ponen al descubierto aquella zona de lo humano que debe ser «eliminada» como condición para entrar a la escena social, en la que eres vaciado de todo ese contenido excrementicio que, no obstante, te pertenece: “Es por inhibición que una mujer se esconde de otra para/ orinar/ igual por inhibición que una mujer se esconde de otra/ para cagar” («La mano es lo que no vemos» 29)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> *Hilo+Hilo* es un caso particular en el conjunto de su obra. Aunque la escritura de Legna Rodríguez está marcada por el género y lo sexual, en modo alguno la suya es una poesía que se restringe exclusivamente a lo femenino.



### 3

Estos materiales, donde el lenguaje enuncia una política del cuerpo y, por tanto, una política del sujeto, abren un terreno interpretativo capaz de dimensionar los contornos que nos caracterizan privilegiados por la norma. Activan una textura proliferante que devela las imposturas de cierto orden social, exorciza los fetiches escondidos tras los rituales que perfilan las mitologías del deber ser, resalta la sensibilidad que habita en los comportamientos humanos por diferentes que sean. Atendamos ahora a la complejidad de un poema como «La costumbre»:

Siempre le pido a mi mano  
una paja matutina  
con el dedo que le sigue al dedo gordo  
para salir a la calle en forma  
y enfrentarme al mundo  
y vencer  
el dedo del medio también me agrada  
pero no tiene tanta movilidad  
los dedos largos sirven para otra cosa  
el anular y el meñique  
inútiles por completo  
más cuidado con el gordo  
ese es un dedo que vale  
por cinco  
a mi mano no le falta  
un solo dedo  
(*Hilo+Hilo* 43).

---

Sin embargo, en *Hilo+Hilo* la postura de la voz hablante revela un interés por barrer con esos «acuerdos de sentido» en que el consenso cultural ha inscrito y continúa inscribiendo a las mujeres. Desde esa postura abiertamente feminista, el cuaderno ilustra a plenitud ese impulso textual por plasmar las tensiones entre lo reglamentado por el orden social y su transgresión; y ahí se pueden detectar esas perturbaciones a partir de las cuales Legna deviene abyecta, siempre que señala y denuncia un discurso cultural específico. Basta con un fragmento de «Fácil», un excelente ejemplo al respecto, no solo por la acción descrita, sino por la referencia al escupitajo, que simboliza aquí el desprecio, el ultraje y la degradación, reforzado en la repetición continua de los versos: “a una mujer tú la puedes/ destruir/ ¿cómo la destruyes?/ fácil/ la tocas/ y la escupes/ [...] entre una cosa y otra/ le dices que de pronto/ has empezado a quererla/ [...] por último la tocas/ y la escupes” (46).

Acentuar (presentar) la masturbación como una rutina diaria en las mañanas constituye un contundente testimonio –sin trascendentalismos ni simulacros, según podemos constatar en el tono y la retórica al uso– de la complacencia propia, de la producción individual del goce necesario para enfrentar cualquier adversidad que la realidad imponga; el júbilo imprescindible para afrontar la cotidianidad, «para salir a la calle en forma». Una premisa esencial que emana de estos versos es el empleo del cuerpo para establecer posturas diferenciales: la masturbación deviene un ejercicio físico, el entrenamiento capaz de otorgar al cuerpo (y la mente) la capacidad para «vencer» todo obstáculo; todavía, es la evidencia definitiva de una capacidad para evadir el espacio de la dominación masculina, puesto que no es necesario el complemento del hombre para conseguir el máximo de placer, que, traducido en energía, fuerza, seguridad, garantiza las condiciones para «enfrentarme al mundo».

Al describir seductoramente (quizás por la ironía en la colocación de la voz) una serie de consejos sobre cómo desarrollar la masturbación con mayor eficacia; pero sobre todo al final, cuando el poema cierra con este par de versos: “a mi mano no le falta/ un solo dedo”, «La costumbre» inscribe una contundente confirmación del dominio de sí del sujeto, de la posesión absoluta de sus facultades o potencialidades. Mas en la descripción que compone el cuerpo del texto tenemos algunas claves nucleares de la actitud poética: la apelación a un lenguaje intersticial, clínico y somático –propiciador de un extrañamiento en la lectura–, así como la configuración de una ética del empoderamiento, asociada, como apuntaba antes, al dominio de sí del sujeto. Podemos especular un giro peculiar al respecto en «Está en todas partes», donde la descripción de la escena, a primera vista, no deja indicios directos para un juicio moral, pues en pureza estamos ante una estampa doméstica cualquiera. El poema arranca con una condicional, “Si preparar el almuerzo/ es ser feliz”, que con absoluta ironía manipula la carga ideológica que pesa en el imaginario popular sobre esta tarea a la que se entregan, en su rol más «tradicional», las mujeres:

porque las mujeres felices  
preparan el almuerzo  
cantando y bailando  
frente a sus ollas  
entonces preparo algo

incluyendo carbohidratos  
verduras  
proteínas (*Hilo+Hilo* 18).

