

**DESHACIENDO EL LENGUAJE: REINA MARÍA RODRÍGUEZ Y LA  
POESÍA CUBANA ACTUAL**

**TAKING LANGUAGE APART: REINA MARÍA RODRÍGUEZ AND  
CONTEMPORARY CUBAN POETRY**

Bibiana Collado Cabrera

Universitat de València

amaterasu\_85@hotmail.com

Fecha de recepción: 14/09/2012

Fecha de revisión: 05/10/2012

Fecha de aceptación: 15/10/2012

**Sumario:** 0. Presentación. 1. ¿La renuncia a lo real?. Hacia una historia específica del arte contemporáneo. 2. Tras los escombros de un lenguaje vencido. 3. La tensión del límite como acto político. Referencias bibliográficas.

**Citación:** Collado Cabrera, Bibiana. “Deshaciendo el lenguaje: Reina María Rodríguez y la poesía cubana actual”. En *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, nº 1, 2012, pp. 73- 93

## DESHACIENDO EL LENGUAJE: REINA MARÍA RODRÍGUEZ Y LA POESÍA CUBANA ACTUAL

Bibiana Collado Cabrera

**Resumen:** El proyecto nacional comenzado por la Revolución y el paradigma estético hegemónico fosilizan la escritura/lectura, creando una belleza artificial fundamentada en la facultad de la representación, en la capacidad de comunicación, en la coherencia del sujeto y en la fusión de Estado y Nación. Ante esta construcción, la literatura cubana *reacciona*, iniciando un paulatino cambio de paradigma poético que comienza a materializarse a partir de los años ochenta. La labor de Reina María Rodríguez en este proceso resulta clave. Este artículo traza un recorrido a través de su producción, la cual *pone en jaque* estas estructuras a través del cuestionamiento del lenguaje, planteando su relación conflictiva con lo real. En sus textos las palabras aparecen desarticuladas, rotas; el poema se disloca; el lenguaje se fisura. Su escritura trabaja con el límite -entre lenguas, entre géneros, entre significados-, abriendo agujeros *-rajaduras-* en un sistema de representación en el cual le es imposible reconocerse.

**Palabras clave:** Poesía, Revolución cubana, lenguaje poético, literatura hispanoamericana.

**Abstract:** The national project with the Revolution as its starting point, and the hegemony of the aesthetics paradigm, fossilise writing/reading, creating an artificial beauty grounded on the representation and communication capacities, the subject's coherence, and the merger of State and Nation. Facing this construction, Cuban literature reacts by commencing a gradual change of poetic paradigm which began to materialize in the 1980s. Reina María Rodríguez's work is vital in the process. This article outlines such work, which challenges these structures through the questioning of language, considering its conflicting relation with reality. On her texts, words are disjointed, broken; the poem twists; language cracks. Her writings deal with the limits between languages, genres, meanings, and this way, opening fissures of a representation system in which she cannot recognize herself.

**Keywords:** Poetry, Cuban Revolution, poetic language, Latin American literature.

## PRESENTACIÓN

En este artículo vamos a trazar un recorrido a través de parte final de la producción de Reina María Rodríguez, atendiendo a su preocupación por el lenguaje poético. La veta meta-literaria marca la escritura de esta autora, destacándola entre la amplia cantidad de creadores que intentan renovar el circuito cultural cubano durante las últimas décadas.

El conjunto de la obra de Reina María se desarrolla como una espiral que traza círculos concéntricos mientras ahonda en sus reflexiones. Así, cada libro constituye una nueva profundización que amplía y matiza sus principales presupuestos -o quizá sea más adecuado hablar de no supuestos-. No obstante, es posible señalar un trayecto cuyo punto de partida -pero también de llegada- se asienta sobre una toma de conciencia: la literatura de la Revolución como simulacro. El estancamiento de un lenguaje que pretendía reproducir una realidad *feliz*, la del triunfo revolucionario, se convierte en una zona restringida, en un cuarto cerrado. Los textos que vamos a atender nos proponen salir de ese cuarto de la felicidad, abandonar la falsa protección de una poética limitada y buscar el *afuera*, enfrentándonos al páramo, al terreno desamparado de lo inexpresable. A lo largo de este proceso emergerán múltiples aristas como la confusión entre representación y re-presentación, la identidad como artificio, el replanteamiento de una relación conflictiva con lo real o los nuevos modos de concebir lo político-poético en la literatura. Tras este recorrido, la producción de Reina María nos propondrá salir de las prisiones de lo posible, enfrentarnos a la intemperie y, desde allí, volver a ser dueños de la palabra poética. Deshacer el lenguaje para volverlo a crear.



1. Reina María Rodríguez. Photo credit: © 1998 Andrés Walliser.

## 1. ¿LA RENUNCIA A LO REAL?

Renunciar a las poéticas fundamentadas en la referencialidad supone renunciar a la posesión, a los anclajes, a la seguridad. El sujeto poético se enfrenta a la palabra-monumento convertida en fortificación, en cuya intemperie resulta complejo escribir: “cómo te mueves sin una cuerda, sin una fibra, / que te sujete?”<sup>1</sup> o “(no sabemos hacia dónde movernos / si la superficie de la realidad es líquida, / o está sumergida; si la descifraremos de atrás hacia / adelante, para que todavía podamos significar y en qué sentido significaremos)”<sup>2</sup>. *La foto del invernadero* (1998) -el primero de los libros sobre los que vamos a recalar- se constituye, pues, como un acto de desposesión:

he comprobado la diferencia en los objetos  
y ellos pretenden también engañarme.  
en una reproducción de mi necesidad de estar anclada.  
en ti, en ellos.  
me encojo esta noche de lluvia,  
y no confirmo nada<sup>3</sup>.

