

# Un deseo de querer

eso que no es.

---

## Entrevista a Reina María Rodríguez realizada por Kristin Dykstra

Tema: Las impresiones que tiene hoy en día Reina María de su libro *La foto del invernadero* ( Premio Casa de la Américas 1998).

**KD:** Dos asignaturas que estudiaste en la universidad fueron la historia y la preservación del arte. Aunque no continuaste con el arte como profesión, de distintas maneras en tu escritura te han preocupado tanto la pintura como la escultura . Has utilizado el arte visual para provocar exploraciones del tiempo y del espacio, del yo y del otro. La pintura aparece en *La foto del invernadero*, por ejemplo, en el poema «Imagine.» Pero también empleaste la fotografía. ¿Cómo contribuyeron estos elementos visuales en tu experiencia al escribir los poemas?

**RMR:** A mí siempre me preocupaba que la poesía lograra transparentar más o ver una imagen que oírla. La poesía que nosotros tenemos siempre, como en la escuela, lo que más hemos leído siempre, es más sonora que visual. A mí me importaban cosas que no quería decir con eso, que no había logrado nunca. Yo estudié la historia del arte, pero cambié para la literatura panamericana y también estudié primero la museología. Me interesaba más, y hubiera seguido por línea de la restauración. O sea, me interesaba mucho la restauración, lo que estudié como restauradora. Entonces, creo que **La foto del invernadero** es un libro que viene de un tiempo del hastío donde todos los paisajes son sumergidos. A partir de esa fotografía que está en la revista **Correo**, donde yo trataba de desacralizar

Entrevista

realmente mientras «ella»—que es la trampa que tengo en este momento para resolver entre el tú y el yo—»ella» es la escritora que está pasando las páginas de una revista y tratando de hallar del fondo, de encontrar, todo ese pasado que está perdido dentro de la fotografía. Es un homenaje a la revista **Correo**. Un viaje que tú no haces, sin necesitar un vehículo, e incluso sin un gran deseo. Es un viaje que tú estás haciendo en el momento del hastío. Y los poemas son fríos. Son como reproducciones de poemas. Incluso lo siento como . . . ahora que lo leí—porque es un libro que hacía mucho tiempo no leía—lo siento como congelado. La imagen no tiene ningún tipo de pasión, o exaltación. Están más bien todas disecadas. Y tiene una relación con la pintura, pero tampoco me interesan tanto los museos. Me interesa mucho la pintura. Realmente hubiera querido pintar. No tuve don de pintora. Pero sí quisiera pintar siempre con los poemas, y esto parece una cosa muy ingenua. A mí me interesa, más que la imagen cerebral, de lo que parezca de complejidad intelectual, me interesa más la representación visual que no tiene el texto. Como siempre pienso que un poema es una aproximación de un intercambio con algo que es una sustancia, que es inexpresable, que realmente uno trata de traducir. O sea, que hay una traducción siempre — incluso entre la mano y el propio papel. Yo recuerdo que en las cartas, en todas las cosas que para mí eran más personales, yo trataba siempre de escribirlas a mano, porque eso me hacía la idea de que había una relación mucho más cercana con la escritura. Después, claro, trabajé mucho en guiones y en textos que me enseñaron a estar dentro de la máquina y a no sentirme con la lejanía que tenía un espectador de la propia página. Creo que eso es muy bueno porque es el vicio tan grande que yo tengo hacia el yo, hacia el ego. En fin, todos estos paisajes recuperados son recuperados de la memoria. Están puestos en la revista **Correo** como pretexto; están puestos en unas fotos, de un lugar determinado, en un museo como pretexto para relacionar. Una cosa que me pertenece, con otra que está muy lejos de pertenecerme o que me haya pertenecido. Es crear una relación . . . que . . . que yo trato. O sea, la cultura me importa — más que como una historia, como datos cronológicos, como tener un aprendizaje de haber ido a museos, de haber ido a ver tal cual o determinado, como una apropiación— en el momento en que yo la relaciono con algo, que está completamente en mi cotidianidad, o en mi mundo, en lo más pequeño que pueda. Nunca veo la cultura como algo hacia afuera. Siempre trato de inyectarla en ese sujeto. No al revés. O sea, no hay sujeto que se inyecta en la cultura. Es de ello, de lo que está *fuera* del cuadro, el edificio, una obra de teatro, o una página de la