El forzamiento que del imaginario social y del discurso (hetero)patriarcal consume el poema, detona cuando, al terminar exposición de la cínica complacencia con la mujer que ejecuta la actividad culinaria, se concluye:

y me acuesto a esperar  
entre la muerte y el sueño  
inerte sobre la cama  
medio desnuda  
suave  
alguien entra a la habitación  
y se encuentra con lo bueno  
lo bello  
y la verdad. (*Hilo+Hilo* 18).

Lo importante aquí son los tres últimos versos, en los que, refiriéndose al sexo o a la vagina (o a ambos) —en su condición de motivos pronominales del cuerpo en tanto soporte material de una identidad—, los califica como lo bueno, lo bello, lo verdadero. Pero, ¿qué es lo bueno, lo bello, lo verdadero? Emplazada en el sitio de su contemporaneidad —que podríamos denominar como posmoderno—, Legna Rodríguez asume tales adjetivos como conceptos de lo sublime, como conceptos que soportan una verdad. Entonces, los atributos «sexuales» pasan al texto como evidencia de la irreductibilidad del cuerpo, de su condición escandalosamente real —en un sentido laciano—. Y en ese punto es en el que el poema advierte un real femenino anterior a las tecnologías del placer. Sobre todo, allí donde el «alguien» que entra en la habitación está sexualmente indeterminado. Claro que si leemos «Está en todas partes» bajo el discurso (hetero)normativo y la diferencia de los sexos que este instituye, es muy probable que esos calificativos respondan a la perspectiva del otro, para quien el cuerpo de esta mujer se reduce a la cantidad de trabajo sexual que sea capaz de realizar. No obstante, los atributos pueden ser la palabra de un sujeto lírico que, con el control que de su representación le provee la escritura,

antes que entregar un cuadro de sumisión, vierte e impone el goce de sus materias corporales. De hecho, hay una suerte de ruptura del tono entre el momento de las actividades culinarias y el momento en que la mujer se tiende en la cama. ¿Qué ocurre si quién entra a la habitación es otra mujer? ¿Cambiaría la lectura de la escena descrita? Definitivamente, la complejidad discursiva del poema asienta un gobierno propio por parte del sujeto.

#### 4

En el volumen *No sabe/no contesta*, Legna Rodríguez incluye dos textos con una reveladora articulación de lo abyecto: el relato «*Super Twins*» y la viñeta titulada «Papá». Esta última narra un pasaje de increíble perversidad entre un padre y su hijo, quienes mantienen una vida social traumática dado que ambos son chiclanes, que como bien apunta la autora "significa: hombre de un solo huevo". Este hecho provoca que el primero se subvalore y que, por consiguiente, el segundo "fuera subvalorado también". La falta de uno de los testículos acarrea connotaciones manifiestas para un hombre. En términos de civilidad, los chiclanos pueden resultar objeto de burla, no tanto desde la perspectiva de las mujeres, sino para los propios hombres, quienes ven en sus órganos sexuales la metáfora perfecta de sí mismos; en su apariencia y en la eficiencia de su uso, se localiza el alcance de su virilidad. Son los contenedores de su hombría. Entonces, la tenencia de un solo testículo puede significar una suerte de castración o limitación en el ámbito social, un contexto que se filtra en el relato cuando se apunta: "El niño creció y aprendió a decir papá, pero como no se había acostumbrado a esta palabra, prefería decirle *asere*, que significa socio o amigo". Otro elemento singular es que la denominación *asere* —que significa «yo te saludo» y proviene de los abakúá, una secta que opera, por demás, con estrictos códigos de masculinidad— implica una complicidad especial, una cercanía en la que están en juego intereses comunes. Por tanto, ese complejo de inferioridad, que ocasionaba que "ni padre ni hijo se acostaban con mujeres", estaba dado por esa mutilación del cuerpo que, de forma inevitable, los castraba psicológicamente. En un giro particular, cargado de humor, quien narra comenta que, a causa de no tener sexo, "los dos huevos se inflamaban y dolían, sin poder vaciarse. En última instancia decidieron ayudarse mutuamente con las manos, y luego con las bocas y, posteriormente, con manos y bocas. Fue muy bueno porque ambos huevos se desinflaron enseguida. Ni padre ni hijo volvieron a sentir necesidad de mujer" (47).

