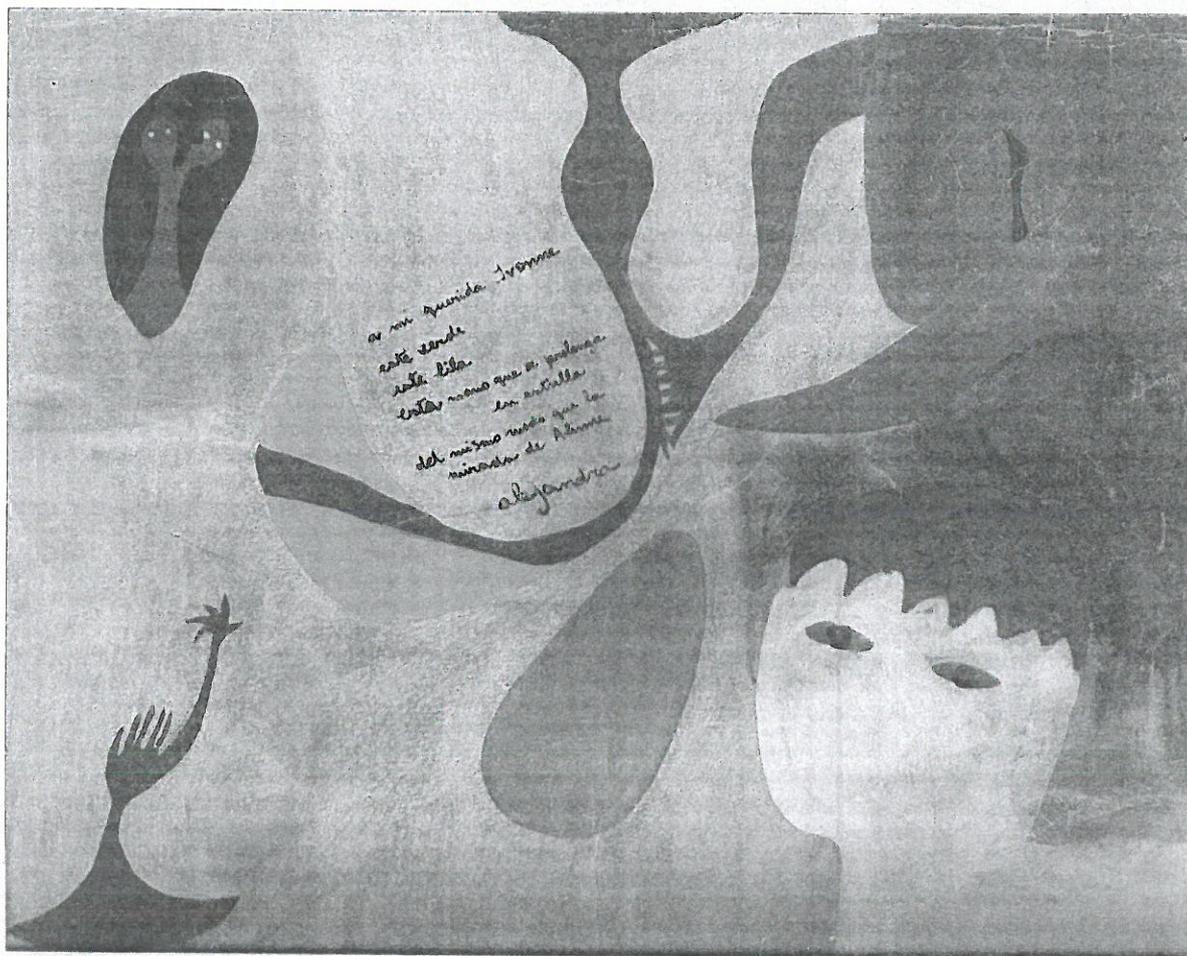


REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / ENERO-FEBRERO 2018

TODAS ÍBAMOS A SER REINAS POETAS HISPANOAMERICANAS DEL SIGLO XX



 Verso de Gabriela Mistral como título y dibujo de Alejandra Pizarnik dedicado a Ivonne Bordelois (primicia: por cortesía de Ivonne Bordelois. Colección particular).

