

# “Soy canción que se fue / de jonrón”. Traslación, performance y archivo en los videopoemas de Legna Rodríguez Iglesias\*

Fecha de recepción: 3 de octubre de 2022  
Fecha de aprobación: 13 de diciembre de 2022  
Fecha de publicación: 10 de febrero de 2023

## Resumen

En concordancia con varias tendencias contemporáneas ya señaladas por la crítica (Laddaga 2007; Bourriaud 2009; Groys 2014), la escritura de Legna Rodríguez Iglesias puede leerse como una *performance* continua entre distintos géneros literarios y artísticos, soportes intermediales y audiovisuales. Sin embargo, su condición traslaticia construye una poética original en tanto reutiliza formas anacrónicas del archivo y el repertorio latinoamericano (Taylor) —fundamentalmente, las que se basan en una voz narradora—, para construir una escritura femenina y migrante. En sus videopoemas observamos la recuperación de una poesía rimada, de tradición oral; así como determinados temas y formatos que retoman y desarman motivos clásicos de la literatura cubana, en los que resuena la figura de José Martí: los tonos de una literatura para los niños y niñas de América, y las raíces portátiles de una poeta en la gran ciudad.

**Palabras clave:** Legna Rodríguez Iglesias, literatura cubana actual, videopoesía, archivo latinoamericano, performance, oralidad y escritura.



**Citar:** Garbatzky, Irina. “Soy canción que se fue/ de jonrón”. Traslación, performance y archivo en los videopoemas de Legna Rodríguez Iglesias”. *La Palabra*, núm. 45, 2023, e15081 <https://doi.org/10.19053/01218530.n45.2023.15081>

## Irina Garbatzky

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (IECH-CONICET) y Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

Doctora en Humanidades y Artes (mención Literatura) por la Universidad Nacional de Rosario. Investigadora Adjunta (IECH-CONICET), profesora en la cátedra de Literatura Iberoamericana I y en la Maestría de Literatura Argentina (UNR). Es autora de *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata* (2013), *Mínimo teatral* (2021, junto a María Fernanda Pinta), *Nuestros años ochenta* (2021, junto a Javier Gasparri), *El prisma de Elba Bairon* (2022, junto a Fernando Lemus) y *Puntuaciones sensibles. Figuras de la poesía latinoamericana* (2022, junto a Ana Porrúa, Matías Moscardi e Ignacio Iriarte).

garbatzky@iech-conicet.gob.ar  
<http://orcid.org/0000-0002-1349-0585>

\*Artículo de investigación. Surgió de las Jornadas de investigación del Instituto de Género de la Universidad de Buenos Aires (2021).

Soy canción que se fue/ de jonrón”  
(I am a Song that Became a Home Run).  
Translation, Performance and Archive  
in the Videopoems of Legna Rodríguez  
Iglesias

**Abstract**

In accordance with several contemporary trends (Laddaga 2007; Bourriaud 2009; Groys 2014), Legna Rodríguez Iglesias’s writing can be read as a continuous performance between different literary and artistic genres, audiovisual and intermediary supports. However, its translational condition builds an original poetics insofar as it reuses anachronistic forms of the Latin American archive and repertoire (Taylor), –fundamentally those that are based on a narrating voice–, to build a feminine and migrant writing. In her video-poems, we observe the recovery of a rhymed poetry, of oral tradition; as well as certain themes and formats that recover and disarm classic motifs of Cuban literature in which the figure of José Martí resonates: the tones of a literature for the children of America and the portable roots of a poet in the big city.

**Key-Words:** Legna Rodríguez Iglesias, contemporary Cuban literature, videopoetry, Latin American archive, performance, orality and writing.

---

“Soy canción que se fue / de jonrón”  
(Eu sou uma canção que partiu/ com um home run). Tradução, desempenho e arquivo nos poemas de vídeo de Legna Rodríguez Iglesias

**Resumo**

De acordo com várias tendências contemporâneas já apontadas pela crítica (Laddaga 2007; Bourriaud 2009; Groys 2014), a escrita de Legna Rodríguez Iglesias pode ser lida como uma performance contínua entre diferentes gêneros literários e artísticos, suportes intermediários e audiovisuais. No entanto, sua condição de translaticia constrói uma poética original na medida em que reutiliza formas anacrônicas do arquivo e repertório latino-americano (Taylor), – fundamentalmente aquelas que se baseiam em uma voz narradora –, para construir uma escrita feminina e migrante. Em seus videopoemas observamos a recuperação de uma poesia rimada, de tradição oral; assim como certos temas e formatos que recuperam e desarmam motivos clássicos da literatura cubana em que ressoa a figura de José Martí: os tons de uma literatura para as crianças da América e as raízes portáteis de um poeta na cidade grande.

**Palavras-chave:** Legna Rodríguez Iglesias, literatura cubana atual, videopoesia, arquivo latino-americano, *performance*, oralidade e escrita.

En uno de sus múltiples y breves videos de su canal de YouTube<sup>1</sup>, escuchamos la voz de Legna Rodríguez Iglesias leyendo un poema en voz alta. El título del video, –y del poema que se cita debajo–, es “Dinosaurios”. Hacia la cámara van llegando como en un juego las figuritas que muestra y enumera:

Anoche vinieron once.  
Eran once dinosaurios.  
Querían jugar contigo  
a los legos o a los dados,  
pero tú te habías dormido y casi estabas soñando.

[...]

Uno con dientes, acuático,  
un par de tiranosaurios,  
un rosado triceratops,  
un veloz velocirraptor,  
parasaurolopus flaco,  
un gentil estegosaurio,  
un volador pterodáptilo,  
uno bastante enfadado,  
un violeta cuellolargo  
y un azul anquilosaurio.

El poema es un canto, –tiene rima consonante y está escrito en octosílabos–, y también un cuento: una historia pequeña de Rodríguez Iglesias para su hijo. Como veremos más adelante, esa permanente translación, esa ondulación entre narración y poesía oral, que se proyecta con varios sentidos en su obra, activaría en su poética una zona del archivo latinoamericano (Garbatzky); particularmente, aquella que plantea para la literatura una relación de heterogeneidad, bien sea en el contrapunto con otros modelos de legitimidad textual (González Echavarría), como en la tensión entre escritura y oralidad, entre archivo y repertorio (Taylor), entre documentación y constelación<sup>2</sup>.