La desestabilización que genera la viñeta está menos en la violentación de los términos de la relación filial que en la «naturalidad» –término poco feliz– con que se enuncia o describe el descubrimiento de esta otra opción por parte de los personajes para escapar a sus problemas. Otra vez, sin dejar entrever marcas para la formulación de un juicio moral, la autora consume una trasgresión al orden patriarcal, al fantasma que sostiene su identidad hegemónica. El amplio dominio de prácticas corporales e ideologías de género que cubren las últimas tres oraciones de «Papá» es un atentado radical a la economía masculina, en principio porque la idea derriba las barreras normativas de lo etario, del privilegio de la heterosexualidad y, sobre todo, de la relación filian (padre e hijo) que une a los personajes.

Legna Rodríguez se explaya en su desafío perverso cuando no vislumbra afectación ninguna para la estabilidad de lo social: el ritual, que ambos encuentran como reducto último para su libertad, se circunscribe a los placeres de la carne, lo que para cierta expectativa receptora no puede ser menos que un acto aberrante, una infracción incluso de las leyes naturales. Pero apenas hay erotismo, ni inclinación a legitimar el sexo homosexual –aunque esto también encuentre cabida aquí–, el núcleo es la sorpresa de que estos dos cuerpos atravesados por el campo social experimenten tal gozo que no “volvieron a sentir necesidad de mujer”.

En «*Super Twins*» asistimos a una escena de sexo entre cuatro personas, entre un matrimonio (hombre y mujer) y dos hermanas, en el apartamento de estas últimas. Lo primero que llama la atención es que, en medio de un relato supuestamente cargado de energía erótica, quien narra (especulamos que es una voz femenina) introduce digresiones, comentarios y acotaciones sin importancia aparente, bastante intrascendentes en la medida en que nada tienen que ver con la historia planteada. Esto acentúa que, más que el mundo diegético, lo que importa es la perspectiva o cosmovisión del sujeto narrador, esa a través de la cual se filtra la anécdota referida. Un ejemplo de particular relieve lo tenemos cuando, minutos antes de todos irse a la cama, el hombre está tomando una ducha mientras las mujeres afuera escuchan “el sonido del jabón en las verijas”, y, de momento, se pasa a describir el apartamento, para entonces decirnos: “Un apartamento así se puede conseguir hasta por tres mil dólares, depende de la zona. Un amigo consiguió un apartamento en el centro por menos de tres mil dólares. Casi todas las ciudades tienen una fuente en el centro. Una vez este mismo amigo se cayó en la fuente, cruzó la calle y ya estaba en su casa” (21). Aquí no es sustancial conocer el mundo

interior, la psicología, la subjetividad o las posiciones sociales de los personajes, pues tan solo sabemos de ellos que se han encontrado para consumir sus apetitos carnales. Tampoco tales deseos están vinculados en el argumento a expectativas existenciales, contingencias sociales o a un cosmos puntual de valores éticos. Mucho menos hay una exploración de los cruces entre erotismo y cultura, género y prácticas sexuales. La instancia narradora nos presenta los hechos como quien muestra un suceso cotidiano cualquiera. Es prodigiosa la trivialidad con que se describen los sucesos que tienen lugar: "Marido y mujer acarician a sus anfitrionas. Las besan y las abrazan. Apagan la luz. Hacen el amor los cuatro durante toda la tarde. Se ríen. Eyaculan. Mastican chicles. Ninguno tiene fuerzas para cocinar. Piden una pizza familiar a domicilio y la pizza no dura ni dos minutos" (24).

Decía que otro elemento llamaba la atención: la mayor parte del texto está compuesta de extensos fragmentos donde se describen las escenas de la película pornográfica que los cuatro personajes observan. Voy a citar un segmento amplio porque, de algún modo, la objetividad con que se cuenta, y el hecho de figurar como sustituto del lugar que en el relato debía tener el sexo entre los personajes, contiene algunas connotaciones de relieve, ya que la historia se reduce al encuentro para consumir la orgía, esta debía tentativamente ocupar un espacio considerable de la narración; sin embargo, es pasada por alto, al tiempo que se dedica una minuciosa descripción a lo que sucede en el filme:

Dos muchachas con las tetas enormes le preguntan al profesor si las puede ayudar: no entienden una pregunta. El profesor les dice que sí puede ayudarlas y las muchachas le desabrochan la portañuela, sacan la pinga del profesor y empiezan a mamársela entre las dos. Las muchachas se quitan una a otra la pinga de la boca. La que tiene las tetas más grandes se mete la pinga entre las tetas y empieza a moverse con la pinga entre las tetas; la otra le aguanta las tetas para que la pinga esté bien apretada. La que tiene las tetas más grandes vuelve a ponerse la pinga en la boca y la otra le frota los huevos al profesor. Los huevos del profesor son casi tan grandes como la pinga. El profesor es un hombre que se ve tan joven como sus alumnas. Desde que empezaron a hacer el amor, la que tiene las tetas más grandes ha estado escupiéndole la pinga al profesor y tragándose su propia saliva («*Super Twins*» 22).