AÑO LXXIII
ESPASA LIBROS, S. L. U.

REDACCIÓN
JOSEFA VALCÁRCEL, 42, 5.º
28027 MADRID

SUSCRIPCIÓN Y
ADMINISTRACIÓN
ROSELLÓ I POÏCEL, 21, 2.ª planta
EDIFICIO MERIDIEN
08016 BARCELONA
TEL. (93) 499 39 32
FAX (93) 492 64 91
E-MAIL: insula@espasa.net
www.insula.es

DEP. LEG.: M. 210-1958
ISSN: 0020-4536

«TODAS ÍBAMOS A SER REINAS». POETAS HISPANOAMERICANAS DEL SIGLO XX, Milena Rodríguez Gutiérrez.—«LOCAS MUJERES»: APROXIMACIONES A LA POESÍA DE GABRIELA MISTRAL Y SUS CONTEXTOS, Nain Nómez.—TRADICIONES Y CAMBIOS EN LA CRÍTICA LITERARIA SOBRE ALFONSINA STORNI, Alicia Salomone.—DULCE MARÍA LOYNAZ: LA VIAJERA EN EL POEMA, Luisa Campuzano.—JULIA DE BURGOS: «DURA ESFINGE DE LA ANGUSTIA», Tania Pleitez Vela.—*LA POESÍA ES UN DESTINO*. ALEJANDRA PIZARNIK EN SUR, Vicente Cervera Salinas.—OTRO MODO DE ESCRIBIR: «BELLA DAMA SIN PIEDAD», DE ROSARIO CASTELLANOS, María A. Salgado.—ANTOLOGÍA DE POEMAS.—HACIA UNA POÉTICA DE LA PALABRA CONCIBIÉNDOSE. POESÍA Y POÉTICA EN ELIZABETH SCHÖN, MARGARA RUSSOTTO.—FINA GARCÍA MARRUZ Y EL DISCURSO DE LA POBREZA, Carmen Ruiz Barrionuevo.—BLANCA VARELA: EJERCICIOS MATERIALES EN TORNO A UNA LECCIÓN DE ANATOMÍA, Modesta Suárez.—DOS RARIAS DE LA POESÍA URUGUAYA: AMANDA BERENGUER Y MAROSA DI GIORGIO, María Lucía Puppo.—EL TEXTO / LA TELA: *EL LIBRO DE LAS CLIENTAS* Y LA POÉTICA DE REINA MARÍA RODRÍGUEZ, Milena Rodríguez Gutiérrez.

MONOGRÁFICO COORDINADO POR MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ.


ESPASA

MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ / EL TEXTO / LA TELA: *EL LIBRO DE LAS CLIENTAS* Y LA POÉTICA DE REINA MARÍA RODRÍGUEZ (*)

Reina María Rodríguez recibiendo el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda de manos de Michelle Bachelet, Presidenta de Chile.

Costura y poesía: la propuesta

«La costura y la poesía son enamoramientos caros y frágiles: puntadas para ensartar la trama de una pequeña existencia» (Rodríguez, 2014). Son palabras pronunciadas por Reina María Rodríguez (La Habana, 1952) en 2014, en su discurso en la entrega del Premio Pablo Neruda, que recibiera en la capital chilena (1).