literatura universal, hacia adentro. Cuando cojo por ejemplo, el caso del texto «un momento de negrura,» una historia mía, lo vinculo con un texto que tanto me gusta de Virginia Woolf, donde el personaje es Minnie March. Es una manera, mi manera de sentirlo, y hasta donde yo puedo llegar a recrear, y reproducir de nuevo, la literatura y el arte. Apropiándome. Pero tampoco como intertextualidad. Eso nunca me importaba, ¿no? Las maneras, y los géneros, eso, son cosas estudiadas por los críticos, o por la gente que van a usar de otra manera la obra. A mí me interesa apropiarme por la imposibilidad que tengo de estar en el presente con ellos. O sea, con cada uno de los momentos, de la historia y la cultura, de la historia del hombre en ese proceso. 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 su conciencia, un salto del lenguaje, un salto de su manera de poder apreciar los valores que lo antecedieron, lo que te hace crecer. No sé si te explico eso. Yo nunca había hablado de eso.

**KD:** ¿Puedes hablar un poco de cómo ha sido importante para ti esta filosofía que te permite vincular restauración, con reproducción y con representación para articular problemas del simulacro? Porque hay simulacros en el libro.

**RMR:** Eh, mira, yo no puedo ahora hablar de los textos específicos. Yo leí mucha literatura, sobre todo del pensamiento francés en un momento aquí, en un año en que había realmente mucha necesidad. Estaba leyendo a Derrida, y estudié la construcción de la metáfora que construía porque no tenía toda la preparación. Además, a mí no me importa hacer una lectura racional—ni siquiera teórica, y mucho menos técnica, de toda la teoría. Me la apropio como texto. O sea, a mí me importa la teoría en cuanto me sirve como creación. Como elemento para poder ver más dentro de la propia creación. ¿Eh?, hasta dónde yo puedo llegar. En todo caso, sí, yo me leí el libro de Marshall Bergman **Todo lo sólido se desvanece en el aire**. Era ya el libro de la ciudad; de cómo una ciudad va siendo una ciudad posmoderna y por qué. No sé si has leído ese libro. Me leí también a Baudrillard. Leí mucho en esa época a Lyotard. Me he leído Foucault. Pero fundamentalmente más allá de los textos, de los cuales posiblemente no queda nada, yo creo que la idea de ser algo, reproducida en el subdesarrollo, en el pseudo-socialismo, en el kitsch, en el trópico. Eso sí es la constante que hay en todos los libros que he podido hacer. O sea, cómo inyectar ese mundo de cualquier lugar con esta idea, que es una idea de Jorge Zalamea, de que no hay pueblos y de que no hay hombres subde-

sarrollados. En tanto la creación misma, que no hay en ningún lugar. Es, por ejemplo, cuando leí Roland Barthes y traté de hacer *Travelling* pensando en Roland Barthes, con toda la diferencia del kitsch, trabajando con fotos que no tenían la calidad. Pero bajando todos esos niveles porque yo creo en el reciclaje de todos los residuos que me han dado la posibilidad de poder también recibir o tocar. Me preocupa que, por ejemplo, cuando uso algo que esté en un país cualquiera de los países desarrollados, en el sentido del desarrollo industrial y económico, yo busco tantas cosas que no se puede llegar a percibir. Trato de convertirlas en lenguaje. Por ejemplo, diríamos, una tienda llena de piedras. Sé que de pronto veo ámbar — veo una serie de piedras, muchas que ni siquiera conozco — y sé que va a formar parte de los textos. Textos que vendrán porque lo que está en el exterior es siempre una estructura donde mi preocupación es reproducirlas dentro del mismo vicio que tengo de la imagen o la metáfora. O sea, en cada una de esas nuevas palabras — que no vienen de los diccionarios porque nunca me ha interesado revisar los diccionarios, nunca — sé que Sylvia Plath buscaba las palabras en los diccionarios — lo que a mí me importa es la palabra en manoseo: en el uso, en la vitalidad que tiene. Por lo tanto, cojo esto — ámbar, diríamos, cuando ese ámbar tiene para mí una historia, tiene algo que ver con una relación, con algo que siempre es testimonial — y lo voy a encuadrar en la misma factura que tiene que ver con efectos y sensaciones metidas por el objeto. O sea, para cada objeto, o cada acción, hay una sensación que lo va a relacionar. Nunca adjetivos que califican sustantivos o sujetos — sino adjetivan acciones, deseos, o sentimientos. 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. Y en ese sentido, sí, tiene que ver con la posmodernidad. Claro, no tanto allí mismo. Aunque hay esa camisa [que aparece en el poema «patas de caballo»] — que ahora estaba leyendo el texto y me di cuenta — que es la camisa que viaja por los letreros. Es una manera como yo estoy viendo a ese hombre de la posmodernidad, y a la vez lo estoy juzgando. Lo estoy juzgando porque siempre quisiera lo otro. O sea, quisiera lo llamado «auténtico,» lo que no puede ser reproducido. Hay un deseo de querer eso que no es, lo que el tiempo real en el cual he vivido, me da. Y por eso no hay lugares en este libro. Creo que nada más en un sólo texto, sobre una piscina, «el que se zambulle,» pero