Renunciar al rito de la representación -“el rito que se ejecuta cuando se construye un día / el deseo primordial de representarlo”<sup>4</sup>- para trabajar con sus “residuos”, “con su masa inútil, sus restos, su lentitud”, con el “naufragio”. Tomar como punto de partida “la realidad que nunca me aceptó”<sup>5</sup> -nunca me representó- y atreverse a señalar la herida: “la uña está partida y sangra”<sup>6</sup>. La conciencia de la culpa -por no cumplir con los dictados felices de la estética revolucionaria- se convierte en conciencia del castigo, en conciencia de la propia marginalidad: “siempre había alguien esperándonos al regreso de estas travesías; alguien para borrar los pedazos de deseo; alguien para sostener y castigar (Foucault?) por qué este miedo a la libertad del espacio diseñado por sus anillos nos trastorna hasta recurrir a la dualidad”<sup>7</sup>.

El sujeto poemático, en este libro, desvela el simulacro de la identidad -causa y efecto del simulacro de la literatura-. En un intento por detener la realidad, por estar fuera de sí -de la representación de sí misma-, observa el propio cuerpo -el anclaje, su autorreferencia-:

<sup>1</sup> Rodríguez, Reina María. *La foto del invernadero*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 1998, p. 59.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 50.

la fuerza de una imagen transversal sacándome de allí del fragmento de mar, del pozo reducido a poliedro de luz de donde vuelvo, sin más origen que esta desnudez probada de no saber decir lo que da a ver. este es el infinito campo de mi cuerpo (los vellos de los brazos que siempre escondí bajo la manga). el parecido conmigo es una conformidad con una identidad imaginaria<sup>8</sup>.

Y al verse, de nuevo, desde el *afuera*, afirma: “siento el horror del descubrimiento de los vellos de los brazos”. La representación, la identidad, como constructo imaginario, fundado en una conformidad, en una convención, da paso al horror del descubrimiento: “correr tras una cosa que se acerca con apariencia de lo real y está mutilada y es otra falsificación”<sup>9</sup>.

Para constarrestar el lenguaje de la realidad como enmascaramiento, el sujeto poético propone la reescritura: “reconstruiré una estatua más allá de una vida opresa en vida, opresa en sentido; escribiré de nuevo el poema «Antínoo» de Fernando Pessoa; escribiré de nuevo las memorias de Adriano, te besaré en los museos y despertarás de la cultura muerta en el espacio prolongado de la representación que es tu boca, sus labios planos, como un mapa excelso de ti”<sup>10</sup>. Escapar de las prisiones de lo posible, jugar con la propia representación, señalar la falta y escribir desde ella. El poema que da título al libro sintetiza la reflexión metapoética que determina su escritura:

pero es allí donde quisiera vivir...  
 en el lugar exacto de una foto que falta  
 para que no imite otra vez, o intente imitar el ser que soy.  
 el paisaje prohibido donde pondríamos el amor  
 con exclusividad.  
 el paisaje del deseo, que no se superponía o se reproducía a  
 cada  
 instante  
 y que permaneció oculto para nosotros  
 (...)  
 éramos suspicaces, ahora, acomodo en mi mente  
 la mente del invernadero, su llama tibia  
 en el centro de las imágenes haciéndonos creer que algo  
 temblaba  
 o que podría no ser alcanzable.  
 esa incertidumbre del temblor donde cruje la madera  
 y la realidad se distorsiona y parte en dos lenguajes.  
 fue la que siempre quisimos y faltó<sup>11</sup>.

Frente al paisaje de la realidad, que se reproduce a cada instante, el paisaje del deseo -una foto que falta-, el paisaje prohibido. El sujeto reclama que las

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 84-85.

imágenes, los lenguajes, dejen de hacernos creer y, en su lugar, nos ofrezcan la incertidumbre del temblor. El sujeto está exigiendo un modo diferente de relacionarse con la realidad, con el mundo.

En 2001 se publica la entrevista “Un deseo de querer eso que no es”, en la que Kristin Dykstra pregunta a Reina María Rodríguez sobre su poemario *La foto del invernadero*:

Yo siempre he creído que esa sinceridad que logra el hombre al relacionarse con los objetos, con las obras, con las personas, con todo, es el mayor artificio que puede tener. Y ahí donde puede lograr alguna calidad o algún salto, ¿no? Un salto de conciencia, un salto del lenguaje, un salto de su manera de poder apreciar los valores que lo antecedieron, lo que te hace crecer (...) Para el mundo que trato de hacer *La foto del invernadero* es un libro frío. Es el libro de la renuncia a lo real, completamente. El libro del brillo falso de las postales y las carátulas de los libros, de la cultura como algo que ya está reproducido, que no nos deja llegar nunca a ningún tipo de sensación o de origen, sino simplemente acumular y acumular retazos, pedazos, fragmentos<sup>12</sup>.

La renuncia a lo real, más bien, la renuncia a creer en la comunicación de la realidad en la literatura supone, todavía en 1998, una profunda transgresión del macro-proyecto identitario propuesto por el Estado cubano tras el triunfo de la Revolución. La asunción del simulacro se constituye como base sobre la que pensar, sobre la que crear. Nos conduce irremediamente hacia la producción de fragmentos -lo que sobra, lo que falta-, en lugar de dirigirnos hacia la comunicación de un *todo* verdadero -tal y como la cultura hegemónica pretendía-: “cambio esta representación por un día de contemplación” -afirma en el texto “una casa encantada en la esquina de San Rafael”-. Sin embargo, se erige como imposible escapar a la representación. La renuncia a lo real continua originando culpa, incapacidad: “yo bajaba una vez más y me unía con mi culpa, con mi incapacidad, buscando siempre una casa en la esquina de mi deseo y ella -lejana desde mi ojo insignificante- se volvía más aparente y más real cada vez, como se vuelve más luminosa la luz que no se desea ver”<sup>13</sup>. La renuncia completa de la realidad es un arcano, un lema desafiante e impulsador que nos conduce a repensar la expresión de lo real. La producción de Reina María, en contra de su propia declaración, no supone una renuncia sino una reconquista, nos empuja hacia apropiaciones diferentes de la realidad, fuera del Museo de la Revolución.

...*te daré de comer como a los pájaros...* (2000), título de su siguiente obra, se configura como un libro híbrido que focaliza la atención sobre la propia

<sup>12</sup> Dykstra, Kristin. “Un deseo de querer eso que no es. Entrevista a Reina María Rodríguez”, *Actual*, 47 (33), 2001, pp. 314-315.