Costura y poesía, costura y escritura, constituyen elementos, materiales, que la cubana relaciona y fusiona en su poética una y otra vez. Interconexiones que comienzan a plasmarse acaso más nítidamente en 2005, cuando publica el que puede considerarse su séptimo poemario, *El libro de las clientas*. Al comienzo de aquel, y a manera de arte poética, aparecía ese texto suyo que luego ha ido desarrollándose y creciendo, «Prendida con alfileres», que se iniciaba del siguiente modo:

Desde que era una niña vi a mi madre agacharse para recoger los pedazos cortados a un dobladillo, a una bocamanga, a un doblez. Los alfileres que habían caído al suelo sin sonar (tan ligeros) zafándose del peso, eran recogidos también con un pequeño imán que ella frotaba y frotaba contra el piso, después de entallar los vestidos sobre cuerpos deformes. El sonido y el movimiento de las tijeras cortando una seda, un crepé, una ilusión, no debió ser una visión tan fuerte en su conjunto, como aquella de recoger los restos, las hilachas sobrantes. Allí estaba humildemente mi madre barriando el suelo con las manos, las pelusas. Esto me dio un sentido de la atracción terrible hacia el fondo de las cosas que yo veía caer como una imagen doble a través del espejo. Al tocar sus dedos siempre había algo herido, un arañazo, una rozadura, cuyo dolor aparecía después marcado con sangre en la tela. Eran dedos ásperos acostumbrados al hilo; ojos acostumbrados a mirar a través de un calado. Ella, mi madre, tenía que empujar los pechos, la masa contrahecha, la sustancia (Rodríguez, 2005, p. 7).

En el comienzo de esta singular poética *costurera* hay, al menos, cinco elementos centrales: acaso en primer lugar, el suelo (lo que está abajo y hay que agacharse para tocar); luego, los residuos, eso que aparentemente sobra o parece que no sirve; en tercer lugar, lo deforme, pero a lo que hay que intentar dar forma, y, por último, aunque no menos importante, la herida, el arañazo que provoca ese acto de recoger los residuos. Estos elementos están atravesados por



otro no menos significativo, el de esas dos figuras femeninas unidas por el ojo y la mirada, y por el vínculo afectivo: el modelo de la madre-espejo y la niña que la mira, que la observa.

Más adelante, el texto continúa estableciendo las vinculaciones, ya insinuadas, entre costura y poesía:

Si la poesía tiene que ver con alguna experiencia, cada uno de nosotros tendrá seguramente una anécdota origen que contar, pero creo que será una historia amane-

rada, o deformada también como los cuerpos por múltiples errores que luego llamamos experiencia: el oficio de contener un lenguaje, de merodear a través del sonido frufú de una tela que se estampa en la carne. ¿Qué hacemos si no 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, porque la cosa está adentro de la palabra entallada, y el alfiler no puede sujetar los recovecos de un paisaje que se llama memoria. Al virar la tela por su envés, bajo el pisacosturas, está ese país que nos contiene a todos y donde habita mi madre, la Gran Costurera (Rodríguez, 2005, pp. 7-8).

Aquí, las metáforas *costureras* se descubren en su relación plena con la escritura y la poesía; o quizás, podríamos decir que la metáfora de la costura se convierte en literalidad; porque escribir no va a ser otra cosa que «ensartar», «dar puntadas», «apresar un tejido». Escribir es intentar apresar la cosa dentro de la «palabra entallada», palabra que, sin embargo, se derrama, que el alfiler no consigue sujetar; una costura, entonces, como señala Francisco Morán, «del descosido» (Ramos, Morán y otros, 2010).

Asimismo, el oficio de la madre, que se recuerda en la memoria, se presenta como modelo para armar, para construir la poesía. «A mi madre, la modista», leemos más adelante en la dedicatoria del libro. Costura y poesía se superponen, o mejor, se anudan en esta propuesta: la poesía viene a ser, es, una especie de costura *otra*. La costura que puede, o consigue hacer esa hija de la modista cuando crece. Como señala María Ángeles Pérez López: «Cosido, zurcido, hilado trenzan vínculos poderosos entre genealogía y palabra, de modo que mientras la madre recoge restos, hilachas sobrantes, la hija recoge restos de lenguajes, alfileres que se clavan en bustos y maniqués dejando rastros de sangre sobre la tela» (Pérez López, 2016, p. 9).