que es San Petesburgo. Porque cuando yo estuve ahí encontré este tiempo. Era el hombre del tren, la viejita que estaba oficiando en una iglesia, el tiempo de la guerra, y el tiempo de la mayor velocidad. Y sé que me gustaban los lugares, pasando a una comparación porque hay un libro también que se llama **San Petesburgo**, que es una novela clarísima. De alguna manera tiene que ver, guardando de toda la distancia temporal que hay, con el libro de Marshall Bergman, porque también es una ciudad tomada por aquellos fragmentos que con la pérdida de un sujeto van haciendo que la propia ciudad sea sujeto. Que sea la ciudad misma la que esté contemplando todo que está pasando por ella. No sé si te respondí . . .

**KD:** Sí. Entonces, voy al tema de lo espiritual.

**RMR:** Sí.

**KD:** En **La foto del invernadero** hay otro problema importante: la espiritualidad. **Foto** es casi un texto que quiere ser sagrado, quizás profanado a la vez. Parece que buscas provocar una confrontación entre signos que tienen que resolverse de modo espiritual. Por ejemplo, **Foto** mezcla imágenes eternas con imágenes ubicadas en un contexto contemporáneo insular, en las calles de la Habana. ¿Cómo llegaste a formar estas confrontaciones en tus poemas? ¿Por qué necesitabas explorar lo espiritual en ese momento?

**RMR:** Yo creo, siempre siguiendo la idea de Pessoa, que el lugar está en uno. Con **Foto** trataba de buscar el lugar donde se produce el acercamiento a esa representación del poeta que uno trata de ser... o del «escribidor,» que es la palabra que me parece más cercana, ¿no? De alguien que está tratando también de reproducir la espiritualidad de un poeta. Yo estoy marcada por una circunstancia totalmente vulgar. Fui una niña de una formación semi- o pseudo-católica, con una familia que venía de una madre que creía en Dios, que decía todas las noches antes de dormir: «hasta mañana, si Dios quiere, mamá; hasta mañana, si Dios quiere», y tuve los batacazos de las pérdidas de mi padre y de mi hermano, cosas que me hicieron más impresionista y alejarme mucho, mucho, de cualquier religiosidad, incluso de cualquier práctica religiosa y de . . . dudar absolutamente. Pero a la vez, retomar algún tipo de divinidad o espiritualidad a partir de alguna constante que puede venir de mi propio complejo de culpa, ¿no? O sea, cosas tan simples o elementales como tratar de dar, tratar de repartir. Creo que cierto gandhismo tiene mucho más que ver con el mundo que he leído en Gandhi, por ejemplo. O todo lo que he visto en Gurdieff, cuando lleva a Katherine Mansfield a Fontainebleu a morir con las vacas. O sea, sé que no lo he logrado — siempre todo es parcial— pero