La mecanicidad que observamos en la acrobacia sexual de los actores es el esbozo de la absoluta legitimidad del sexo como variante de lo humano. Como vimos, no hay en la película otro contenido que no sea el genuino trabajo físico que se realiza para producir excitación. En este punto es en el que emerge la técnica de abyección de Legna Rodríguez: la realidad que ella construye no necesita de ningún antagonismo sexual o conflicto ético para existir. De ninguna manera son estos cuerpos *queer* o identidades envueltas en una política de diferencias al interior de la cultura, este es un espacio sin tiempo en que los individuos se comunican por medio del placer sexoerótico, sin que ello atente contra ninguna realidad; ni siquiera la mirada de la voz narradora está singularizada por signo gay, lesbiano, marginal alguno... El final del relato asienta una percepción liberadora del campo social: "Marido y mujer, perro y gato, se quedan a dormir junto a las anfitrionas. La cama es imperial, sobra espacio. Antes de cerrar los ojos, marido besa a mujer y mujer dice: igual que hay pornografías mejores que otras, también hay orgías mejores que otras". Sin prestar atención a los convencionalismos que continúan administrando amplios sectores del imaginario social, sin comprender la posición periférica que en la vida social aun ocupan estas experiencias del sujeto, no se puede comprender a cabalidad el estímulo que esta escritura genera.

## 5

Pero cuando más se enriquece la práctica poética de esta escritora es cuando lo abyecto se extiende al plano de la política o la ideología. Puesto que también es abyección la acción de quebrantar los órdenes dispuestos por el consenso social o los grupos hegemónicos, la literatura de Rodríguez Iglesias resulta más abyecta en la medida que profana los sistemas y patrones identitarios, políticos y sexuales instituidos. Podemos reconocer sus textualidades como abyectas, toda vez que visibilizan las zonas vulnerables de lo social; cuando rompen, sin cortapisas —a través del lenguaje irónico, paródico y desacralizador que les caracteriza—, con las disposiciones de cualquier discurso oficial; cuando exponen las brechas que hacen entrar en crisis los límites de lo establecido; cuando infringe múltiples convenciones y revela apariencias no privilegiadas de la realidad.

Obsesionada con romper cánones, para poner a prueba una escritura excéntrica, rebelde, Legna Rodríguez proyecta experiencias de las que emerge una subjetividad dispuesta a lucir con orgullo su «otra» condición, un testimonio visceral del desmoronamiento de un cosmos de

valores determinados; es el rechazo de la apariencia de la apariencia, por la apariencia de lo verdadero. Ese aspecto «fútil» de su retórica es una postura que encubre –sustenta– una densa crítica a las relaciones de dominación y sujeción del individuo, no importa desde cuál punto de vista. La articulación de esa ansia de ser, el narcisismo con que se dibuja el Yo de la escritura, la espontaneidad con que se traza la relación entre el cuerpo y la psiquis hacen de esta obra un ejercicio político. El vocabulario al que nos enfrentamos pone en evidencia, bajo los ideales que este mismo comporta, la crisis o la caída de las apariencias que soportan la temporalidad en la que el sujeto se presenta:

Los mojones gris neblina  
que defeca la juventud desalmada  
tienen la misma connotación sociológica  
que mis propios mojones.  
los momentos más felices de mi vida  
han ocurrido en verano  
la palabra PALABRA ocurrió en verano.  
el símbolo de la juventud  
solo puede entenderlo la juventud  
mientras que el símbolo de la necesidad  
nadie puede entenderlo todavía.  
cae la tarde  
defeco mis mojones  
miro un alegre pedazo de arco iris  
porque el resto del arco iris las nubes se lo han tragado  
es uno de los momentos más felices de mi vida  
(«Happyness», *El momento* 33).

Esa apatía, esa ausencia de expectativas ante el futuro que late en el poema, su cinismo, es nomás una veladura; encubren un grito de protesta, un espíritu de rebeldía, una respuesta a las regulaciones y distinciones en que se mueve el sujeto como ser social, sexual, político; es la sensibilidad de un individuo que busca fugarse a toda imposición, negado a cualquier normativa que imposibilite el enunciado de sí. Que «los mojones» –excrementos, desperdicios, desechos



expulsados del cuerpo, materia eliminada tras la digestión— posean «connotación sociológica» introduce una posición cívica (ciudadana, si se quiere), respecto a un tiempo histórico. Si aceptamos que la contingencia representada en el poema es la misma en que fue escrito —no hay marcas textuales que apunten hacia otra dirección—, después de leer los cuatro versos finales, sobre todo el último: “es uno de los momentos más felices de mi vida”, se podría señalar que el sujeto lírico plantea una declaración de principios: la indiferencia ante los acontecimientos históricos que en épocas anteriores definieron el destino de la juventud, el habitar una posición periférica en lo que a la construcción de una sociedad se refiere, y el disfrute de un hedonismo particular que se opone al dramatismo de las situaciones sociales colectivas...