(*) Este artículo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación «Las poetisas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas» (FEM2016-78148-P), financiado por AEI y FEDER.

Las fuentes y presencias

Antes de continuar, podríamos preguntarnos de dónde procede, o mejor, cuáles son las fuentes escritas y literarias de esta poética de Reina María Rodríguez. Vamos a intentar rastrear someramente algunas de ellas. Tendríamos acaso que comenzar mencionando a dos filósofos, Heidegger y Barthes. Una cita del autor de *Ser y Tiempo* abre *El libro de las clientas*:

Cuando una obra es creada con esta o aquella materia prima, piedra, madera, bronce, color, palabra, sonido, se dice también que está hecha de ella... Así también es necesaria la hechura, porque el ser-obra de la obra tiene el carácter de la hechura. La obra como obra es en esencia algo que hace. Pero, ¿qué hace la obra? Llegaremos a saberlo cuando investiguemos esa llamada habitualmente hechura de las obras... (Rodríguez, 2005, p. 6) (2).

Es llamativo lo que Reina María va a tomar de Heidegger; tanto la idea de la materialidad o sustancia de la obra como también, y acaso en mayor medida, la dimensión significativa del término «hechura... de las obras», que remite, o podría ser asociado con la costura. La obra tiene una hechura, como una tela, una ropa, parece querer subrayarse en esta frase.

Por otra parte, la poeta ha mencionado también cómo Roland Barthes utilizó «una especie de lengua del vestido» (Rodríguez, 2014); aunque podría acudir a otras ideas y elaboraciones del francés, que Reina María ha destacado como fundamental para su escritura (3), tal vez una de las citas de Barthes que mayor sintonía ofrece con esta poética de Reina María sea la que encontramos en «El placer del texto», donde el autor de *Crítica y verdad* escribe:

Texto quiere decir Tejido, pero si hasta ahora se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido —esa textura— el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hifología (hifos: es el tejido y la tela de la araña) (Barthes, 104).

Hay tres cuestiones que podemos hallar en las palabras de Barthes que están presentes en esta poética de Reina María. Primero, la idea de que la relación entre texto y tejido no es metafórica, no se trata de un símil o de una metáfora, sino de una equivalencia, que aparece aquí al hacerse

afloorar la etimología de la palabra «texto» que es, precisamente, «tejido». El crítico subraya además el carácter significante de ese tejido textual: no hay un sentido oculto, se trata de una tela de araña; y, por último, hace surgir al sujeto detrás del tejido; un sujeto que, sin embargo, se deshace en medio de la tela.

Hay todavía una tercera fuente que no podemos obviar en esta breve exploración. Se trata de Virginia Woolf, figura que, como señala María Ángeles Pérez López tendrá también «una presencia central» en la obra de Reina María (Pérez López, 2016, p. 10), y, de manera particular, en este libro. «Prendida con alfileres» se inicia con una cita de Virginia Woolf: «... Qué necesidad de alfileres tenía esa mujer...» (Rodríguez, 2005, p. 7); encontramos, además, otras citas de la autora de *Orlando* en el poemario. Pero para rastrear con mayor fidelidad esta tercera presencia quizás sería conveniente acudir también a otros textos de RMR. Como antes indicamos, esta poética de la escritora cubana se ha ido ensanchando y prolongando. Así,

en 2013, en la revista *La Habana Elegante*, e incluido dentro del dossier dedicado en el número 53 a las poetisas cubanas, Reina María publicó el texto titulado «Prendida con alfileres», que era y no era el que abre *El libro de las clientas*. Y es que esta nueva versión, además de contener la poética de *El libro...* con el número 1, está formada por cuatro nuevas secciones que no aparecen en el poemario.