Archivo y translación, de este modo, no resultarían elementos antitéticos. Su articulación, en la escritura de Legna Rodríguez Iglesias ocurre de una manera muy original, en tanto pone en juego, para figurar esta duplicidad, una poética performática que recorre su obra en una gran variedad de dispositivos genéricos; y que se caracteriza por ser portátil, por su posibilidad de efectuarse en cualquier sitio real o virtual, bien sean ciudades, libros, redes sociales, videos o escenarios. Ese cruce entre el cantar y el contar construiría una imagen ejemplar de sus estrategias, que permite reelaborar la literatura infantil y la escritura femenina, así como

<sup>1</sup> “Dinosaurios”. <https://youtu.be/UFQfThzoifg> Cito el poema según se encuentra publicado en el canal de YouTube. Todos los videopoemas que aquí trabajo se encuentran en dicho canal y cito los poemas tal y como se encuentran transcritos allí: <https://www.youtube.com/channel/UCyzzWlvq1aJ-WI0Nts3YaiA/videos>

<sup>2</sup> Así, el archivo latinoamericano se encontraría en permanente movimiento de lectura y la traducción. Abordé estas cuestiones en la entrada “Archivo latinoamericano”, en el *Diccionario de términos críticos de la cultura y literatura latinoamericana* (Beatriz Colombi, coord.).

tramar una reflexión sobre la polaridad entre exilio y nación, en algunos casos a través de una lectura silenciosa de las herencias de José Martí y su proyecto pedagógico para los niños y niñas de América.

Si bien, estos problemas podrían relevarse en varios de sus libros, para esta ocasión me interesa hacer foco en los videos subidos a su canal de YouTube y en su mediación sobre las relaciones entre translación, *performance* y archivo.

### **Raíces portátiles del género**

Aun cuando en el canal de Rodríguez Iglesias encontramos cierta diversidad temática, –presentaciones de libros y entrevistas conviven con los videopoemas–, el deseo de exploración con el medio audiovisual, a través de la apropiación de una tecnología casera y sencilla, como la grabación en teléfono celular, es ostensible. En la cercanía del arte contemporáneo y el diseño de sí, –dos factores que, como ya observó Boris Groys, resultan de los procesos de subjetivación actualmente atravesados por las redes sociales–<sup>3</sup>, su relación con el video no parece provenir estrictamente de una filiación disciplinar, especializada, aunque sí se planteen, no obstante, algunas pautas muy cercanas a la videopoesía y la *performance*, especialmente en el trabajo con la materialidad de los poemas, su puesta en primer plano en los títulos, en las transcripciones, en la lectura como escena.

Un rasgo que caracteriza a la videopoesía, –respecto del videoarte, más general–, sería justamente la estrecha conexión con la palabra. “De acuerdo con el videopoeta Tom Konyves”, observa Claudia Kozak, “la videopoesía es un género de poesía que desarrolla en el tiempo yuxtaposiciones de imagen, texto y sonido orientadas a la producción de una experiencia poética” (257). Según la clasificación del manifiesto de Konyves los videopoemas acentuarán el texto animado o modificado digitalmente, en la línea de la poesía concreta; enfatizarán el texto visual sobreimprimido en la imagen, o bien se concentrarán en la *performance* o el texto sonoro, donde el poema aparece “en la banda de sonido pero se evita que la imagen sea su ilustración” (Kozak 257).

Cercanos a estos dos últimos formatos, los videopoemas de Rodríguez Iglesias se alternan entre la presentación más directamente performática, –el registro directo de Legna leyendo en un entorno generalmente doméstico o cotidiano–, y la elaboración conceptual. En esta última serie, los textos se escuchan de fondo, en la voz de la autora, mientras frente a la cámara se disponen imágenes minimalistas que acompañan su ritmo, al tiempo que desplazan sus sentidos metafóricamente.

<sup>3</sup> “Ahora, si un artista logra trasponer el sistema del arte, comienza a funcionar del mismo modo en que ya funcionan los políticos, héroes deportivos, terroristas, estrellas de cine y otras pequeñas o grandes celebridades: a través de los medios. En otras palabras: el artista se transforma en obra. [...] Hoy es habitual escuchar que el arte de nuestro tiempo funciona cada vez más del mismo modo que el diseño y en cierta medida esto es verdad. Pero el problema más grande del diseño no es cómo diseño el mundo exterior sino cómo me diseño a mí mismo o, mejor, cómo me relaciono con el modo en que el mundo me diseña. [...] El espacio virtual de Internet es fundamentalmente la arena en que mi página de Facebook se diseña y rediseña permanentemente, del mismo modo que mi canal de You Tube. [...] Incluso se puede decir que el diseño de sí es una práctica que une a los artistas con una audiencia semejante de la manera más radical: aunque no todos producen obra, todos son una obra” (Groys 39-40).

La producción constante y creciente de estos pequeños videos en su canal<sup>4</sup>, contribuye a que pensemos, además, que la aproximación performática y transmedial de Rodríguez Iglesias no se trataría de una apuesta variable, sino de una condición poética, uno de sus núcleos para concebir la producción artística. Y más aún: que, además, esta situación “radicante”, traslaticia, de su obra, tal como lo plantea Nicolás Bourriaud, se replicaría en sus preocupaciones (la migración social, la escritura en el exilio).

Escribir en el desplazamiento, –de un género a otro, de un país a otro (de Camagüey, su ciudad natal, a Miami, donde vive)–, caracteriza la escritura de Rodríguez Iglesias tanto formal como temáticamente. Su primer libro de relatos, por ejemplo, *La mujer que compró el mundo* está escrito en verso. Si alguien lo leyera sin atender a su nota preliminar, acaso lo tomaría por un libro de poemas. Algo similar sucede con *No sabe no contesta*. “Este es un libro de cuentos, pero me gustaría empezarlo con un poema”, así comienza<sup>5</sup>. ¿Cómo pensar esta escritura que se mueve sin obstáculos entre la poesía y la narrativa, entre la crónica, el video y el teatro?<sup>6</sup> En una entrevista realizada por Jorge Núñez Riquelme, editor del sello chileno Los libros de la mujer rota, la autora enfatiza el valor de la decisión y la conciencia al momento de escribir. Y la relevancia del libro como anclaje conceptual respecto de la naturaleza de lo que se está escribiendo:

Te voy a hablar con sinceridad total, el asunto de los géneros creo que es una cuestión del escritor. Yo soy poeta *en tanto* esté escribiendo un poema. Si no me da la gana de escribir un poema y estoy escribiendo un cuento yo no soy poeta. “¿Y cómo tú sabes eso?”, me preguntaban, bueno, lo sé porque lo estoy decidiendo ahora. Yo estoy decidiendo que esta es mi novela ahora, la forma también la decido yo. Yo decido todo. Yo Legna Rodríguez no tengo poder ninguno pero cuando soy la escritora sí tengo todo el poder yo. Y yo creo que estoy escribiendo una novela porque estoy escribiendo una novela, no estoy escribiendo otra cosa. La estoy escribiendo en palabras, una palabra en cada página. “No, ¿ese es un libro de diseño!”, dirá alguien. No, no es un libro de diseño, esa es *mi* novela. Creo que el escritor decide lo que está haciendo, lo hace y punto. Y creo que más allá de poesía, narrativa, teatro, guión de cine, lo que tú hagas, simplemente depende de que tú seas consciente de eso. Los géneros existen, definitivamente, sobre todo para los críticos, y también para uno, pero es encantador cuando tú eres consciente que decides, que tomas la decisión. Yo no escribo cuentos ni poemas, yo escribo libros. Yo nunca me pongo a escribir un poema. Mis poemas están pensados en un libro y si no están allí en realidad son mediocres. Incluso separándolos son de una mediocridad total. En el libro no, porque forman una historia, a mí me interesa contar una historia siempre<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> El primer video subido fue en 2018, al día de la fecha (septiembre 2022) hay 56 videos subidos, en su mayoría performances de sus poemas o videopoemas.

<sup>5</sup> *La mujer que compró el mundo* fue publicado por primera vez en La Habana, por Ediciones Abril, en 2010 y luego, en 2017, en Santiago de Chile, por Los libros de la mujer rota. *No sabe no contesta*, publicado en Madrid en una edición digital por Ediciones La Palma, en 2015.

<sup>6</sup> Además de autora de la obra de teatro *Si esto es una tragedia yo soy una bicicleta* (2016), me interesa destacar las columnas de Rodríguez Iglesias publicadas en las revistas web *El estornudo*, *Hypermedia* e *In-cubadora*. Para un análisis sobre las crónicas sobre Miami de Rodríguez Iglesias en *El estornudo*, ver Matute Castro (2020).

<sup>7</sup> La entrevista puede verse en su canal de YouTube, en un video titulado “¿Qué te sucede, belleza?”. Presentación del libro ¿Qué te sucede, belleza?, en el marco de la Feria del libro online. <https://youtu.be/-m99O9IH970> La transcripción es mía. Las palabras en cursivas representan un énfasis que hace la autora al decirlas.

Nuevamente, la presencia de la escritora en sus decisiones y el libro como el sitio privilegiado donde estas tienen lugar, en el tiempo inminente de su producción, permite pensar su obra menos en la segmentación genérica que en una extensa integración, una *performance* en la cual su palabra y su vida se ponen en juego cada vez. Importan, de este modo, menos las reglas del género, de la ficción o la autobiografía, que las modulaciones de sí. Escribir se acercaría a poner en escena la propia voz; el libro sería su pequeño escenario conceptual. Sea en los cuentos de *Mi novia era un bulldog francés*, –donde aparece la experiencia de la emigración a Estados Unidos–, o bien los sonetos de *Miami Century Fox*, que también tematizan el desarraigo; e independientemente de los personajes que las integren, nos encontramos siempre, en el fondo, con las marcas de una misma voz narradora, como si lo único que precisara para pasar del verso a la prosa fuera apenas de la soltura para cruzar la frontera, al modo de quien va con sus valijas, de un punto a otro del planeta. Se trataría primeramente, entonces, de una *narradora*, –así lo dice en la entrevista: “A mí me interesa contar una historia, siempre”–, una figura que, en el sentido que Walter Benjamin le dio al término, nos recuerda las antiguas formas orales de producción y transmisión. Cantar y contar, para esta voz, forma parte de un mismo gesto continuo, que viaja de la propia experiencia de vida a tocar los oídos de una comunidad<sup>8</sup>. Por eso, sus poemas, según explica, no funcionan solos, y, acaso, tampoco sus cuentos. Como si ya no nos encontráramos ante aquellas miniaturas modernas, cinceladas, autónomas, de la poesía y la narrativa del siglo XX, sino frente a una obra que se propone, casi a la manera sintetizada por Reinaldo Laddaga como un “espectáculo de realidad”. Cada uno de sus libros abriría la ocasión para su despliegue. No es extraño, así, que sus cuentos sean cantos y que esa voz que se traslada de un género a otro nos acerque a la teatralidad. Teatro mínimo, teatro de supervivencia, armado y desarmado sobre un escenario en movimiento.

## Archivos

Como señalaba al inicio, en sus videos de YouTube, especialmente algunos referidos a la escritura femenina y a la maternidad, es posible observar la activación de una zona del archivo latinoamericano, aquella que se refiere a los modos de la poesía oral, su repertorio, el contacto con la literatura infantil y, también, en algún sentido, la revisión del archivo nacional, a través de la pregnancia que tuvo la obra de José Martí en la escolarización de la Revolución cubana.

Retomo la noción de “repertorio” elaborada por Diana Taylor (2015), tan esclarecedora para la comprensión de los procesos de transmisión y conservación de formas no escritas en la historia americana. Para Taylor, el repertorio apunta a diseñar dispositivos de guardado de elementos culturales. A diferencia del archivo (Taylor tiene una valoración específica sobre esta palabra; archivos son los soportes “duros”: textos, documentos, edificios, huesos), el repertorio se registra en soportes “blandos”: gestos, prácticas corporales, la cocina, el deporte,

<sup>8</sup> En “El narrador” Benjamin traza una distinción clara entre novela y narración. La narración resulta una forma previa a la modernidad, su ámbito es el habla y sus figuras arquetípicas, el que mucho ha viajado de retorno a casa y el campesino sedentario que cuenta las historias del pasado. Así, la relación entre la narración y la lejanía, como entre narración y experiencia, son intrínsecas. “El narrador es el hombre que permite que las suaves llamas de su narración consuman por completo la mecha de su vida” (134).

la danza. Figuras no necesariamente verbales, convencionalmente transmitidas mediante las prácticas reiteradas o la transmisión oral, “todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible. [...] El repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido” (20).