Esta es una poesía que exige hurgar en su reverso, en lo que hay detrás de las palabras. «Happyness» es la propuesta de una lírica conflictiva y desafiante. Legna Rodríguez no teme, no tiene problema alguno en socializar los placeres «íntimos», en exponer esos rituales «privados», en disfrutar el regodeo y la morbosidad del sexo, porque sabe que ahí también se halla un componente que nos distingue. En su supuesta violencia verbal, en su «vulgaridad», en su desenfado léxico, se asienta un teatro de contrariedades, traumas y prejuicios con los que vivimos. Existe en estas maniobras literarias una ironía que acusa la hipocresía, la falsedad y la mascarada social, a razón de que la realidad vive de la impostura, en una compleja red en la que el individuo pierde la verdadera dimensión de su ser. Estamos ante una escritura iconoclasta, que siente pena por tantas represiones y mentiras.

Sin descuidar la mirada sobre sí, ni sus provocadoras anarquías sexuales, en el cuaderno *Tregua fecunda* se despliega una postura crítica más evidente respecto al estado sociopolítico de la Cuba contemporánea —una contemporaneidad delimitada por la fijación del poema al tiempo de su producción—. Este conjunto de poemas constituye una suerte de epílogo de la pérdida de una utopía, del desmoronamiento de un proyecto de sociedad. Para dialogar con el entramado de su tiempo histórico, a la vez que opera con los códigos de estilo ya revisados, la autora implementa en este volumen una desautorización de la Historia, la concibe como una narrativa susceptible de ser intervenida para explicar el presente. El referente histórico y ciertos atributos nacionales pasan a la escritura como vehículo de trasgresión del poder, en tanto constituyen una imagen institucionalizada de la nación que el gesto poético busca desacralizar. En otras palabras, la escritura moviliza referentes históricos y signos de la nación, en función

de describir la metamorfosis experimentada por el sujeto frente a un discurso histórico oficial que atraviesa su constitución. Reparemos en la propuesta que hace «El horizonte»:

Mientras yo tomaba a la mar por esposa  
Ángel Iglesias tomaba a la patria por esposa  
perdiéndose en ella  
para gusto están hechos los colores  
la naturaleza  
la mar es mi buena esposa  
vivimos separadas  
somos libres  
para libertad están hechos los colores  
también  
mientras tomaba a la mar por esposa  
comencé a despreciar su orilla  
ese punto donde ni la mar ni yo  
representamos nada  
mientras Ángel Iglesias tomaba a la patria por esposa  
yo salía de la mar  
y me tendía en la arena  
y me quitaba el bikini  
cansada de representar algo (52).

De entrada, en el contexto que el poema demarca, el título tiene un carácter determinante para la descripción ideológica que se plantea. Los dos primeros versos son bastante elocuentes al respecto: “Mientras yo tomaba a la mar por esposa/ Ángel Iglesias tomaba a la patria por esposa”. Esta oposición llega a esbozar una lectura de la nación, siempre que tengamos en cuenta que Ángel Iglesias, a quién está dedicado el cuaderno, es el abuelo de la poeta y constituye en el libro un sujeto de primera importancia, pues simboliza el legado que la autora ha dejado atrás, eso con lo que no logra identificarse. En tal sentido, cada uno de los desposados representan posturas generacionales o epocales disyuntivas respecto al país –aceptando que patria equivale a país o nación, nunca a cultura; aunque si se instaura una dicotomía entre la mar como elemento natural, que puede escapar al discurso ordenador de la

cultura, y la patria como un entramado simbólico fijado, entonces la interpretación tomaría otros rumbos—. Lo importante ahora son los comentarios del sujeto lírico sobre ello y sobre sí mismo, los cuales resultan significativos, pues nos hablan de la ideología que soporta su postura en relación con la escogencia del otro. Esta voz, por ejemplo, al señalar que Ángel Iglesias toma a la patria por esposa, acota: “perdiéndose en ella/ para gusto están hechos los colores”. En el primero de estos versos se filtra un juicio de valor, dado que implica que el personaje perdió toda conciencia de sí, todo criterio de distanciamiento ante su objeto del deseo; el segundo, entretanto, establece una indiferencia por parte de la nieta hacia la elección del abuelo —convencionalmente, sobre la base de la explicación dada, supongamos que ambos sujetos son nieta y abuelo—; un dato para nada ocioso si damos por sentado que el matrimonio implica una entrega mutua, una complicidad exigida por el hecho mismo de que compartirán juntos la vida. Más adelante, leemos: “la mar es mi buena esposa/ vivimos separadas/ somos libres/ para libertad están hechos los colores”. Antes que la libertad que el mar pueda simbolizar, la que vierte precisiones notables sobre las relaciones corrosivas entre los dos individuos, es la libertad que emerge de negar las pautas que el contrato de matrimonio tradicional implica; luego están las consecuencias de ese “para libertad están hechos los colores”, donde figura una negación radical de todo juicio proveniente del otro respecto a su decisión, más una demarcación radical de la diferencia que habita en cada una de las elecciones. Ya no es el gusto lo que prescribe la preferencia, como suele expresar el refrán común de donde la autora toma la frase, ahora es el principio de libertad.