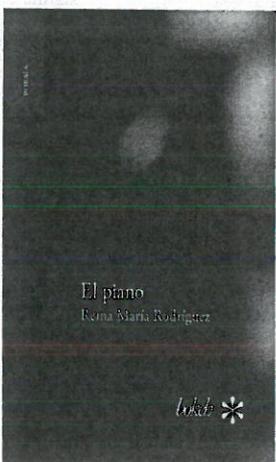
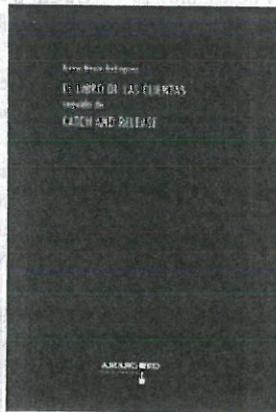
Estas nuevas secciones desarrollan ese primer texto, ampliando su sentido y abriéndolo hacia nuevas resonancias. Allí se ofrecen otras referencias y citas de Virginia Woolf; específicamente se mencionan dos relatos: «El vestido nuevo» y «Momentos de vida. Los alfileres de Slater no tienen punta». Se trata, creo, de dos cuentos esenciales en la elaboración de la poética *costurera* de RMR. Habría que

decir que en ambos relatos de Woolf la ropa, el vestido, o elementos que se les vinculan, como los alfileres, juegan un papel esencial; en

ambos, también, como en gran parte de la obra de Woolf, son mujeres los personajes protagonistas; los dos suponen además reflexiones en torno a la existencia, percibidas desde ángulos asociados a la femineidad. En el primero, un vestido nuevo desencadena una reflexión en primera persona: ¿qué se es debajo o detrás de un vestido?, o ¿se puede ser *otra* debajo de un vestido nuevo?; en el segundo, el alfiler es metáfora de aquello que tendría que sujetar la vida sin conseguirlo; alfiler sin punta, ante el que la vida viene a ser como una especie de tela, o casi de maraña, de la que hay que tirar o que casi tira de nosotros: «el juego del tira y afloja era eterno, de un lado el ruseñor o la vista de lo que amaba apasionadamente [...]; del otro, el camino húmedo, el horrendo y largo camino hacia una colina empinada que seguramente no le haría nada bien y le traería jaquecas al día siguiente» (Woolf, 2015, p. 119).

Si RMR toma de Heidegger y Barthes la dimensión del lenguaje como tejido significante, Woolf (junto a la madre modista) es quien

M. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ / EL TEXTO / LA TELA: EL LIBRO DE LAS CLIENTAS...



(2) La cita corresponde a «El origen de la obra de arte», en *Arte y poesía* (FCE, p. 76).

(3) Véanse las dos entrevistas de Reina María Rodríguez recogidas en la bibliografía.

M. RODRÍGUEZ
GUTIÉRREZ /
EL TEXTO /
LA TELA: *EL
LIBRO DE LAS
CLIENTAS...*

va a darle cuerpo y sangre (un texto no es, no puede ser una ropa vacía) y, también, perspectiva o sentido femenino a ese tejido.

Podríamos decir que mediante estas fuertes diversas y de distinto orden, reelaboradas en su escritura, la poeta entreteje sus poemas, convirtiéndolos en una «superficie de lo poli-lógico», a la manera en que ha señalado Ottmar Ette:

la literatura es una superficie de lo poli-lógico, en tanto permite pensar simultáneamente las lógicas más dispares e incluso nos obliga a hacerlo. Su polisemia fundamental provoca el desarrollo de estructuraciones y estructuras poli-lógicas, que no buscan un punto de vista fijo, sino que se orientan hacia los movimientos continuamente cambiantes y renovados de la comprensión (Ette, 2012, pp. 17-18).