<sup>13</sup> Rodríguez, Reina María. *La foto del invernadero*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 1998, p. 87.

gestión de los materiales ¿literarios? que conforman el cuerpo del discurso. Se trata de un texto a dos columnas, cada una de ellas con distinta anchura, con diferente tipografía, en la que se insertan anotaciones a modo de diario, fragmentos de poemas de sus libros anteriores, comentarios sobre el proceso de escritura, reseñas de diferentes lecturas, etc. El sujeto ¿poético?, desde dentro del texto, reflexiona en torno al proceso que lleva a cabo:

(con este libro, esta rara compilación intemporal, mi deseo ha sido producir una estructuración diferente, combinatoria (la estructuración de una estructura) acercándome a los textos fuera del tiempo, o del espacio en que son concebidos, mezclándolos hacia un discurso continuo-discontinuo y una revisión crítica de los ángulos desde donde los acechamos, provocando un espacio literario-holográfico, abierto a la propia confusión y límites de una voz interrumpida por aquel desplazamiento del lenguaje hacia lo cotidiano y real (hasta lo doméstico) y el deseo de trascender hacia otra realización, en la cual, el lenguaje se señala<sup>14</sup>.

Observamos una voluntad de oblicuidad, de impertinencia, y de autoconciencia de ello. El propio texto se ubica en la periferia, proponiéndonos un “espacio literario-holográfico” en contraposición al espacio literario-monumental de la cultura hegemónica. Este libro nos impulsa hacia “una revisión crítica de los ángulos” desde los que acechamos la realidad, ahondando en sus límites, tensando el lenguaje que “se señala”. Este proceder se vincula con la “subjetivización máxima de un sistema de discurso” a la que Henri Meschonnic hace referencia en su ensayo *La poética como crítica del sentido*. El libro *...te daré de comer como a los pájaros...* se corresponde con la idea de “el texto entero como firma”, “como huella subjeta”, nos obliga a pensar aquello que la coherencia del signo -del lenguaje hegemónico- impide pensar:

Donde el poema obliga a pensar una corporalización máxima del lenguaje, que es la individuación misma, la subjetivación máxima de un sistema de discurso. El continuo como encadenamiento de una coherencia que es una contra-coherencia del signo. Por consiguiente tampoco el signo sino el continuo ritmo-sintaxis-prosodia como significancia o semántica serial en un sistema de discurso. El texto entero como firma. Como huella subjeta. No hay dos iguales. Es por eso que hay que tamizar y embiblar todo el lenguaje. Lo que trae esta coherencia que el signo impide pensar<sup>15</sup>.

Como muestra del sistema de discurso que Reina María Rodríguez organiza en este libro, reproducimos dos páginas:

---

<sup>14</sup> Rodríguez, Reina María. *...te daré de comer como a los pájaros...*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2000, p. 56.

<sup>15</sup> Meschonnic, Henri. *La poética como crítica del sentido*, Buenos Aires, Mármol/Izquiero, 2007, p. 48.

verano de 1989

...quiero agradecerte una vez más, lo que me has dado al venir, al ver, desde otro sitio ...y volveré a sentarme en la yerba, a llevarme los guizos a la boca y te haré desaparecer–aparecer, siempre. y te veré, porque siempre estaré. tal vez, tus brazos sean puentes más largos, ahora, son barreras de contención y yo, sola, camino a tientas hacia aquella ciudad que no existe...

**alguien descubre una ciudad**

alguien descubre una ciudad  
en el apartado rincón  
contra el invierno y las rocas  
fraccionadas  
descubre un lugar para volver  
para estar siempre.  
alguien que no me ha visto espiar  
detrás de las colinas y los árboles  
donde el ovejero azul con  
su perro  
busca el laberinto de los pastos.  
quizá no sea el Armana  
pero él descubre una ciudad  
en el abismo  
con la sabiduría de la abeja nocturna  
profanando el alimento de su propio  
panal  
y la paciencia de los que ven como  
los ciegos  
en el sueño del tacto  
un apartado rincón  
una ciudad que no existe.

un refugio para los niños, para los amigos, sobre todo. para mí...

Enzo está durmiendo desde anoche en mi antiguo cuarto. extraño cómo convierten lo que heredan y lo transforman inmediatamente en otra cosa: otros gustos, otros deseos, otros colores, otra disposición de los muebles. hay una hamaca colgando paralela a la cama, y las puertas ya están bloqueadas por ruedas de bicicletas. cambió también la música, que impide la palabra...ellos, no quieren oír nada. ahora, Enzo lucha contra las palomas, para que no se queden allí, en su anterior nido, debajo de la cama y no le ensucien, su cuarto. antes, yo se las criaba, allí mismo...

vino Ponte (el abuelo) y tuve con él una conversación sobre su abuela metafísica y francesa. almorzó con nosotros y R: un pollo (el único) versión a la naranja. su mamá de nuevo intentó el suicidio...

(ni una sola mujer a mi alrededor, siempre amigos inteligentes y temas neutros. nada de pasiones). vino Abdel también, con otro estilo, o la purificación del suyo: botas nuevas, ojos de un intenso azul. trajo mi invitación porque la exposición *Nacidos en Cuba* se inaugura en abril y me esperan ...por qué tendré siempre esta debilidad por los ojos azules?

(garabatos de Elis entre las páginas. yo escribo sobre ellos o ella los dibuja encima de mí).



tanto, que se encuentren allí, por tanto tiempo, que su estallido sea un universo en expansión, un eco...

(medidos por los relojes –todos con inexactitud– horarios diferentes, cada uno va con su meridiano particular: autoengaño del igualitarismo que los detiene en aparente latitud...yo pregunto y pregunto qué hora es y todos creen que su hora es la misma en todas partes, porque ya no hay tiempo...)

verano de 1990  
(es la hora)

...el poder único de tus ojos, tus ojos con un círculo amarillo que se enciende y una bola oscura, una noche sin término en el centro, sin piedad, atrapándome, la mente... detrás de los ojos –no en los labios– el amor interno estaba en tus ojos...