he tratado de que la escritura misma sea la única salvación «simbólica,» entre comillas. Por lo tanto, **La foto del invernadero** me parece que viene de una foto que ella tenía de niña, donde atrás había una casita que ella imaginaba que era un invernadero, pero es la foto donde ella piensa en cómo está haciendo la escritura, cómo se hace escritora. No es nada más que un recorrido para tratar de ver ese instante donde ella trata el lenguaje, manoseado como todo lenguaje, ¿eh?, diríamos acariciar la posibilidad de ser una escritora. Creo que lo que parece sagrado finalmente no lo es. Lo que ella trata de sacralizar es finalmente lo que más quiere desacralizar. A mí me importan mucho los libros porque los libros tienen un tiempo. Y en ese tiempo, que es un tiempo físico-real, que empiezo a ver un momento determinado del año porque la luz está de tal manera, busco el olor del mar, igual que los animales, en ese tiempo, se va haciendo el ser, como diríamos, al fondo. Y en el caso, por ejemplo, de la novela, ella es una niña que está también pintando esa escenografía en la medida que está escribiendo, cuando ella pretende creer, y finalmente sólo encuentra la locura y el descreimiento. Creo que en este libro es así: al final, en el último texto, pasan todas esas cosas efímeras que están entre lo efímero y lo permanente. Hay Mandal es un poeta que se borra cuando el aire pasa. El viento se lo llevó. O sea, lo frágil que es pretender encerrarse, como todos sabemos. Y es que realmente ni siquiera el lenguaje, ni siquiera haber conocido, haber buscado en la cultura, nos hace llegar a un estado superior, de eso que llamamos el alma. No obstante, siempre está la intención. Yo creo que este es un libro puramente profano, que es un homenaje simplemente a la revista **Correo**, que no tiene humor porque no tengo humor. Soy demasiado patética para poder creer en que uno puede burlarse de las cosas. La burla tiene inocencia. Es la burla que tiene una niña que no va a tener cuarenta y nueve años [la entrevista tomó lugar días antes del cumpleaños de Reina María] y que no llega al medio siglo ahorita, porque tiene todavía esa inocencia de reírse o burlarse de las cosas. No puedo resolver mi falta de humor, una de las cosas que le falta a la literatura cubana es precisamente eso, el humor, o sea, el humor que tienen algunos grandes escritores cubanos. Es muy difícil, porque somos un país donde hay una cultura muy patética, muy trascendentalista, con un deseo del yo y del lejos, que le da su carácter de isla. Pero en este caso, yo creo que es un libro desacralizador. Todos los paisajes están borrados, deteriorados, puramente «intelectualizados,» entre comillas. Son fríos. Y no logran tener un humor suficiente para poder lograr esa otra burla, que es la burla del intelecto, una burla consciente. En este caso, es la burla de

una niña que está simplemente diciendo, «Bueno ya, que no tengo nada más que hacer. Esto es lo que me queda, ¿no? Estoy arrancando las páginas de una revista.»

**KD:** Me has dicho que no te interesa tanto la intertextualidad como cosa de la vanguardia, o como experimento textual. Pero empleas mucho una intertextualidad, especialmente con escritores modernistas. ¿Puedes hablar un poco más de tu interés, por ejemplo, en Samuel Beckett, en Virginia Woolf?

**RMR:** Sí. Yo te lo decía en un sentido consciente. Yo asumo la biografía de los autores que me importan, a partir de —por supuesto, como le pasa a mucha gente, otros no: otros se imponen lecturas— aquellos autores que, de alguna manera, tienen una afinidad para mí. A mí me gusta mucho Beckett, porque en Beckett yo siento los movimientos del lenguaje. Y a mí todos los movimientos y acciones que me importan son los del lenguaje. Si yo pudiera pensar en un poeta grande sería Virginia Woolf, porque Virginia logra narrar y hacer una fábula y, sobretodo, describir sentimientos —«la sensibilidad de las impresiones» como lo llama ella en **La señora Dalloway**— que creo que es lo más grande a lo que puede aspirar un poeta. Y no tanto hacer una historia. O sea, es completa. Tiene la fábula y a la vez tiene el poder de ir desconstruyendo los niveles de lo que era el lenguaje hasta realmente crear otra representación y otro nivel de su escritura. Entonces, los autores más afines, sí, son ellos, todos los que tiene que ver con los movimientos, más que con la estructura o las acciones. También me interesa mucho Blanchot. Recuerdo cuando leí **Tomás en lo oscuro**, que me parece una novela —a veces no son las novelas más nombradas, ni las más representativas de una cultura—. Yo no podía decir qué estaba pasando en la historia porque los movimientos del lenguaje eran los movimientos de la memoria. Como puede ocurrir, por ejemplo, en una película muy discutida entre nosotros: *Nostalgia*, de Tarkovsky, que yo creo es la pretensión de hacer una antología de todas sus películas, porque en ella él trata de incorporar el mundo occidental a ese lugar que está en ese templo sin techo, donde en el fondo está la casita, el lago, y el perro. De esa imagen de Tarkovsky lo que a mí me llama la atención es el lugar de Italia donde se filmó. Con Tarkovsky, yo sentía que la imagen, más que tener un guión, es un concepto. En el caso de *Stalker*, en cambio, es una película que tiene un guión que supera, para mi criterio, la imagen, porque es una película que prueba lo que es un guión. Entonces, en ese sentido, me interesa mucho todo que fuera a través de un lenguaje, convertir ese lenguaje en acción. Y no una historia que entonces se cuente con palabras, o se cuente con un