Cuba *turena* va a estar presente; así, por ejemplo, en «Imán», la voz poética alude a su propio nacimiento y al vínculo con la madre diciendo: «y me tejí desde el vientre» (Rodríguez, 2005, p. 12) y en «A prima hora»: «Mi madre ha cosido para mí / toda su vida remendada, / en apuros» (16). Esta metáfora no solo se aplica al sujeto poético, sino que se extiende a los objetos, a lo exterior, como en «Frufú»: «Debe haber algo inquietante en alguna parte / para continuar la búsqueda. / Un guisaso que no se haya desprendido aún / del dobladillo de seda de la tarde» (47). En otras ocasiones, la tela es tomada en su literalidad; pero se trata de una tela convertida ella misma en motivo de reflexión, una tela traspasada, podría decirse, por el orden de lo filosófico, como sucede en «El vestido»: «¿Quién puede traspasar la pasión de un vestido?» (71); o en «Reticello», donde nos sorprende esa especie de credo filosófico, de búsqueda de elevación o superación *costurera*: «Pureza, perfección y trascendencia» —pedía a toda costa, la modista» (88); o en «¿Una cara de Reina? —dices», en que nos inquietan los desasosiegos existenciales de la modista y sus clientas: «Sabes lo que es sentirse dentro de una blusa / que antes perteneciera a otro corazón, / igual que un órgano robado?» (68). Por otra parte, el vínculo directo entre costura y escritura y entre costura y poesía aparece en varios poemas, así, en «Las clientas»: «Tenía el poema que casi descendía por la bata» (14); en «La pacotillera»: «La receta de la poesía está en la mesa vacía, en los cuerpos por vestir» (98), o en «Céline y las mujeres», donde el gran escritor es ubicado en el espacio, en el terreno de las modistas y las costureras, y donde directamente se reivindica ese legado del zurzir y su capacidad para crear saber, conocimiento: «Soy el hijo de una

zurcidora de puntillas antiguas / —decía Céline, reclamando un espacio— / y por eso conozco las delicadezas del infierno» (109).

Quiero detenerme en el que considero uno de los poemas más violentos y espléndidos del libro, que recoge, con gran intensidad, la dimensión de la escritura como arañazo o herida. Me refiero a esa especie de poema-fábula o, mejor, poema-antifábula, sobre cuatro mujeres, titulado «Las brutas»; texto que puede pensarse como una reescritura, en clave contemporánea y radical, sin concesión alguna, del emblemático poema de Gabriela Mistral, «Todas íbamos a ser reinas». La misma fábula de desamor y fracaso que contó Gabriela, esa de lo que pudo ser y no fue, la vuelve a contar, de otro modo, Reina María. Veamos el poema:

Cuatro mujeres se ahorcaron en el altiplano
degollaron con paciencia los animales
sus veinte cabras
sus dos perros de raza
y los cuerpos
colgaron al vacío.
Pero el vacío tenía una luz morada ese día
y había pájaros presenciando el desangramiento
de aquella sangre joven.
Eran hermanas
y los perros eran amantes
y las cabras pastaban sobre la misma colina
descruzaban sus patas delanteras
con un lento movimiento de felicidad.
Al levantarse, uno no estaba con ánimo de asistir al paisaje.
Uno no oyó el canto de las cabras
al concluir su camino.
Uno no oyó ladrar a los perros
(su silencio es la muerte)
y no hay que volver los ojos
sobre las cumbres nevadas
con las cuatro mujeres colgantes
(pueden ser de arcilla a esta distancia)
figuras de paja seca al sol
espantapájaros
alguna desilusión de ceniza en lo alto.
Detrás, sigue pasando el río
cada vez más claro, más manso.
El viento a cada rato, lo mece.
Nadie se atreve todavía a descolgarlas.
Nadie quiere concebir aquel aullido sin eco.
Mujeres sin hombres (bestias) con las rodillas flacas
—no fueron ellas las del grito, las de la queja—
fue más bien de los animales, la lamentación.
Suena un cuerno de caza medieval.
El hombre en una niebla de pasión, recuerdos
y amargura
(baja)
pero ha llegado la tarde a rescatarlas.
Luciana se cañaba la próxima semana.
No pudo aplazar la decisión colectiva
el rito de morir, de sus hermanas.
Justa zurcía para un orfelinato
y Quisque daba de comer a los animales.
Una vida sencilla, llevaban.