El segmento final remata ese credo o actitud que intenta defenderse: “mientras Ángel Iglesias tomaba a la patria por esposa/ yo salía de la mar/ y me tendía en la arena/ y me quitaba el bikini/ cansada de representar algo” (52). ¿Qué es lo que está cansada de representar? Ya en un momento anterior se anotaba que: “mientras tomaba a la mar por esposa/ comencé a despreciar su orilla/ ese punto donde ni la mar ni yo/ representamos nada”. Es evidente que, incluso bajo la libertad apostada, está el imperativo de representar algo, lo que podría significar, en lo fundamental, ser parte o participar de un proyecto, vislumbrar un sentido para emprender la vida, asumir una postura definida ante el mundo. En el complejo trasfondo sobre el que se levanta el poema: la dicotomía entre las opciones maritales —que representan la asunción de un credo ideológico estricto y la renuncia a cualquier sujeción—, la afirmación tajante del verso final, la postura relajada del sujeto hablante y la acción de quitarse el bikini, establecen una

diferenciación y una renuncia absoluta a la elección que Ángel Iglesias representa, así como la prioridad del Yo sobre cualquier compromiso. Quizás un cuadro de las razones o motivos parciales que impulsan esta determinación ideológica la encontramos en «Mala crianza», donde tras exponer los términos de una relación filial en la que el abuelo representa la autoridad, se expone una serie de palabras que encarnan la cotidianidad laboral y la doméstica de este hombre, que, según el sujeto lírico, no pueden representar un ejemplo a seguir. Esa pobreza, la miseria material que se distingue, contrastada con los credos que el momento inicial dictamina, plantean más de una interrogante.

Lo mal hecho  
decirle a *grandfather*  
abajo la patria.  
Lo bien hecho  
decirle a *grandfather*  
arriba la patria.  
Entretanto  
decirle a *grandfather*  
tu patria es mi patria.  
Al otro día por la mañana  
churre  
vacío  
pan viejo  
sangre  
Camagüey  
Tínima  
sangre  
Hatibonico  
churre  
sangre en las uñas churrosas de *grandfather*.  
Lo mal hecho  
reír.  
Lo bien hecho  
quitarle la sangre a las uñas (27-28).

Con la lubricidad de otros libros, *Tregua Fecunda* encauza su discurso, específicamente, a exponer el desmoronamiento de ciertos paradigmas promovidos en Cuba después del triunfo revolucionario; la idea del hombre nuevo, por ejemplo, contrasta con demasiada fuerza con un entramado social plagado de imperativos financieros y necesidades existenciales: "Pero hacer un pozo hondo no podía ser tan fácil como ir abre bien las piernas./ Y llegaron las gallinas brincando bajo la lluvia porque no abre bien las piernas./ Entonces abrí mis piernas iguales a palmas blancas iguales a flores blancas./ Nacionales por supuesto" («Mis piernas me pertenecen» 9). Este fragmento coloca sobre la mesa la prostitución como una opción para la mejora económica, incluso como imposición de un contexto espinoso por sus cuatro costados. Además, resulta tan elocuente porque no solo entreteje sexualidad e identidad de género, sino que alude, con toda ironía, al comercio del cuerpo como prostitución política: en estos versos, el cuerpo de mujer pasa a ser la isla y la posible posesión sexual por parte de ese sujeto no marcado a quien se le abren las piernas, una suerte de prostitución de la nación. Ese gesto de abrir las piernas como palmas o flores blancas nacionales son una potente reafirmación de las contrariedades entre el sujeto y el discurso de la nación, a la vez que una referencia a la trata indiferente con la identidad.

El poema homónimo que abre el volumen expone, con la efectividad estética de muy contados textos en la literatura cubana contemporánea, la renuncia a un legado histórico y ético que ya no responde a las expectativas de las generaciones más recientes de cubanos:

Sobre el ataúd de mi *grandfather*  
hay flores nacionales  
ese hombre luchó en una guerra  
hace más de sesenta años  
una guerra por la libertad  
liberarse de lo que lo ata  
es la lucha común.  
Sabía leer y escribir  
con cierta facilidad  
pero no mejor que yo  
fue una lástima

que quien practica la autopsia  
 le dejara el marcapasos  
 en el fondo de su pecho  
 ahora bajo las flores  
 hay un marcapasos vigilándome  
 ¿Qué esperaba mi *grandfather* de mí?  
 ¿Qué sembrara una flor nacional  
 en el fondo de mi corazón mangrino?  
 Que en paz descanses *grandfather*  
 ya escribí cosas *grandfather*  
 y esa es la mejor revolución  
 que haré (7).