...y al final, todos los ojos son los mismos ojos, los abiertos y los cerrados que estuvieron allí, donde mi intensidad les permitió fulgores, más bien, reposo de estar mirando las cosas que no fueron y empezar a mirar, como quien nunca ha visto, desde la oblicuidad más profunda, la inmensa tierra...

septiembre de 1990

el miedo de ser vulgares me canoniza. por eso, prefiero el poema, la

importante: ningún fin, ningún objetivo final, ningún resultado directo con relación al esfuerzo... (me da pena contigo, otra vez esperándome en el aeropuerto, señor Domingo Rosario de Lucía, presidente de ARQUIM...)

...“la vida es lo que hacemos de ella. los viajes son los viajeros, lo que vemos no es lo que vemos, sino lo que somos...”  
(Pessoa)

día terrible: calor y aeropuerto. me miro en aquellos espejos, pensando, en que no regresaré a verme de nuevo, al menos, como fui. me miro y descubro el siniestro encanto del espejo, su ficción terrible. no es verdad que esa imagen sea yo, no es verdad; yo, nunca me trasladaría y al fin, regreso con mis bultos en la 76, cansada, pero feliz. durante el viaje hacia mi casa, demoro lo mismo del trayecto a C...pero la yerba sigue pisada por mí...

Elis está enferma: análisis... (deudas)

€ 327.			
324.			
30.	70.		
681.	10. Lili	244.	
	683.	- 200.	
	785.	44	
		-30	
		14	

## 32

El propio texto juega con las auto-alusiones sobre sí mismo, glosando y deshaciendo, los distintos modos de lectura generados por el discurso:

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, reiterándose, sin ninguna razón, sin ningún orden, sin ninguna posibilidad de fundirse interiormente para una cruz del paisaje...

(no obstante, eso eres tú, la última lectura de esa pirámide es la tuya: la autoconciencia caricaturizando la fábula<sup>16</sup>.

Efectivamente, el libro aparece repleto de entradas como “compré una mata que da flores naranjas (es 14 de febrero). a las 7 a.m. llamó Dom de Venezuela (conversación desafortunada)”<sup>17</sup>, “al fin, me trajeron el refrigerador en una carretilla, desde el Cerro...”<sup>18</sup> o “salió el «Violet Island», no al mar, sino a la revista, con dos pequeñas erratas y volvió a navegar, sin tiempo, sin paisaje, sin posibilidad... lavé tres tendederas...”<sup>19</sup>. La lectura de Lispector o Derrida, Pessoa o Schopenhauer, se entremezcla con el apuntalamiento de una casa que se desmorona o la batalla contra los piojos y el hambre: “(leo *El mundo como voluntad y representación*)... quisiera comerme un bistec con vegetales, hace tantos meses (años?) que no me como un bistec...”<sup>20</sup>. El juego alcanza su máximo enmascaramiento: “no estoy haciendo literatura, todo es literatura ya”<sup>21</sup>. Y desde la literatura se juega a la vida: “Elis se pasa todo el tiempo con sus personajes: Ecorio, Comi, Rubia. si pide agua quiere que les de a ellos también y me dice: «jugamos a la vida, mamá»”<sup>22</sup>.

Jugar a la vida, “trazar el plano de las fallas”<sup>23</sup> -las fallas abiertas en la representación de la realidad, en la autorrepresentación-, “ser una ficción constante”<sup>24</sup>, mantenerse “obstinada en su construcción, en la construcción de su ficción más fiel que lo real”<sup>25</sup>. Esta es la propuesta que *...te daré de comer como a los pájaros...* nos lanza.

La producción de Reina María Rodríguez se empeña en mostrarnos el agotamiento del lenguaje empleado por la literatura hegemónica, un lenguaje “vencido”. Este adjetivo será utilizado en numerosas ocasiones por la autora. Su empleo supone, en sí mismo, una transgresión de la retórica revolucionaria. El Régimen que proclama “hasta la victoria siempre” posee un lenguaje *vencido*: “estas páginas -sólo pretextos de adueñarnos de un lenguaje arbitrario y vencido para traducir, aquello que ya hemos experimentado, usado y no lo sabemos y es nuestro lujo interior, donde no hay géneros, ni clasificaciones sincrónicas. algo que sea y que no sea, una proposición que se traga a la otra”<sup>26</sup>. El juego de ser y no ser, tensar el

<sup>16</sup> Rodríguez, Reina María. *...te daré de comer como a los pájaros...*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2000, p. 59.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>23</sup> *Idem*

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 13.

lenguaje para crear la “Isla análoga”<sup>27</sup> (2000: 17), como *La montaña análoga* de René Daumal, en la que “la puerta hacia lo invisible debe ser visible”<sup>28</sup>: “la muerte de un pájaro puede provocar la muerte de una escritora”<sup>29</sup>.

Desde este planteamiento renovador de las prácticas de escritura -y de las prácticas de lectura-, el sujeto poético mira hacia atrás y se pregunta: “(era aquella voz nosotros?”<sup>30</sup>. ¿Aquella voz, la instaurada como hegemónica a partir del triunfo de la Revolución, nos representaba? La escritura de Reina María no sólo pone en tela de juicio la representación como mimesis – darstellen- sino también la representación como *hablar en nombre de otro* -vertreten-. La Revolución cubana no sólo se sirvió de un lenguaje que confiaba en la plena correspondencia con la realidad sino que le otorgó a éste plena capacidad de representación. Con el triunfo de 1959 se consolidó un sujeto unitario y fuerte, que invisibiliza la heterogeneidad y deshace complejidades. Frente a aquella voz monolítica, el sujeto, desde el texto, se pregunta: “restos, porciones, fragmentos, somos también esto?...”<sup>31</sup>.

## 2. TRAS LOS ESCOMBROS DE UN LENGUAJE VENCIDO

Tras *...te daré de comer como a los pájaros...*, libro climático en cuanto a transgresión de los límites del discurso, se publica *El libro de las clientas* (2005), donde regresa a la combinación de composiciones en verso -verticales- y textos en prosa –horizontales-. En el texto de apertura, “Prendida con alfileres”, aparecen sus permanentes ejes de productividad: trabajar con lo marginal, con lo que escapa -“recoger los restos”-; la escritura como cicatriz -“siempre había algo herido”-; el problema de la percepción y la representación -“ojos acostumbrados a mirar a través de un calado”<sup>32</sup>-; y el texto como límite -“¿Qué hacemos sino ensartar? ¿Volver y volver sobre las puntadas de un largo hilván que mientras más pasa el tiempo se zafa, y se zafa? Queremos apresar un tejido que por los bordes se deshace y poner un vivo de raso allí, para rematar. Pero la palabra insatisfecha se derrama por los bordes”<sup>33</sup>-.