Quisque, Justa, Lucía y Luciana
 reventaron el cordel que juntas las ató.
 «Las brutas» —les decían.
 «Las sabias» —murmuraban.
 Contradicción de la representación.
 Formalidades.
 Cuatro figuras, veinte cabras
 y dos perros de raza
 caen como semillas en la escarcha.
 Una mano, el lomo de un perro, la falange
 un cuello largo cortado en cruz
 su hocico (el tuyo).
 ¿El cordel que las funde es el límite?
 ¿El límite fue ese grito que nunca se escuchó?
 ¿Cómo apartar los ojos de un paisaje
 sin perros ni cabra? (90-92).

Como en el de Gabriela hay aquí cuatro mujeres protagonistas. Pero el poema de Reina María comienza anulando radicalmente el registro de lo imaginario que predomina en el de Mistral; no «Todas íbamos a ser reinas, / de cuatro reinos sobre el mar» (Mistral, 1990, p. 93), sino «Cuatro mujeres se ahorcaron en el altiplano». Así, mientras en su poema Gabriela se centra en el relato, en la *novela imaginaria* de cada una de las cuatro mujeres (Rosalía, Soledad, Efigenia y Lucila), Reina María tacha esta *novela* desde el comienzo. Lo que aquí se cuenta no es lo que quisieron o pudieron ser estos cuatro personajes, Quisque, Justa, Lucía y Luciana; lo que se ofrece es una sugestiva visión (es bien acentuado el lado visual del poema) de sus cuerpos sin vida, cuerpos deformes que ya no pueden ser vestidos, cuerpos que cuelgan en el vacío como residuos, convertidos en tales por voluntad propia, meciéndose a la intemperie, en medio de un paisaje silencioso y árido. Estas mujeres no son ya más *las solas*, como podían haberse llamado en el poema de Gabriela, sino «las brutas» (¿radicalidad en el método de remediar la desdicha?), aunque, también, «las sabias» (¿radicalidad en el método de remediar la desdicha?).

Hay todavía un motivo más, de tipo intertextual, para concebir este poema como reescritura del de Mistral, y es precisamente la cuestión del nombre propio. Dos de las mujeres de esta nueva historia se llaman Lucía y Luciana y, ¿no parecen estos nombres un pequeño o gran homenaje intertextual?; no habría aquí una, sino dos variaciones del nombre de Lucila, ese que Gabriela introduce en su poema y que apunta directamente a la autora y a su nombre verdadero, Lucila Godoy. Pero podemos ir aún más lejos. Tendríamos que señalar que tal como Gabriela Mistral emplea su propio nombre (Lucila) en su poema para crear un personaje femenino que es una especie de doble de la autora, también Reina María ha utilizado en diversas ocasiones en su obra y específicamente en este libro («Una cara de Reina?», —dices») las resonancias significantes de su propio nombre. Así, considerar que el de Gabriela funciona como modelo o hipotexto en este poema sugiere, de manera oblicua, la presencia de la propia autora, al leer, en la maraña del tejido y de los significantes, no solamente «Todas íbamos a ser reinas» sino, también: «Todas íbamos a ser Reinas» (4); es decir, sería factible leer que «Las brutas» (pero también las sabias) son esas mujeres que saben, con Barthes y con Virginia Woolf, no solo que no es posible ser reinas, sino que ni siquiera es posible ser Reina; es decir, ser quien se es; porque no se trata solo del deshacerse, de la tachadura del sujeto femenino en su dimensión plural, sino también en su dimensión de sujeto femenino (y de sujeto sin más)

individual. Toda una «poética de la carencia», para decirlo con las palabras de María Ángeles Pérez López.