El poema demarca un juego de posiciones: una disconformidad de intereses respecto a la configuración de un mapa cultural. Otra vez aparece el abuelo –tras el apelativo *grandfather*, lo cual inserta a la voz lírica, recortada de una realidad referencial a la que el lenguaje apunta inevitablemente, en una época y una conducta social más o menos identificable– como una figura de autoridad y como la expresión de una herencia. El peso de esta última, si atendemos a las proposiciones del texto, resulta tan relevante que continúa incidiendo, en quien nos habla, desde el espacio del recuerdo. Puede ser la conjunción de autoridad y legado lo que impulse al sujeto a definir su postura, a dejar por sentado los términos en que se desarrolla su existencia. El núcleo del texto se localiza en los últimos versos, cuando se lee: “ya escribí cosas *grandfather*/ y esa es la mejor revolución/ que haré”. Tengamos en cuenta que antes, cuando se dijo que el abuelo peleó en una guerra por la libertad para “librarse de lo que lo ata”, se implantaba una ruptura rítmica que inscribía lo siguiente: “es la lucha común”. Ahí yace la idea de que también la nieta procura escapar de ciertos amarres. ¿Cuáles son dichos amarres? ¿Aquellos por lo que su *grandfather* sigue vigilándola? ¿La flor nacional que él esperaba que su nieta sembrara?... Los versos finales cobran mayor impacto al vislumbrar, por parte del sujeto lírico, además de un determinante distanciamiento de los principios que la figura paterna exige, un reconocimiento de la escritura como su mejor revolución, lo cual, definitivamente, introduce un desplazamiento medular. El tránsito de la guerra emprendida por el abuelo a la escritura de la nieta, aparte de un reconocimiento de la capacidad de la literatura para incidir en el mundo, implica una ética.

En *Tregua fecunda* queda plasmada una mutación radical que convulsionó al sujeto lírico, en su condición de cubano, al menos, de los años noventa hacia acá, abocado al reordenamiento de sus prioridades vitales y hastiado de cuanto huelva a sacrificio patrio. Hay ahí una expresión política que acredita el abandono de algunas de las actitudes que otrora fundamentaron el destino de «los hombres» que impulsaron la Revolución. Ese sujeto lírico cuando observa/piensa en su abuelo parece preguntarse de qué vale tanto empeño. No interesa la miseria económica, ni ninguna otra necesidad material, tampoco la quiebra de un cosmos axiológico o el cisma acaecido en el sujeto, sino la evidencia de un giro de conciencia, de un cambio de rumbo y expectativas en las nuevas generaciones que observan la Historia como una utopía imposible. Boris Badía ha dicho que el sujeto modelado en estos versos se posiciona

desde una dimensión completamente deshistorizada/despolitizada [...] que no es más que la renuncia a comulgar/operar con el entramado de metarrelatos que alimentan una imagen simbólicamente insostenible de lo nacional, en su sentido más abarcador (sociopolítico, identitario, axiológico, «metafísico», figurativo...). Mediante un lenguaje de naturaleza desautomatizadora (con una impostada frivolidad), el sujeto poético de Legna, al menos programáticamente, deja de ser «un animal civil», un *homo politicus*, para convertirse en un sujeto para la escritura (89).

Solo me permitiré disentir de un punto en las ideas del crítico, aquel donde observa una «dimensión completamente deshistorizada/despolitizada» en el posicionamiento enunciativo de la voz lírica. Creo que esa dimensión solo puede ser tal si nos ubicamos en una dimensión anterior u opuesta a ella tenida como histórica y política. Pero si aceptamos que el sujeto se presenta en la Historia, que no puede existir fuera de ella y que es resultado excrementicio de los metarrelatos a que se opone e intenta socavar, entonces ya solo el impulso que engendra la escritura, que motiva la emancipación, es profundamente política; es un reconocimiento de sí que devela una conflictividad histórica, una disconformidad de intereses y una preocupación por dominar los marcos discursivos que rigen la representación o la inteligibilidad de su identidad.

6

Con títulos significativos como *Chupar la piedra*, *Chicle (ahora es cuando)*, *El momento perfecto*, *Tregua Fecunda*, *Hilo + Hilo*, *Dame Spray*, *Miami Century Fox*, *Las analfabetas*, *No sabe/no contesta...*, Legna Rodríguez abraza un tenso campo de negociaciones de las identidades, el modo de ser o existencia del sujeto, sus angustias, su manera estar en el mundo, su eticidad. Esto pasa al texto por medio de una observación de la autora a los acontecimientos que estremecen sus circunstancias personales, a las vibraciones de su subjetividad y a las especificidades de su cuerpo... Moviéndose en el espacio de lo privado –posición desde la que consigue captar las resonancias de cuanto trasciende esa índole, como mínimo observa desde ahí la interacción del individuo con el suceder del afuera–, ella pone énfasis en las marcas que dejan en/sobre el pensamiento, el cuerpo y el devenir social de las personas: el género, la orientación sexual, la nacionalidad o la ideología, discursos que modelan la construcción del sujeto y su entrada a la vida cívica.