De nuevo, cobra protagonismo la voluntad de hacer patente la ficción, el simulacro: “La resistible (y durable) confusión de fingir”<sup>34</sup> o “aquellas muñecas

<sup>27</sup> Ibídem, p. 17.

<sup>28</sup> Daumal, René. *El monte análogo*, Mondouveau, 1994, p. 7.

<sup>29</sup> Rodríguez, Reina María. *...te daré de comer como a los pájaros...*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2000, p. 27 y 61.

<sup>30</sup> Ibídem, p. 46.

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> Rodríguez, Reina María. *El libro de las clientas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2005, p. 7.

<sup>33</sup> Ibídem, p. 8.

<sup>34</sup> Ibídem, p. 50.

de El Encanto”, frías, decapitadas “porque paseábamos, sin otra voluntad que fingir / una voluntad absoluta a un atavismo”<sup>35</sup>. No obstante, en esta ocasión, el problema de la representación se focaliza en el sujeto mujer y el simulacro de la identidad femenina, tal y como observamos en poemas como “traje de novia”<sup>36</sup> o “Tútu” -en donde alude a la ritual fiesta de los quince-:

Tela de araña sobre las comisuras  
y en las fisuras (sin rellenar) del traje, del pan,  
la aguja indecisa en su boca  
«desencajada» decía la tía  
(...)  
Atada también con cintas a la realidad,  
pero aflojada hacia los bordes  
a la frágil espina dorsal.  
La espina, la desilusión<sup>37</sup>.

También en la ficción-mujer se abren fisuras, la construcción de la feminidad es presentada como un prisma de las poéticas fundamentadas en la referencialidad. El libro evidencia el simulacro de realidad como frágil espina dorsal incapaz de contener el desborde. La voluntad fijadora, museística, de la estética predominante durante las primeras décadas de la Revolución actúa como política/poética del corte, sus consecuencias se metaforizan en composiciones como “Galería”: “No sé si estoy detenida o me muevo todavía / entre los tiempos de las mujeres que andan juntas aquí”, afirma el yo poético y añade, más adelante:

Justo al final de la galería,  
una estatuilla de mujer que ha perdido las piernas, avanza.  
Otra, trae su cabeza cortada en el regazo.  
Más allá, un torso, un brazo,  
regados.  
Capitulaciones y reverencias.  
Conformidad e inconformidad.  
Vacío de mármol hacia la escalera, pozo  
donde todas esperan bajar,  
pero no pueden<sup>38</sup>.

La representación/representatividad es presentada como acto mutilador - como las muñecas decapitadas-, que reduce el arco de significaciones. Tras la amputación, se produce el injerto: el doble artificio: “ahora se inyectan células de cadáveres / para labios carnosos, sobre otros labios muertos”<sup>39</sup> - incluido en “Manual de Crewelwork”-. El proyecto estético estatal resignifica el sujeto mujer para que quepa en la literatura-monumento. Ante el lenguaje-

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 77.

institución, en el cual se fundamenta dicho proyecto, el texto nos propone la búsqueda de “palabras escondidas (desarticuladas, rotas)”<sup>40</sup> -en “Fifty ways to leave your lover”-; ante la supuesta efectividad del mensaje, nos propone pensar su oblicuidad. Un texto crucial, con respecto a esta puesta en duda, lo constituye “Las brutas”, en el cual “cuatro mujeres se ahorcaron en el altiplano”:

Quisque, Justa, Lucía y Luciana  
 reventaron el cordel que juntas las ató.  
 «Las brutas» les decían.  
 «Las sabias» murmuraban.  
 Contradicción de la representación<sup>41</sup>.

El episodio introducido en esta composición, cuatro mujeres jóvenes que se suicidan pendidas del mismo cordel, hecho que es *interpretado* desde diferentes perspectivas -“las brutas” o las “sabias”-, sirve para señalar, de nuevo, la “contradicción de la representación”, en su doble sentido: representación y re-presentación<sup>42</sup>. Hacia el final del poema, el yo poético se pregunta: “El cordel que las funde es el límite?”

En *Chatch and release* (2006), el siguiente libro en el que nos detendremos, el sujeto aparece plenamente consciente del simulacro y del problema del lenguaje como representación -“Lo natural ha muerto / (porque no puedo inventar su devenir) / como justifico la arbitrariedad de cada palabra / en su desvarío”<sup>43</sup>-. Desde este posicionamiento, vuelve a la palabra y re-escribe su propia poética mediante poemas como “La palabra jarra”, el cual comienza incidiendo, directamente, en la herida del lenguaje: “Te autorizo a sentir la palabra jarra. / «Cómo es posible que jarra no significara jarra»”<sup>44</sup>. Más adelante, continua:

La palabra jarra sostiene una arbitrariedad de la especie  
 de esas palabras que trastornan la ilusión de aquel niño  
 que esperaba sonar las diferentes hablas;  
 también modos de agarrar, de poseer un objeto y, más tarde,  
 algún ordenamiento artificial.  
 Por eso, al crecer, escribe otra cosa por jarra,  
 otra cosa por destino, y se hace escritor  
 para corromper la supuesta facticidad de una vida,  
 para matar ciertas lógicas.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 84.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 91.

<sup>42</sup> El asunto de este texto nos remite al caso de Bubaneswari Badhuri, utilizado por Gayatri Spivak en su ensayo *¿Pueden hablar los subalternos?* (2009). En ambos se pone de manifiesto la incapacidad para hablar de determinados sujetos subalternos porque sus mensajes no pueden ser descifrados.

<sup>43</sup> Rodríguez, Reina María. *Catch and Release*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2006, p. 34.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 54.