En la tradición latinoamericana, la poesía oral y de transmisión popular, escrita y versificada de manera que pueda ser memorizada, cantada, recuperada y repetida, funciona como un ejemplo de lo que Taylor entiende por repertorio, aun cuando se sitúe a caballo entre la letra y la voz. Es muy conocido ya que José Martí se remitió a las formas populares del romancero español para escribir sus *Versos sencillos* (1891) y algunos de los poemas que mediaban entre la fábula y el destino pedagógico, publicados poco antes, en su revista *La edad de oro. Revista para los niños y niñas de América* (1889). Esa sencillez “escrita como jugando”<sup>9</sup>, se amparaba en una métrica ceñida –la rima, el octosílabo–, vinculada tanto con la herencia hispana, hacia el pasado, como proyectada, hacia el futuro, con las posibilidades de apropiación vocal. La sencillez, por lo tanto, nada tenía de simplicidad; antes bien, se trataba de prestar su voz a una forma y unos contenidos que pudieran ser fácilmente *comunes*: reconocibles los elementos del paisaje cubano, pasibles sus versos de ser compartidos en noches de amistad<sup>10</sup>.

La sencillez, por otro lado, permitía elaborar las disimetrías producidas y observadas en el exilio y el desarraigo, por cuanto implicaba en sí misma una operación de traslación. “Mucho le llamó la atención siempre la habilidad para reducir el tamaño grande al primor”, decía Fina García Marruz, “ese arte que admiró en Cellini, de tallar en un salero a Júpiter” (302). El cambio de escala como elemento de socialización suponía una determinación política, no solo porque las formas mínimas resultasen más pregnantes para las muchedumbres, sino además porque recortar implicaba una decisión, la puesta en foco de un margen o una vía no desarrollada para esa modernidad. Por eso, en varias de las traducciones realizadas para *La Edad de Oro*, aunque fuera de textos ya adscriptos a géneros infantiles, enfatizaba la traslación del original a formas conocidas para la tradición hispana, tanto rítmica como semánticamente. La sencillez era un ejercicio compensatorio y reparador, de escalas, magnitudes y distancias.

Curiosamente, Rodríguez Iglesias retoma los tonos de esta sencillez, las métricas fijas y algunas figuras de la literatura infantil hacia dentro de su obra. Y digo “curiosamente”, al tener en cuenta la temporalidad que se plantea en el entorno hipermedial de la literatura y del arte actual. ¿Por qué retomar estos ejercicios de escritura en un tiempo en que la obra, como refería Groys, resulta del autodiseño del artista a través de las pantallas? ¿Y qué nuevos valores traería la sencillez en el marco de la literatura y la poesía latinoamericana?

La decisión de Rodríguez Iglesias propondría un cierto anacronismo, en toda su fertilidad, como lo anuncia Didi-Huberman. La recuperación de la sencillez y el juego mediante una

<sup>9</sup> “¿Por qué se publica esta sencillez, escrita como jugando, y no mis encrespados *Versos libres*, mis endecasílabos hirsutos, nacidos de grandes miedos, o de grandes esperanzas, [...]?” (Martí 233).

<sup>10</sup> “Se imprimen estos versos porque el afecto con que los acogieron, en una noche de poesía y amistad, algunas almas buenas, los han hecho ya públicos” (Martí 233).



escritura alejada de los modos hegemónicos de producción, la acerca, al mismo tiempo, a una pregunta absolutamente actual respecto de la poesía. Ya que, si el hermetismo fue uno de los sellos de la poética moderna (Battilana), desde finales del XIX y a lo largo de todo el siglo XX, es de consideración inferir que la vuelta a la sencillez y a la simplicidad aparezca como un rasgo marcado de las escrituras del siglo XXI, por ejemplo de aquellas que Tamara Kamenszain agrupó bajo el nombre de “intimidad inofensiva”: poéticas de lo interior y lo cotidiano cuya premisa coloca la caída de la metáfora como clave. Kamenszain piensa en autoras argentinas, –Cecilia Pavón, Fernanda Laguna, Roberta Iannamico, entre otras–, sin embargo, sus tonos, y varias de sus temáticas, se hallarían muy cercanas a las de Rodríguez Iglesias, como la traslación entre géneros artísticos, la preeminencia de lo femenino, la revalorización de lo doméstico y de los afectos. En el caso de Legna, además, retomar la sencillez y el juego para la poesía implica recuperar la literatura infantil<sup>11</sup>, junto con la escritura rimada y las estructuras métricas fijas, –así sucede en algunos videopoemas y en libros como *Miami Century Fox*, un conjunto de sonetos que la autora escribió sobre su experiencia migrante–. Ese uso extraño, nuevamente, anacrónico, permite proyectar recorridos desde el presente sobre el pasado, reordenar los tiempos de la literatura, observar síntomas, interrupciones en la historia. Le permite abrir el archivo, –entre las formas “duras” de la letra y las “blandas”, de la voz–, y volver a diseñar constelaciones de sentido.

En “Mamá diccionario” ([https://youtu.be/DN\\_3YZ9Rqeo](https://youtu.be/DN_3YZ9Rqeo)), un video de poco más de un minuto, vemos una serie de hojas convencionales para imprimir o para dibujar. La mano de Legna va escribiendo y leyendo en voz alta un verso por hoja y dejando pasar cada una de ellas un poco al modo de los carteles del cine mudo o los de un teatro de títeres. El poema es muy breve y aunque no vemos las estrofas, podemos inferir su segmentación por el ritmo, por la pausa en la lectura. Aunque son versos de solo tres sílabas, el modo de alternancia de las rimas y la composición de las estrofas se asemejan a los del soneto (dos cuartetos y dos tercetos). “Durante el embarazo escribí un libro de sonetos irregulares para mi hijo. La idea era escribir mientras el bebé crecía en mi interior. Este soneto, por ejemplo, tiene versos de cuatro sílabas”, comenta en la descripción.

Soy mamá  
soy iglú  
soy ñandú  
soy quizá.  
Soy maná  
soy tutú  
soy kung fu  
soy sofá.  
No me sé  
la canción  
del minué.  
Soy canción

<sup>11</sup> En una de sus columnas de *El estornudo* la autora escribe acerca de su relación con la literatura infantil: “El niño que uno ha sido vendría a ser el lector fundamental de un escritor. Siempre me pregunto, durante el transcurso de la escritura de un libro, si la niña que yo fui se aburriría leyendo, si se decepcionaría, si se desencantaría de mi propio libro” (párr. 6).

que se fue  
de jonrón.

La letra en cursiva en el papel y la lectura en voz alta despiertan el recuerdo de la enseñanza a través de los manuales de alfabetización. En esos textos (al estilo de “Mi mamá me ama, amo a mi mamá”, “erre con erre, guitarra”) también había un ritmo fijo en la cantidad de sílabas y una experimentación fónica; todas aquellas relaciones entre la idea y el cuerpo, la memoria y la música, la letra y la oralidad que se convocan cuando aprendemos a leer. Legna retoma ese formato; se trata de una canción muy sencilla que hasta parece imitar el momento en que los niños hacen que hablan o los adultos deshacen su hablar (y su acentuación: tatatá, tatatá, tatatá...).