lenguaje determinado. Y por eso, Beckett. Tú estás sintiendo el inválido, tú estás sintiendo la compañía de la voz, lo que sale es esa voz. Lo que te va persiguiendo todo el tiempo en la lectura de la novela es la voz. Cómo poder hacerla corpórea. Cómo uno puede sentir el oído, a través de una novela, la voz. Y esos son los escritores que a mí más me interesaban. ¿Eh? Te decía—me fui del tema— pero lo de la intertextualidad: me leí un libro maravilloso hace mucho tiempo que—dios mío, ya se me olvidó—es... em, ahorita lo recordaré. Bueno, donde sí hay un trabajo teórico sobre la intertextualidad —ahora no recuerdo el nombre del libro, pero lo usé mucho en *Páramos*. O sea, ahí hay otra cosa. El deseo de que en aquel momento, algo que tuviera que ver con la sensación, que tuviera una validez, para un interlocutor que fuera muy intelectual. Yo también pasé de—aunque no me importaron los públicos para los cuales estaba escribiendo, siento que escribía para mí— una etapa en que tenía un grupo al mi alrededor que yo quería. O sea, creo que para mí, las personas que tengo alrededor siempre son como punto de referencia, como lugares de llegada, como espejos. Y en este caso, yo no quería sentirme incapaz de poner todo —este aprendizaje, este conocimiento — como parte también de mi creación. Y creo que *Páramos* es un libro donde más puede haber un recurso de la intertextualidad. Porque también en ese momento, aparte de un pensamiento sistematizado, no había ni una escuela de filosofía, ni una revista de filosofía, ni nada de esto. Nosotros teníamos mucha necesidad de estar diciendo que pensábamos. Tengo un amigo que me decía, «Yo sé que siempre estoy pensando porque nunca pienso.» Y es que nosotros estábamos como muy acomplejados por sentir en un momento determinado que la ideología era lo que estaba suplantando al pensamiento. Eso es un conflicto real, que yo creo que más que de mi generación, tiene que ver con la generación que viene como a continuación de la mía. En algunos, fue ya llegada una retórica, de un refrito del pensamiento venido del mundo francés o alemán, y con muy poca base realmente en la propia literatura cubana o en el pensamiento cubano del siglo diecinueve. O sea, se injertó. Para mí no era mal. Yo creo que tampoco teníamos en ese momento muchas otras opciones. Y eso es una opción interesante. Pasó rápido, pero bueno, en el caso mío, me dejó sobre todo **Páramos** marcado por esa huella de estos autores. Y sobretodo del pensamiento más posmoderno.

**KD:** Cuando hablas de un «nosotros,» ¿quieres decir el grupo reunido en la azotea, que es tu casa privada pero a la vez es un espacio cultural y público?

**RMR:** Sí. Yo creo que en mi generación — nunca me importaban las generaciones; o sea, yo siempre anduve con la gente que me dan afine, estéticamente. Nunca había en mi generación. En mi generación sí había mucho machismo. Creo que lo hay igual ahora. Pero tratar de entrar en ese mundo de ser igual que ellos, diríamos ... para mí, decir «igual que ellos» implica una jerarquía. Siempre me importó ser una más de ese grupo, sobre todo de la generación que venía después. Y me parece que no logré porque nunca me gustó tampoco que me llamaran esa persona, esa mujer, una mujer dentro del grupo. Esta gente que vienen después de mi generación fueron muy formados por toda esta literatura, por todo este pensamiento francés, como te decía. A mí me llamó mucho la atención. En aquel momento de tener que hacer otras cosas me servía para abrir también posibilidades y deseos. Más que yo, viniendo de formación de estudiar la literatura hispanoamericana—ya había estado el Boom en su apogeo, y realmente estaba harta—, primero había pasado de escribir muchos poemas indígenas, realmente. Sentía una relación con esa América—de Arguedas, de César Moro, y de Vallejo. Sin dejar de sentir esa relación, creo que Jean Portante fue alguien muy importante en mi búsqueda de otros modos también.