(...)

Vuelve a tocar la palabra en recorrido  
y el mismo tren de regreso despedaza la imagen,  
despedaza el porvenir que se repite  
por compases largos, largos, largos,  
atravesados por siglos del uso que la vence.  
Y cuando toma el líquido que al fin ha echado  
en aquel recipiente que no se atreve a nombrar,  
con su mano llagada, pequeña y temblorosa,  
lo ve impuro, turbio, balancearse contra el fondo,  
y ya no está contenido, ya no es real,  
ya no lo ve<sup>45</sup>.

Los modos de escritura -“las diferentes hablas”- constituyen modos de apropiación, de posesión. Nombrar el mundo es construir / imponer un mundo, de acuerdo con ello, la hegemonía de una poética deriva en estrategia de control: el mundo propuesto, denominado, como único mundo posible. Lo que está afuera, lo que no puede ser nombrado de acuerdo a los presupuestos de las estéticas de lo posible, no existe. Ante esta circunstancia, hacerse escritor para acabar con las lógicas de poder -hacerse la escritora-. El sujeto poemático nos propone apropiarnos de la realidad con “mano llagada, pequeña y temblorosa” -frente a la mano fuerte y segura de la literatura-monumento-, despojar al lenguaje de su operatividad como mecanismo de contención, re-construir el lenguaje vencido como sistema abierto.

En la misma línea encontramos la composición “Te blaps présage de la mort”, donde “vuelven y vuelven los pajarracos reales, / los impúdicos somas / que recrean lo extraño”<sup>46</sup>:

Hay un horror rondando en el fondo del frasco  
con sus nombres velados  
por la falsedad del reconocimiento  
durante la observación  
(...)  
Estado críptico de las cosas que no tienen palabras  
y de las palabras que ya no obtienen cosas<sup>47</sup>.

De nuevo, el horror del no-reconocimiento -esa escritura no me representa-. Los “impúdicos somas”, que creen poder mostrar el *todo*, acaban por ocultarlo a través de su cerrada y unidireccional significación, velando la realidad que pretenden comunicar. Desde el texto, el sujeto reacciona ante las múltiples críticas que han sido emitidas contra toda poética no hegemónica -no referencial-: ocultistas, crípticas, veladas... son adjetivos

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 54-55.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 85.

aplicados insistentemente sobre las nuevas escrituras emergentes. El yo poético reubica esta categorización: la palabra encerrada, que fija e impone un único modo de apropiación, constituye el verdadero velo.

Ante esa incesante vuelta de los pajarracos reales, “ella cierra los ojos y la página” y proclama: “el libro de vivir se ha terminado / mientras corta los nudos de otras trampas”<sup>48</sup>. Frente al gran libro de la Revolución, el texto nos ofrece “mi pequeño libro”, con el que lograr “alguna infiltración, aquella voz, otro lenguaje”<sup>49</sup>.

### 3. LA TENSION DEL LÍMITE COMO ACTO POLÍTICO

Lo que la crítica ha tratado como una emergencia del yo frente al nosotros revolucionario, como un reclamo, una exigencia de los escritores a partir de los ochenta frente la reiterativa literatura de la pluralidad promovida por el régimen, aparece en Reina María no como una exigencia sino como una consecuencia. La emergencia de lo privado, de lo íntimo, como resultado de un proceso de exclusión, de desaparición del exterior: “un viejo vendedor de periódicos se sienta a mirar las Olimpiadas cubanas. El gerente lo saca. El viejo con sus periódicos doblados se retira. «Esto no es para el pueblo» -dice. El viejo sin casa ni televisor apela a un espacio público, dolarizado. Apela a un antiguo lugar que «ella» le dio (y le quitó)”<sup>50</sup>; o, cuando pasa el camión que fumiga, “ella tiene la sensación de que, más que una protección o una defensa contra la epidemia, le están avisando de algo tenebroso que podía suceder si sale del límite del balcón, si se sobrepasa y abre las ventanas”<sup>51</sup>.

Alberto Abreu, en su ensayo *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia* -Premio Casa de las Américas 2007 de ensayo artístico-literario-, describe la segunda mitad de la década de los ochenta como un:

Proceso de formación de una nueva escritura, desde el cambio operado en lo que constituye la unidad sociosimbólica (la coherencia entre el signo, su sistema y la sociedad, esta última instancia unificante del lenguaje). El desplazamiento del arte por los bordes e intersticios del conjunto social y el consecuente resquebrajamiento de la lógica unificadora de su sistema normativo. Crisis en el sistema de los signos y por tanto de la ideología y las grandes totalidades. Fin de todo monismo. La apertura del significante hacia los terrenos de la oposición y la diferencia<sup>52</sup>.

<sup>48</sup> Idem.

<sup>49</sup> Ibídem, p. 87.

<sup>50</sup> Rodríguez, Reina María. *Varietades de Galiano*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2008, p. 79.

<sup>51</sup> Ibídem, p. 104.

<sup>52</sup> Abreu Arcia, Alberto. *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*, La Habana, Foro Editorial Casa de las Américas, 2007, p. 187.

La producción de Reina María Rodríguez se inserta en ese “fin de todo monismo” al afirmar “no hay estilo: hay actuaciones, simulacros de actuar y de ser”<sup>53</sup> -sujeto y escritura preformativos-, en este supuesto fundamenta su apertura del significante. La escritura que nos propone es la de los “hombres y mujeres desactivados” por los modos de decir del régimen revolucionario, aquellos que la escritura-monumento no puede contener: “lo inservible, lo desechado es la única y verdadera categoría”<sup>54</sup>.