Esta poeta es un desafío contundente a toda tentativa de limitar el *sujeto* a una conducta modélica, a una ética cerrada, a una identidad absoluta, a un paradigma estático. Su irreverencia vira al revés cualquier valor suscrito como definitorio, al tiempo que activa una promiscuidad seductora (sediciosa) –una productiva parodia de aquella otra promiscuidad *pop* que proclaman las televisoras y el mundo del espectáculo–, la cual luce como la plasmación de un profundo deseo de libertad, como la exploración de una identidad que se sabe amenazada por la mecánica de una empresa cultural que satisface las necesidades de todos para reprimir el alcance de las individualidades. En los predios de la moral cívica, esta poeta desborda los límites de lo permisible y advierte una dimensión de la imaginación censurada por el espacio público. Apunta hacia la erección de una realidad en la que anula el orden social establecido.

Nos enfrentamos, por tanto, a una poética de la transgresión al poder. Una escritura desacralizadora, excéntrica, morbosa, que con exquisita desfachatez –sin prurito alguno– pone en la superficie de las letras los perfiles de «la personalidad» que atentan contra «las conductas modelos». Una escritura que no sabe de máscaras, simulaciones públicas, *performances* sociales. Una escritura que, más sabrosa cuanto más frívolo parece el texto, encuentra la eficacia en su proyección iconoclasta y su impúdica espontaneidad. Con un repertorio simbólico «obsceno» –para un pensamiento conservador que supedita lo obsceno a lo indecente–, que le



sirve para contravenir las falsas virtudes de posturas cívicas y actitudes socio/sexuales, esta escritura deviene sumamente subversiva.

Este es solo un perfil en la vasta producción literaria de Legna Rodríguez, que figura, empero, como un «centro irradiante» capaz de introducir *una* singularidad a su ya consistente estilo. Eso que denominamos «la obra» de un artista es un complejo agrupamiento en el que cada poema particular es en sí mismo y, a su vez, el todo. Casi imperceptible por momentos, en la secuencia que describe el paso continuo de un texto a otro, emergen estas metamorfosis, sutiles sacudidas, corrimientos inesperados, mutaciones; movimientos intrínsecos a la relación del poema con lo sensible, sacudidas vinculadas a la encarnación del mundo en el poema. Las obras son un organismo que acarrea conjunciones, retiradas, reciprocidades, intercambios, ataduras, giros, dependencias...

La aparente sencillez, la irreverencia verbal, el registro abyecto de Legna Rodríguez Iglesias, han condicionado ligerezas interpretativas. Sin embargo, detecto en su obra un imaginario de extraordinaria potencia literaria; una obra fértil, proteica, de una eficacia expresiva sin parangón posible, que, como apunta Jorge Enrique Lage en la entrevista citada, “es buena incluso cuando es mala”. ¡Esta poética resuena pujante en el horizonte literario cubano!

## Referencias

- Badía, Boris. “Insularidad e imaginario nacional en la joven poesía cubana: de la fiesta innombrable a la «chopitrapo»”. *La Siempreviva*. 23-24, 2016: 81-91. Impreso.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Editorial Paidós. 2002. Impreso.
- Foucault, Michael. *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones Endymión y Ediciones de la Piqueta, s. f. Impreso.
- Lage, Jorge Enrique. “Todos los perros históricos me lamen el dedo gordo del pie”. *Hypermedia magazine*. Web. n. d. <<http://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/todos-los-perros-historicos-me-lamen-el-dedo-gordo-del-pie/>>.
- Rodríguez Iglesias, Legna. *Tregua fecunda*. La Habana: Ediciones Unión, 2012. Impreso.
- Rodríguez Iglesias, Legna. *El momento perfecto*. Ediciones Matanzas, 2012. Impreso.
- Rodríguez Iglesias, Legna. *No sabe/no contesta*. La Habana: Editorial Cajachina, 2013. Impreso.
- Rodríguez Iglesias, Legna. *Hilo + Hilo*. Leiden (Holanda): Bokeh, 2015. Impreso.

Rodríguez Iglesias, Legna. *Chicle (ahora es cuando)*. La Habana: Letras Cubanas, 2016. Impreso.

Rodríguez Iglesias, Legna. *Dame Spray*. Madrid: Hypermedia Ediciones, 2016. Impreso.