**KD:** ¿Por qué?

**RMR:** Porque él vino a Cuba, hacíamos unas reuniones, me indicó muchos libros. Yo le debo a Jean el haber mirado hacia otros lugares. Yo escribí un libro sobre él. Nunca lo publiqué; está en las libretas. Sobre los indios realmente tenía una relación muy fuerte con toda la literatura y con el mundo de la cultura aborígen. Pero creo que la visión de Jean, que no tenía que ver con jerarquizar una cosa u otra, sino con la entrada de otras visiones, también fue muy importante para mí. Así como mis lecturas del mundo ruso. A algunos autores yo creo que sí les debo, a pesar de la distancia. No tiene que ver con el tiempo de los rusos aquí, sino con el mundo de Marina [Tsvetaeva], de Akhmatova, del sufrimiento, del dolor de esa literatura. Y en caso, por ejemplo, de Marina, de quien he leído la prosa bastante poco, poco tiempo, porque ella es una persona que lo recoge todo. A mí me importa siempre en éstos —es una influencia que también lo he leído un libro que viene de John Cage y viene de otros autores— incorporar todo. O sea, no diferenciar, como te decía la vez anterior, entre lo que es la literatura y la vida que estoy viviendo. Yo creo conservar ahí como obra, como capital acumulado de nuestra posibilidad, lograr una potencialidad no mayor pero sí, de más ancha pasión o forma. Porque en cada uno de los libros lo que me importó siempre es la forma huma-

na del existir mismo. Existir y ver qué está pasando. Ahora, sí, son los huesos que están llegando a esa etapa, que están cambiando la forma de las rodillas. Cómo es la flaccidez, cómo es la forma de mirar o de reír. Todas las etapas, verlas como un fenómeno. No soy fotógrafo, pero de cierta manera, esto tiene una relación, otra vez, con la fotografía, ¿no? Ver el desastre. El tratar de ver las huellas, eso es lo que más me importaba. Y te decía del grupo, sí, necesitaba sentirme reconocida en cuanto a una cultura machista. Y no por ser feminista, sino por ser una persona que trataba de estar ahí, de estar ahí con lo que venía. Y lo que venía me traía el aporte de que eran gente que habían salido de casa, a buscar, en otros contextos. Y eso me llamaba mucho la atención. El momento en que no había un bombillo de 40 vatios para poder leer. Cuando a veces nos acostábamos realmente con hambre. Y yo creo que toda esa cantidad de palabras, de lenguaje y de teoría fue como una comida que durante un tiempo muy grande nos alimentó. Yo no sé, porque me imagino que en el mundo lo han pasado igual... Ahora puedo decirte algo de los autores argentinos. Yo he leído mucho a los autores argentinos— los poetas y también los novelistas— y hay un autor que a mí me encanta. Yo he leído tres o cuatro libros nada más. Pero te podría decir que me parece, de un autor vivo, casi contemporáneo conmigo, que me encanta. Es Arturo Carreras. Arturo Carreras logra hacer una fábula y hacer la historia de lo intrascendente a partir de la historia de su familia — de la madre en una peluquería, de las cosas más nimias — y llevarlo al tema grande, que es el tema realmente de la muerte y de la imposibilidad del hombre con ella.

**La azotea de Reina, La Habana, 18 junio de 2001.**

En la arena de Padua

en la arena de Padua no juego al diábolo  
lanzando el disco rojo-amaranto intenso como las demás  
o las llanitas verde relampago  
con que el disco de fuego tiene entrar en los ojos  
en esta escala sin luz de la petrificación  
sin dramatismos  
pero no inconmovible mano caliente que quiere situarme  
a las columnas para que permanezca así dormida  
la capacidad de vibración es solo instinto  
un contacto menos eficiente que el anterior  
menos aparente, la capacidad  
las muchachas juegan su diábolo sin pretension  
sobre la arena movediza  
solo admitir conciencia de que lo están lanzando  
más allá más allá  
sonaré que las veo aparecer desiguales

**Reina María Rodríguez**