Además, según aclara, es una canción dedicada a su hijo. Quien habla, es, desde el comienzo, una mamá, una mujer. Como han señalado la propia autora y varios de los trabajos críticos sobre su obra, uno de sus ejes más recurrentes en su literatura supone la revalorización de la escritura femenina en disonancia. La maternidad es uno de los puntos nodales de lo femenino que a Legna le interesa deconstruir, y hacia donde confluye con otros asuntos, como la homosexualidad, la enfermedad o la violencia de género. La escritura que posiciona personajes y voces femeninas se asume, además, como un modo de transformación de una tradición literaria nacional arraigada en las figuras fuertes, heroicas, valientes y mayores. Fernanda Bustamante Escalona analiza la narrativa de Rodríguez Iglesias y el espacio central que ocupa en la literatura cubana actual, en la presentación del género y el deseo *queer* como posición intelectual. Su literatura contribuiría a un proceso que desde los años noventa ha buscado revertir la escasez de producción narrativa femenina en Cuba, debida a un canon tradicionalmente centrado en torno a la épica nacionalista, los valores de virilidad y los cuerpos destinados al combate.

Por otro lado, Nanne Timmer observa, al leer la novela *Las analfabetas*, el modo en que Rodríguez Iglesias recupera el archivo de la alfabetización en Cuba como un momento central de la historia de la Revolución, para volver a trabajar con él ya no desde los valores de la ciudad letrada sino desde la oralidad y el juego. “Se trata”, dice Timmer, “de una suerte de narrativa en expansión, en la que habita el deseo de que la oralidad sustituya a la escritura, o de que por lo menos aquella se le imponga a esta, para desafiar los límites del soporte de la memoria colectiva” (42).

Pienso que en el caso de “Mamá Diccionario” Rodríguez Iglesias continúa en esa línea. Los diccionarios, las enciclopedias, las bibliotecas, los museos, involucran modelos del siglo XIX en la construcción de un saber universal para la formación del hombre y los proyectos de los Estados-Nación. Andrés Maximiliano Tello estudia las distintas instituciones que se forjaron en torno a la relación entre los archivos europeos de los siglos XVIII-XIX y la gubernamentalidad, en tanto procesos de inscripción de órdenes sociales y nacionales. Hay en los museos del XIX, explica, el diseño de una imagen de mundo y una organización de los discursos y los cuerpos. La acumulación de la historia, —que es, también la de los expolios coloniales—, quedará en el XIX debidamente puntuada de acuerdo con jerarquías, selección

y clasificación de colecciones y un correspondiente aparato expositivo en donde se verá el propósito implícito de erradicar la heterogeneidad. La voluntad ordenadora, racionalizadora, se hacía evidente, asimismo, según Aníbal González, en la relación que planteó la filología moderna con la ciencia. Tomando sus métodos de la biología, y eminentemente vinculada con el saber científico, la filología ordenaba conceptos y trazaba recorridos genealógicos. Sus espacios de acción eran el laboratorio y el museo. Las enciclopedias, los diccionarios, los gabinetes de curiosidades o las exhibiciones del XIX, construyeron, de este modo, un cuerpo de objetos que respondía al mismo sentido clasificador, nomenclador del mundo.

Rodríguez Iglesias activa esas referencias a través del diccionario como dispositivo letrado y de la alfabetización como repertorio oral. Su resultado los desarma, los coloca en una escena íntima y menor, contrapuesta a los tonos mayores de la educación nacional<sup>12</sup>. El videopoema que citaba al comienzo, “Dinosaurios”, puede leerse también en este conjunto, si pensamos que nuevamente allí se ponen de relieve la enumeración, la nomenclatura científica, el anhelo de conocimiento, además del uso de una métrica fija y un breve relato, características que lo convierten en una canción infantil.

Como ya señalé, una poesía para un público pequeño, con temas simples y formas atractivas, que acerque el ancho conocimiento del mundo, entre el canto y el cuento<sup>13</sup>, eran elementos presentes en los textos que Martí había utilizado en *La edad de oro*. Aunque no haya citas explícitas a Martí en estos poemas que mencioné, —como sí ocurre en otros momentos de la obra de Rodríguez Iglesias—<sup>14</sup>, no podemos dejar de observar el diálogo con los restos de ese archivo. Ni homenaje ni parodia: se trataría, en cambio, de procesos de lectura, solidarios del olvido y del resto<sup>15</sup>, que tocan el oído con sutileza. “Por el canon latinoamericano”, dice Susana Zanetti, “pasa una temporalidad compleja donde se refractan relecturas, intertextualidades, linajes y polémicas, así como un universo simbólico e imaginarios que sustentan nuestras concepciones estéticas” (230). Esta proyección canónica de Martí en los alcances alfabetizadores y educativos, los restos de su presencia en la memoria de una poesía

<sup>12</sup> Para nuestra lectura resulta fundamental el análisis que realiza Timmer en un marco más amplio de los y las escritoras y escritores de la Generación Cero, la que comenzó a publicar a comienzos de los años dosmil: “La narrativa actual plantea un reciclaje de esos desechos de las ruinas. Algunos poetas y narradores que empezaron a publicar en el siglo XXI, (más tarde agrupados bajo el nombre de la Generación cero por Orlando Luis Pardo Lazo) siguen trabajando en la metamorfosis de la Literatura Nación y plantean un ataque a la monumentalidad nacional usando la letra y la transgresión de la ley de modo lúdico. [...] Al optar por la oralidad y por la desacralización de los monumentos del siglo XIX, Legna Rodríguez Iglesias se posiciona críticamente con respecto a la Modernidad y repiensa el lugar del poeta en el orden sociopolítico (42-45).

<sup>13</sup> Decía Fina García Marruz sobre los poemas en *La Edad de Oro*: “Como si percibiese con entera claridad aquellos momentos que daban de sí un canto, porque el ‘cuento en flor’, la historia que se detiene en el recuerdo sin ser tocada por el tiempo, es la esencia del canto” (253).

<sup>14</sup> En la antología *Teoría de la transfiguración. Narrativa(s) cubana(s) del siglo XXI*, coordinada por Carlos A. Aguilera, Rodríguez Iglesias publica un cuento “Antihéroe. Un homenaje a José Martí”, cuya línea de lectura es diferente a la que estoy observando. En los videopoemas que estoy leyendo podría encontrarse una apropiación de Martí en distintas resonancias poéticas, tanto respecto de los *Versos sencillos* y la poesía para las infancias como también respecto de los *Versos libres*, en la relación estrecha entre desarraigo y ciudad. Para este último punto sumaría, además de los que trabajo aquí: “No me flores” el video que la autora realizó de uno de sus sonetos de *Miami Century Fox* y “Dos patrias”, <https://youtu.be/UwRqWulp7s0> el poema de Martí que Rodríguez Iglesias lee en voz alta para el sitio que coordina Ezequiel Zaidenwerg @ordendetraslado.