Pero en el poema no hallamos exclusivamente la presencia del tejido a través de la maraña significante, sino que este aparece además como materia o sustancia mediante la presencia de ese cordel, ese hilo que atraviesa a las mujeres y al poema; cordel que hace surgir la tela en su expresión mínima: trozo, fragmento de tejido; cordel-límite, que tacha la ilusión, que tacha el relato imaginario y aún la vida; cordel que se funde con el (los) cuerpo provocando la herida, el arañazo en su magnitud más contundente y extremada: la muerte.

En el texto publicado en *La Habana Elegante*, prolongación de «Prendida con alfileres», RMR comenzaba la segunda sección con la frase con que iniciábamos este trabajo, y la completaba con una definición *costurera* del artista, del escritor; definición que resume su propio hacer, y con la que cerramos este artículo. Así, podríamos definir a la poeta como «aberrojo» que cruza de un sitio a otro transportando hilos, costumbres, sentidos y hasta el mismísimo aire que propicia o contamina el espacio que le tocó vivir. Motor o pisacosturas que amortigua o acelera su visión en la tela» (Rodríguez, 2013).

M. R. G.—UNIVERSIDAD DE GRANADA

Bibliografía

- BARTHES, R. (1993): «El placer del texto», *El placer del texto seguido por Lección inaugural*, Madrid, Siglo XXI, pp. 7-107.
- ETTE, O. (2012): «Mobbile mapping», en *Nuevos Hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Julio Ortega, ed., Madrid, Iberoamericana-Vervuet, pp. 15-34.
- HEIDEGGER, M. (1988): *Arte y poesía*. Selección y prólogo de Samuel Ramos, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- MISTRAL, G. (1990): *Tala*, Buenos Aires, Losada.
- PÉREZ LÓPEZ, M. Á. (2016): «Poéticas de la carencia. La poesía reciente de Reina María Rodríguez». Prólogo a *El libro de las clientas seguido de Catch and release*, Madrid, Amargord, pp. 9-16.
- QUEVEDO ROJAS, A. (2017): «Si yo he tenido una religión ha sido la literatura». Entrevista a Reina María Rodríguez», *Vallejo and Company*, 30 de marzo.
<http://www.vallejoandcompany.com/si-yo-he-tenido-una-religion-ha-sido-la-literatura-entrevista-a-reina-maria-rodriguez/>
- RAMOS, J.; MORÁN, F., y RODRÍGUEZ, N. (2010): «Como de camino hacia un parque». *Conversando con Reina María Rodríguez*, *La Habana Elegante*, núm. 48.
http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Entrevista_Rodriguez.html
- RODRÍGUEZ, R. M. (2005): *El libro de las clientas*, La Habana, Letras Cubanas.
- «Prendida con alfileres», en *Poetas cubanas: lecturas desde el siglo XXI*, Milena Rodríguez Gutiérrez, ed., *La Habana Elegante*, núm. 53.
http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/Azotea_Rodriguez.html
- «Cortar una seda. Palabras de Reina María Rodríguez, ganadora del Premio Iberoamericano de Poesía», *Plan Nacional de la Lectura*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile.
<http://plandelectura.gob.cl/wp-content/uploads/2014/08/Discurso-Reina.pdf>
- *El piano*, Leiden, Bokeh.
- WOOLF, V. (2015): *Cuentos completos*, Buenos Aires, Godot.

M. RODRÍGUEZ
 GUTIÉRREZ /
 EL TEXTO /
 LA TELA: EL
 LIBRO DE LAS
 CLIENTAS...

(4) En *El piano*, el más reciente poemario de RMR, aparece un poema titulado «Pero, ¿todas no íbamos a ser reinas?», que comienza: «No soy una "reina de lujo". / Soy una reina pobre, sin belleza...» (p. 115).