De manera paralela a la publicación de sus obras, Reina María desarrolla diversos proyectos vinculados a las prácticas poéticas, tal vez el más destacable de ellos sea la “Torre de las Letras” -todavía en funcionamiento-. La “Torre” emerge como espacio paralelo al circuito cultural oficial, lugar de intercambio de textos velados o invisibilizados por la estética hegemónica:

En el 2001 surge el proyecto “Torre de Letras” a partir de un encuentro con poetas de la “Escuela del lenguaje” de la Universidad de SUNY, en Búfalo, dirigidos entonces por Charles Bernstein que visitarían La Habana para hacer un festival. Después del éxodo al que me referí, mi idea era que los autores que todavía quedaban en la Isla tuvieran un sitio para leer, dar sus conferencias y publicar sus obras de una manera alternativa, sin propaganda de los medios, un sitio para trabajar y producir —también crear una biblioteca que fuera la biblioteca del escritor, con los libros más necesitados y queridos de algunos de ellos—, y que la Torre —cúspide del punto más alto de la colonia en la Habana Vieja—, recibiera otros proyectos de artistas y que allí se otorgaran becas muy discretas para ayudar a los escritores con sus proyectos<sup>55</sup>.

La intersección entre la poesía cubana emergente a partir de los años ochenta y la “Escuela del Lenguaje” norteamericana produce un marco de lectura de especial interés para la autora que nos atañe. La escuela de la Poesía del Lenguaje tuvo sus inicios en los años sesenta y surgió como respuesta a la poética norteamericana hegemónica. Néstor Cabrera, en el prólogo a *La política de la forma poética* -obra en la que se recogen gran parte de los principales postulados de esta escuela- apunta que:

Desde el principio, su propósito fue concentrarse en el lenguaje del poema, para establecer una nueva manera de interactuar con el lector. Al crear rupturas en el lenguaje, difíciles de comprender, estos poetas exigen del receptor una búsqueda y una actitud menos pasiva para decodificarlo, de esta manera lo involucran y le dan mayor participación en la construcción del significado. Muchas veces tal intención crea incomodidad o

---

<sup>53</sup> Rodríguez, Reina María. *Varietades de Galiano*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2008, p. 120.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>55</sup> Rodríguez, Reina María. “Poesía cubana, tres generaciones”, *LL Lengua y Literatura*, vol. 7, nº 1, 2012.



inconformidad (actitudes también predominantes en el modo en que esos autores enfrentan la propia creación, y que luego emergen en la lectura)<sup>56</sup>.

La priorización del lenguaje, su proceso de desautomatización o la exigencia de una práctica de lectura diferente se erigen como puntos de contacto entre *las dos orillas*. Charles Bernstein, en el prefacio a la edición en inglés de esta misma obra, señala:

La atención particular de este conjunto de ensayos está en los modos en que la dinámica formal de un poema modela su ideología; y en específico, en la manera en que estilos poéticos radicalmente innovadores, pueden tener significados políticos. ¿De qué forma las posibilidades de la gramática, el vocabulario, la sintaxis y la narración reflejan la ideología?<sup>57</sup>

Este aspecto, la producción de significados políticos, se conforma como punto clave. El Estado cubano -y el circuito cultural generado a partir de él- ha experimentado una fuerte polarización durante las últimas décadas. No obstante, el lenguaje estatal -corpus-Norma- y el lenguaje opositor -corpus-desvío- se configuran como dos caras de un mismo lenguaje, un lenguaje-institución fundamentado en los mismos presupuestos. La producción de Reina María intenta hacer saltar este dispositivo, señalar la crucial importancia de re-apropiarse de la palabra. Sin una concepción diferente del lenguaje resulta imposible una apertura del sistema -literario-. No puede haber desvío si su cauce de expresión está comprendido dentro de los parámetros estipulados por las estrategias de contención oficiales. Erica Hunt, también miembro de la “Escuela del Lenguaje” explicita esa directa relación entre los modos del discurso y los mecanismos de control:

Los modos dominantes de discurso, el lenguaje de la vida ordinaria o de la racionalidad, del manejo moral, de la ciencia del Estado, las amenazas intimidatorias de la prensa y los medios, utilizan las convenciones y las clasificaciones para atarnos y organizarnos. La conveniencia de estas etiquetas sirve como control social. Los lenguajes empleados para preservar el dominio son complejos, y a veces, contradictorios (...) Estos lenguajes nos contienen, a la vez somos sostenes de los códigos de contención. Cualquier daño o distorsión de los códigos, se impone en nuestra concepción subjetivamente elástica de nosotros mismos; actuamos de manera social en una cámara de resonancia de los rasgos que nos atribuyen<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Cabrera, Néstor. “Prólogo”. En Charles Bernstein (comp.) *La política de la forma poética*. La Habana, Torre de las Letras, 2006, p. 5.

<sup>57</sup> Bernstein, Charles (comp.). *La política de la forma poética*, La Habana, Torre de las Letras, 2006, p. 12.

<sup>58</sup> Hunt, Erica. “Notas para una poética opositora”. En Charles Bernstein (comp.) *La política de la forma poética*. La Habana, Torre de las Letras, 2006, p. 147.

Por su parte, Bruce Andrews en su texto “Poesía como explicación, poesía como praxis” -incluido en la misma recopilación de ensayos-, reitera el desenmascaramiento de este modo de dominación y propone una escritura que implique una práctica de lectura diferente, *salvaje*, a contrapelo: “No puedo oír “dominado”, sin oír “denominado” (...) Definir la comprensión como algo más que consumo (*otra entonces*), es politizar: una *lectura radical* incluida en la escritura. Una escritura que es en sí una “lectura salvaje”, *que pide una lectura salvaje*”<sup>59</sup>.

Con respecto a la priorización de las prácticas de lectura, es Nicole Brossard, en “Política poética”, quien postula su fundamental realización política: “No es en la escritura donde un texto poético es político, es en la lectura donde se convierte en político”<sup>60</sup>. Y añade, más adelante: “La memoria, la identidad y la solidaridad están en peligro cuando la lectura se toma como política; sólo la transgresión, la subversión y la exploración están en peligro cuando la escritura se toma como política”<sup>61</sup>.