<sup>15</sup> En este punto estoy siguiendo los ensayos de Juan Ritvo agrupados en el libro *La edad de la lectura*. Para este autor la lectura es una acción solidaria del olvido, minada de operaciones de prospección, interrupción y retrospcción involuntaria. “Lo que creí leer se transforma en el acto de escribir y al hacerlo olvido esta discordia me lleva a decir un resto ocluido” (30).

para las infancias, no deja de retornar en este caso. Sin embargo, en “Mamá diccionario”, la voz patriarcal se deshace. Si los *Versos sencillos* también empezaban con el “soy” (“Yo soy un hombre sincero”), aquí Legna opone: “Soy mamá”. ¿Qué es “ser mamá”? En una entrevista realizada por Lien Carranzana para *Diario de Cuba*, la autora comenta: “Siempre, desde el principio, me interesó explorar bien la noción de lo femenino, no como socialmente se ha canonizado, sino como un fenómeno muy asombroso”. Poner en primer plano a lo femenino no apunta, binariamente, a reforzar la idea de un “ser”, sino, justamente, algo del asombro o de lo que trastoca la lógica del sentido, que se sitúa entre sujeto y predicado, entre causa y consecuencia. Esa complejidad refigura ahora a la subjetividad en ese “soy”. Porque ¿qué tiene que ver una mamá con un ñandú, el maná con el Kung Fu, el iglú con el sofá? Legna juega a volver equivalentes cosas del mundo, que solo se parecen porque comparten vocales o sílabas. El principio, muy cercano al disparate, acaba por ser más una disparada, lanzamiento hacia lo abierto, –como una pelota en el jonrón–, de las determinaciones del “soy”, para volverlo múltiple. No el baile encorsetado del minué, sino ser “quizá” mamá, mujer, cubana, y a lo mejor, también, una pelota en movimiento, fuera de campo. Rodríguez Iglesias descompone los tonos altos de la *paideia* nacional a través de la puesta en primer plano de una maternidad irreverente, y utiliza la ironía y la ternura como formas alternativas para pensar la migración.

### Una performance del desplazamiento

Como mencioné en el primer apartado, la *performance* de Rodríguez Iglesias que atraviesa sus videopoemas coloca en primer plano el movimiento, la idea de un escenario móvil que podría llevar, –para sí misma, para su voz–, a cualquier sitio. Lo traslaticio se vuelve recurrente, el conectar “distancias de excelentes dimensiones”<sup>16</sup>; imágenes caras al insularismo, aunque ya no a través de los viajes quietos del barroco, sino como conexión, asociación, vías de salida, modos de la poesía en la extensión de la palabra hablada. Nuevamente, formas del narrar y de la deriva, del canto al cuento y al revés.

“Se escriben poemas al momento. (Precio: lo que tú creas que vale)” (<https://youtu.be/EbgIODOMya4>) es un videopoema y es también una *performance*, que la autora fecha el 15 de marzo de 2020 y describe como: “Acción poética en una gasolinera vacía para evitar el contacto con personas”<sup>17</sup>. Una *performance* solo hecha y presenciada por ella, en el momento más álgido de la pandemia, el del confinamiento. El video muestra una secuencia en auto, más o menos larga, en la que Legna conduce por avenidas o carreteras en Miami, casi enteramente en blanco y negro. Se escucha un poema leído en *off* y hacia el final, vuelve el color y vemos sus manos escribiendo en una máquina de escribir en su falda, sentada sobre el suelo de un *parking*.

<sup>16</sup> Estoy citando el poema liminar de *Chupar la piedra*, su primer poemario: “entre chupar la piedra y enamorar la piedra/ hay distancias de excelentes dimensiones/ que ahora mismo/ en esta lóbrega milésima de segundo/ yo transitaré.” (Rodríguez Iglesias, *Chupar la piedra* 18).

<sup>17</sup> El poema entero puede leerse en una entrada de la revista *Hypermedia* (Rodríguez Iglesias, 2020b): <https://www.hypermediamagazine.com/dosieres-hm/escritorxs-en-pandemia/legna-rodriguez-iglesias-entrevista>. La versión es la misma que se escucha en el video. Las citas que hago del poema pertenecen a esa publicación.

Si en el siglo XIX la retórica del paseo caracterizaba el estilo de la crónica en la gran metrópoli (Ramos *Desencuentros*), los recorridos que hace Rodríguez Iglesias la replicaría, solo que en negativo. La Miami de Legna no tiene nada de escenas playeras, lujosas, colores brillantes. En sus videos y en las fotos de su cuenta @book\_driver\_pequena\_fuji en Instagram, donde publica las fotografías que toma en sus trayectos como repartidora de libros, la ciudad son los amigos, algunos objetos, casas ordinarias<sup>18</sup>. Los paisajes se desmarcan de cualquier aprehensibilidad territorial. No son icónicos. Más bien provocan una sensibilidad del tránsito.

Una pregunta que podríamos hacer es cuál de todas es la acción poética que la autora refiere como *performance*. ¿Es la escritura en el *parking*? ¿Es la escritura como efecto de conducir un Chevrolet durante cierto tiempo en la Miami vacía de la pandemia? El poema propone un ritmo acorde con la monotonía de las calles largas. Una suerte de estribillo lo va cortando, de manera asimétrica, en distintos momentos, donde se repiten nombres de marcas o de zonas de la ciudad, siempre con la misma cantidad de sílabas: “Tengo sed: hay Gatorade”, “Everglades, oh Everglades”, “Louis Vuitton, oh, Louis Vuitton”. Aquí, una vez más, contar las sílabas es un asunto de relevancia. Se mantiene la cadencia, un ritmo de ocho o nueve sílabas por verso. La autora cita en el epígrafe, de hecho, el libro *Fonética y fonología españolas*, de Barrutia y Schwegler: “la sílaba es la unidad rítmica mínima”, y a lo largo de ese poema, escrito como andando o conduciendo, expone los momentos en los que sale y vuelve al cauce: “Calla idiota, sigue el ritmo”.

Así, de ese ritmo más o menos fijo, en el equilibrio móvil del desplazamiento, se construye una letanía. Una letanía que también intenta definiciones: “Miami no es un café / en un restaurante típico./ Eso solo es arquetípico”, o bien, “Miami es como quedarse/ en tu casa para siempre”. Sin embargo, a medida que avanza, esa ciudad que se quiere describir se deshace en asociaciones y recuerdos. Es decir, si algo caracteriza al espacio que la autora quiere definir, *el lugar* de la migración, es, nuevamente, su cualidad móvil. Miami no es la ciudad donde se vive, donde la poeta podría tener más o menos identificación o rechazo. Miami es una *performance*, el espacio donde “se escriben poemas al momento”, en cualquier momento en que se vive. La cama del hospital donde nace su hijo, por ejemplo, “una cama personal”. Por eso, cuenta: “La gente tiene un concepto / *errático* de Miami. / Todos saben qué es Miami / pero nadie vive aquí” (subrayado en el original). Pero vivir en la gran ciudad, –la megápolis global de Taco Bell, Burger King, Louis Vouitton, el clearance, el demo–, para una poeta es a la vez vivir *en* la literatura, es decir, en la tradición literaria del poeta en la gran ciudad<sup>19</sup>. Esto es, en el hacer de la ciudad un espacio heterotópico, para poder vivir en ella y, sobre todo, para poder escribirla.

Miami es como quedarse

<sup>18</sup> Son “las fotos que hago en los semáforos, después de frenar en seco y darme cuenta de que a mi derecha hay un enorme cartel que dice: PRESIDENTE SUPER MARKET”. Entrevista a Rodríguez Iglesias en el dossier sobre escritores y pandemia de Hypermedia (2021): <https://www.hypermediamagazine.com/dosieres-hm/escritorxs-en-pandemia/legna-rodriguez-iglesias-entrevista/>

<sup>19</sup> Estoy pensando en un ensayo de Enrique Foffani (2002) sobre los *Versos libres* de José Martí y su poema “Amor de ciudad grande”. Allí Foffani estudia el poema martiano como un caso inscripto en la relación poesía y ciudad: una constelación propia con marcas y problemas singulares, característicos de la modernidad.

en Miami para siempre.  
 Miami es como quedarse  
 en tu casa para siempre.  
 Una casa con tres puertas.  
 La trasera, delantera,  
 y la puerta imaginaria  
 por donde salgo dormida  
 por las mañanas un rato.  
 Las otras están cerradas  
 con pestillos invisibles.  
 De noche el tigre de Borges  
 cierra fuerte los pestillos.  
 El tigre de la vitrina  
 y los tigres de Cabrera  
 tan tristes y tan impares  
 van conmigo en Chevrolet.

Quien escribe reimagina el espacio para poder decir lo que ve, con sus propios ojos (“Pero lo he visto y lo digo / a voz en cuello en cualquier / intersección de Miami / porque lo he visto y lo digo / porque yo puedo decirlo / con una voz que es la mía”). El paisaje que observamos a través del videopoema es Miami y es *también* el contrapunteado, el que habitan las voces que solicitan recados y objetos (“Consígueme lo que sea / que en Miami *sí hay de todo*”); es el lugar del cuerpo enfermo, recordado en un hospital en la isla, el de los seres queridos que murieron, el de la mirada estereotipada sobre Cuba (“Una cosa que se llama / *Cuba Travel, ¡Cuba Llama!*”); es el paisaje de las flores plásticas y también el de los estados alterados de conciencia, de los químicos y las inyecciones. Y finalmente es, por supuesto, el paisaje de las imágenes de la literatura, rediseñado por la memoria de la literatura. Los tigres son de Borges, de Cabrera Infante, de Quiroga. Las ardillas, de Martí.

Sonríen cuando una ardilla  
 se atraviesa en sus caminos.  
 Esas ardillas no muerden.  
 Aquel poema de Emerson  
 que José Martí tradujo  
 para los niños de América  
 me viene a la mente ahora.  
*Presumidilla* que eres.  
 (Subrayado en el original).

¿Qué *performance* se arma entonces en esta gasolinera vacía, para evitar el contacto con las personas, durante los primeros meses de la pandemia del virus SARS-COV2? Podríamos especular: como toda *performance*, en ella se abre un terreno efímero y simbólico de reunión y transformación<sup>20</sup>. Crear recorridos, signar trayectos con el cuerpo para reinventar, con la

<sup>20</sup> Me refiero a los análisis que abre la línea de los Estudios de performance (Taylor 2015; Schechner 2000), donde se incorporan los aportes del teatro y la antropología para entender acciones híbridas que en la cultura suponen una transformación, una performatividad. El arte y el teatro contemporáneo, como bien lo demuestra Erika Fischer Lichte, incorpora varias tradiciones disciplinares para estos modos de la transformación y co-creación.

palabra, lazos entre el afuera y el adentro, entre el espacio propio y el público, entre el yo y una comunidad desconocida. Reparar, también como la lección martiana, magnitudes y distancias, suturar longitudes imaginarias.

Bienvenidos a Miami.  
*Welcome. Well done. Very well.*  
El inglés es lo de menos  
y el esperanto también.

## Radicante

En *Radicante*, un ensayo de comienzos del siglo XXI, Nicolas Bourriaud plantea una metáfora muy sugerente para comprender determinadas experiencias artísticas en la cultura global después de la posmodernidad. Se preguntaba cómo responder a la homogeneización y aplanamiento cultural del capitalismo, sentido especialmente en los cuerpos de las caudalosas comunidades migrantes del planeta. Cómo hacerlo sin proponer, al modo en que había sido la resultante posmoderna, un “origen”: una contestación clausurada, estereotipada, de las identidades. Si la modernidad había sostenido la metáfora de la “raíz” como una de sus concepciones privilegiadas, –cortar de raíz, trazar cambios radicales, depurar, desarraigar–, una posibilidad sería volver a las imágenes de la botánica y traer la del “radicante”, es decir, aquellos individuos cuyas raíces se esparcen y crecen a medida que avanzan. La masividad de los fenómenos migratorios en el siglo XXI estimulaba una nueva concepción de la identidad cultural, ya no marcada por la necesidad del re-arraigo de los sujetos en un suelo diferente, asimilándose o reafirmando a los sentidos de su proveniencia, sino atravesada por los trayectos a definir. “Ser radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos” (56)<sup>21</sup>. También, Julio Ramos, en su maravilloso ensayo “Migratorias” (1994) sobre la poesía latina en Nueva York, había utilizado la metáfora de las raíces portátiles para pensar los dispositivos de intercambio, el diálogo y sobre todo la invención de un lugar que ya no pertenecía ni al país natal ni al de llegada, sino a uno nuevo, totalmente creado a través de la escritura y en ella.