El elemento diferenciador que marca la distancia entre la producción de Reina María y la de gran parte de sus contemporáneos se halla precisamente en este punto. Reina nos está proponiendo no sólo un modo diferente de escribir sino un modo distinto de leer, constituye el paso de la mera transgresión -experimentación formal- al profundo cuestionamiento. Desde este análisis, volvemos atrás y repensamos la recepción crítica de la obra de Reina María, basada fundamentalmente en su intimismo, en su exaltación del yo privado. La acción de focalizar su relevancia en la expresión de lo interior, funciona como una consecuencia de “la tendencia ideológica moderna que conduce al potenciamiento de lo privado y el vaciamiento paulatino de lo público”<sup>62</sup>. A través de esta “desaparición del exterior” se despolitiza la obra de Reina, aislándola en el interior, en el espacio privado, convirtiéndola en aséptica, desactivando su peligrosidad: “La desaparición del muro (por así decirlo) exterior coincidiría con el punto más avanzado en la interiorización de ese muro”<sup>63</sup>.

El Estado cubano, con su política cultural, encierra a la escritura *en las prisiones de lo posible* -Marina Garcés- y la inmoviliza propiciando *la desaparición del exterior* -Antonio Méndez Rubio-:

<sup>59</sup> Andrews, Bruce. “Poesía como explicación, poesía como praxis”. En Charles Bernstein (comp.) *La política de la forma poética*. La Habana, Torre de las Letras, 2006, p. 29.

<sup>60</sup> Brossard, Nicole. “Política poética”. En Charles Bernstein (comp.) *La política de la forma poética*. La Habana, Torre de las Letras, 2006, p. 56.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>62</sup> Méndez Rubio, Antonio. *La desaparición del exterior*, Zaragoza, Editorial Eclipsados, 2012, p. 43.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 20.

Lo nuevo es que nos ha vuelto imposible pensar y vivir en relación a un mundo otro. Lo otro del mundo no es un mundo mejor: es el no-mundo de lo excluido y condenado a no existir. El mundo se ha hecho radicalmente único y no sirve ya de nada desviar la vista hacia soñados horizontes, lejanos o futuros. Todos los caminos conducen a él. Todos los posibles confirman y conforman su realidad (...) Obvio y a la vez arbitrario, se impone como incuestionablemente único no por la fuerza de sus verdades sino por la metástasis de sus posibles, que no dejan nada fuera (...) Referirse a lo posible no abre lo inacabado del mundo ni nos pone en situación de hacer, deshacer y rehacer el mundo. Al contrario: sus pautas de inteligibilidad y sus claves de legitimidad nos atan al orden abierto de un mundo contingente pero único<sup>64</sup>.

Reina María Rodríguez propone tensar el límite del lenguaje -el código de representación- como modo de “producción de *espaciamentos*, de perforaciones o aperturas imprevistas”<sup>65</sup> que nos permitan asomarnos a ese otro mundo que las estéticas de lo posible o poéticas de la referencialidad niegan.

Su extensa producción atraviesa el Quinquenio Gris, el Periodo Especial y llega hasta nuestros días, pero no se trata solamente de una transversalidad cronológica sino estética. Reina María Rodríguez renueva y extiende sus reflexiones en torno al lenguaje en cada libro, produciendo una obra que se constituye como Poética, manteniéndose en la vanguardia cubana de la reflexión metaliteraria. Esta vocación renovadora de la práctica poética, junto a su labor de creación de espacios de encuentro -primero, las reuniones en su azotea y, después, su proyecto “Torre de las Letras”-, la han convertido en un referente ineludible para los poetas que se han ido incorporando al circuito de la cultura cubana en los últimos tiempos. La azotea de Reina -su conocida casa en la calle Ánimas de Centro Habana- ha constituido un punto de reunión imprescindible; su escritura, un último reducto de resistencia en tiempos difíciles.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu Arcia, Alberto. *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*, La Habana, Foro Editorial Casa de las Américas, 2007.
- Andrews, Bruce. “Poesía como explicación, poesía como praxis”. En Charles Bernstein (comp.) *La política de la forma poética*. La Habana, Torre de las Letras, 2006, pp. 25-33.

<sup>64</sup> Garcés, Marina. *En las prisiones de lo posible*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2002, p. 15-16.

<sup>65</sup> Méndez Rubio, Antonio. *La desaparición del exterior*, Zaragoza, Editorial Eclipsados, 2012, p. 35.

- Bernstein, Charles (comp.). *La política de la forma poética*, La Habana, Torre de las Letras, 2006.  
Disponible en: [http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles\\_ed\\_Politica-forma-poetica.pdf](http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf)  
[Fecha de consulta 30 de septiembre de 2012].
  - Brossard, Nicole. “Política poética”. En Charles Bernstein (comp.) *La política de la forma poética*. La Habana, Torre de las Letras, 2006, pp. 52-60.
  - Cabrera, Néstor. “Prólogo”. En Charles Bernstein (comp.) *La política de la forma poética*. La Habana, Torre de las Letras, 2006, pp. 5-11.
  - Daumal, René. *El monte análogo*, Mondouveau, 1994.  
Disponible en:  
<http://www.reddenoviolenciaactiva.org/rnvactiva/Daumal,%20Ren%E9%20-%20El%20monte%20an%E1logo.pdf>  
[Fecha de consulta 27 de septiembre de 2012].
  - Dykstra, Kristin. “Un deseo de querer eso que no es. Entrevista a Reina María Rodríguez”, *Actual*, 47 (33), 2001, pp. 312-321.
  - Garcés, Marina. *En las prisiones de lo posible*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2002.
  - Hunt, Erica. “Notas para una poética opositorista”. En Charles Bernstein (comp.) *La política de la forma poética*. La Habana, Torre de las Letras, 2006, pp. 145-158.
  - Méndez Rubio, Antonio. *La desaparición del exterior*, Zaragoza, Editorial Eclipsados, 2012.
  - Meschonnic, Henri. *La poética como crítica del sentido*, Buenos Aires, Mármol/Izquiero, 2007.
  - Rodríguez, Reina María. *La foto del invernadero*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 1998.
- ...te daré de comer como a los pájaros..., La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2000.
- El libro de las clientas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2005.
- Catch and Release*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2006.
- Varietades de Galiano*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2008.

“Poesía cubana, tres generaciones”, *LL Lengua y Literatura*, vol. 7, nº 1, 2012.

Disponible en red:

<http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/1212/1283>

[Fecha de consulta 1 de octubre de 2012].

- Spivak, Gayatri Chakravorty. *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona, MNAC, Museu d'Art Contemporari de Barcelona, 2009.