La reunión entre raíz y movimiento, un ser vivo cuyas raíces se afirman en y por el trayecto, al tiempo que no dejan de remitir a tramas singulares, propias e internas, resulta muy sugerente para pensar la poética de Rodríguez Iglesias. El desplazamiento perpetuo que la autora produce sobre sí, –y como reelaboración o respuesta a la propia historia cultural, al archivo de la lengua poética latinoamericana, a sus formas en el ámbito letrado y en el

<sup>21</sup> “Sin embargo, el inmigrado, el exiliado, el turista, el errante urbano son las figuras dominantes de la cultura contemporánea. Para seguir con el léxico vegetal, el individuo de este principio del siglo XXI evoca plantas que no remiten a una raíz única para crecer sino que crecen hacia todas las direcciones en las superficies que se les presentan, y donde se agarran con múltiples botones, como la hiedra. Esta pertenece a la familia botánica de los *radicantes*, cuyas raíces crecen según su avance, contrariamente a los *radicales* cuya evolución viene determinada por su arraigamiento en el suelo. El tallo de la grama es radicante, como lo son los serpollos de las fresas: hacen crecer raíces secundarias al lado de la principal. El radicante se desarrolla en función del suelo que lo recibe, sigue sus circunvoluciones, se adapta a su superficie y a sus componentes geológicos: se traduce en los términos del espacio en que se encuentra. Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo radicante califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro” (Bourriaud 56-57).

repertorio oral—, es lo que he intentado captar, brevemente, en este trabajo. Pienso que el género portátil resulta una coordinada fundamental de su obra, no sólo temática o formalmente, sino como proyecto artístico vital. Elegir sus videopoemas como condensaciones de este gesto performático nos habilitó un ingreso en algunos de los problemas que dicho vitalismo abre.

## Referencias

- Battilana, Carlos. “Sensibilidad americana”. *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, coordinado por Beatriz Colombi. CLACSO, 2021, pp. 423-434. Impreso. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2cxx938.40>
- Benjamin, Walter. “El narrador”. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Iluminaciones IV. Madrid, Taurus, 1991, pp. 111-134. Impreso.
- Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009. Impreso.
- Bustamante Escalona, Fernanda. “Pedagogías de la crueldad, feminicidio y régimen de autorización discursiva en relatos de Legna Rodríguez Iglesias: sobre las dificultades del des-aprender las lógicas (violencias) patriarcales”. *Cuadernos del CILHA*, núm. 34, 2021, pp. 1-30. Web. 26 de diciembre de 2022. <https://doi.org/10.48162/rev.34.018>
- Carranzana, Lien. “Legna Rodríguez Iglesias: ‘Me interesa parecerme a mi escritura, y que mi escritura se parezca a mí’”. *Diario de Cuba*, 7 de abril de 2018. Web. 30 de septiembre de 2022. [https://diariodecuba.com/cultura/1522502355\\_38412.html](https://diariodecuba.com/cultura/1522502355_38412.html)
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada, 2011. Impreso.
- Foffani, Enrique. “Los *Versos libres* de José Martí. Poeta en Nueva York”. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 14, 2002, pp. 229-245. Impreso.
- Garbatzky, Irina. “Archivo latinoamericano”. *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, coordinado por Beatriz Colombi. Buenos Aires, CLACSO, 2021, pp. 39-48. Impreso. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2cxx938.5>
- García Marruz, Fina. “Los versos de Martí” y “La Edad de Oro” *Temas martianos*, Cintio Vitier y Fina García Marruz, La Habana, Biblioteca Nacional, 1969, pp. 240-267 y 292-304. Impreso.



- 
- González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid, Porrúa, 1983. Impreso.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa hispanoamericana*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Groys, Boris. “La producción de sinceridad”. *Volverse público*. Buenos Aires, Caja Negra, 2014, pp. 37-47. Impreso.
- Kamenszain, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016. Impreso.
- Kozak, Claudia ed. *Tecnopoéticas argentinas: archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires, Caja Negra, 2012. Impreso.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2007. Impreso.
- Martí, José. *Poesía completa. Edición Crítica*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985. Impreso.
- Matute Castro, Arturo. “Estación Miami: la experiencia diaspórica en las crónicas de Legna Rodríguez Iglesias”. *Cuadernos del sur. Letras*, núm. 50, 2020, pp. 103-122. Web. 26 de diciembre de 2022. <https://revistas.uns.edu.ar/csl/article/view/2790>
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1989. Impreso.
- . “Migratorias”. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, coordinado por Josefina Ludmer. Rosario, Beatriz Viterbo, 1994, pp. 52-64. Impreso.
- Ritvo, Juan Bautista. “Escritura áurea y discurso mítico”. *La edad de la lectura*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992, pp. 29-32. Impreso.
- Rodríguez Iglesias, Legna. *Chupar la piedra*. Buenos Aires, Entre Ríos, 2021. Impreso.
- . *La mujer que compró el mundo*. Santiago de Chile, Los libros de la mujer rota, 2017. Impreso.
- . *Miami Century Fox*. Nueva York, Akhasic Books, 2017. Impreso.
- . “Book driver pequeña fuji. Entrevista escritores en pandemia”. *Hypermedia Magazine*, 17 de marzo de 2021. Web. 26 de septiembre de 2022. <https://www.hypermediamagazine.com/dosieres-hm/escritorxs-en-pandemia/legna-rodriguez-iglesias-entrevista/>

- . “El niño está en todas partes: Cinco libros superhéroes”. *El estornudo*, 11 de febrero de 2020. Web. 3 de octubre de 2022. <https://revistaelestornudo.com/libros-ninos-infantiles/>
- . “Se escriben poemas al momento. (Precio: lo que tú creas que vale)”. *Hypermedia Magazine*, 21 de marzo de 2020. Web. 3 de octubre de 2022. <https://hypermediamagazine.com/hypermedia-stories/selfie/legna-rodriguez-iglesias/>
- Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000. Impreso.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015. Impreso.
- Tello, Maximiliano. *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires, La Cebra, 2018. Impreso.
- Timmer, Nanne. “Cartografías de la no-nación: escritura y oralidad en *Las analfabetas*, de Legna Rodríguez Iglesias”. *Telar*, núm. 17, 2016, pp. 38-53. Impreso.
- Zanetti, Susana. “¿Un canon necesario? acerca del canon literario latinoamericano”. *Voz y escritura*, núm. 10, 2000, pp. 227-241. Impreso.