
ARCHIVOS DE AIRE. REINA MARÍA RODRÍGUEZ Y LA ESCRITURA EN *EL PIANO*

IRINA RUTH GARBATZKY

ENTRE las figuras del archivo dentro de la literatura cubana contemporánea, hay una que parece especialmente productiva. Se trata de la figura del archivo aéreo, archivo de aire, no exactamente vacío, pero sí construido a partir de una objeción sobre lo material, o tal vez sobre una materialidad aérea: la oralidad, la música, el relato. Esta materialidad volvería por un lado, compleja, la posibilidad de pensar, efectivamente, en un archivo – su domiciliación, su ubicación física – y por otro, reflexionaría acerca de las condiciones de su transmisión, ya no garantizada por una institución (la biblioteca, el museo), sino por un efecto de resonancia. En este trabajo quisiera pensar de qué modo el problema del archivo para Cuba y de la materialidad aérea como configuración identitaria se expanden en algunos autores como modos de pensar lo patrimonial. En este sentido, en el primer apartado voy a exponer algunas teorizaciones cubanas sobre el archivo y lo archivable – fundamentalmente a partir del ensayo *El libro perdido de los origenistas* (2001), de Antonio José Ponte – para luego, en el segundo, centrarme en un libro de poemas de Reina María Rodríguez, *El piano* (2016). Mi hipótesis es que en *El piano*, la poeta traza un pensamiento que pone en tensión la vida de los objetos – y con ello su ruina y su pérdida – con el patrimonio intangible de una casa, a partir de la metáfora de la música y de la voz.

FIGURAS DEL ARCHIVO AÉREO

¿Qué es lo que puede tenerse, resguardarse, de un archivo? En el pensamiento sobre los archivos contemporáneos, que revisa críticamente los alcances de una noción conclusiva y acumulativa, se ha estabilizado la idea de que en la constitución misma del archivo se traza una tensión irreductible entre narración

y documentación. Y aún, incluso, en la línea teórica de Jacques Derrida, se fundamenta la hipótesis de lo incompleto de todo archivo, su imposibilidad de exhaustividad, su condición en torno a un resto inasible. Además de aparejar los principios de consignación y domiciliación, el archivo supone un movimiento diferido que se proyecta no sólo hacia la constatación del pasado sino, fundamentalmente, a la apertura de un acontecimiento por venir. Se trata, desde este punto de vista, de una noción productiva, cuya especificidad difícilmente se orienta hacia la idea de reconstrucción de un hecho histórico, una época o una vida, sino, más bien, todo lo contrario, a causa de su condición no conclusiva, el archivo se encontraría a cada paso con la reactivación de un nuevo relato.

Lo cierto es que, en la ensayística cubana, el problema del archivo como resto de difícil objetivación física ya viene transitando unas cuantas décadas. El texto que creo permite organizar el problema en términos de los archivos contemporáneos sería el de Antonio José Ponte, en *El libro perdido de los origenistas*, y también en “El abrigo del aire.” Se trata de dos momentos en los cuales el autor reflexiona sobre el archivo cubano y los procesos de canonización literaria que tuvieron lugar en la isla hacia finales del siglo XX. Ponte confiesa comenzar el trabajo sobre los origenistas para recuperar una poética y sobre todo una lectura subterránea, en un contexto de ingreso y oficialización de los autores antes prohibidos al panteón institucional. No se trata, en su ensayística, de afirmar una posición marginal o de mantener oculto el archivo, sino, más precisamente, de señalar sus usos. Lo que está en juego, argumenta, “era la tergiversación de las enseñanzas de los maestros” (*El libro perdido* 11), y desde esa perspectiva, el “aire” posee una capacidad de transmisión como ningún otro soporte. Es el mejor no archivo para el archivo. El “aire” resulta una contra-materialidad que se cierne frente al armado de monumentos, el acopio, el embalsamamiento. Como crítica a la forma esteotipada y rígida con que la historia de la literatura suele congelar las vidas de escritores, Ponte propone, para volver a pensar el canon, la biografía: “como buen celador de museo, me interesan menos las obras que la disposición de éstas. Así que ejerzo menos la crítica literaria que la biografía. (. . .) Me intereso menos por la intransferible obra de cada escritor que por sus figuras” (*El libro perdido* 13). Apelar, mediante el ensayo, a la fragmentariedad y a la recopilación anecdótica desprovista del dato histórico duro, resulta así un gesto para repensar la constitución del archivo, señalar su formulación política, su institucionalidad. Si se trata de la oposición entre la letra y la voz, ¿cómo se confeccionaría un archivo de aire? ¿Qué plasticidad para la transmisión poseería un archivo de lo inestable, lo vivido, lo fugaz?

Las preguntas vuelven a traer, como decía más arriba, una cuestión nacional. ¿Acaso un archivo cubano, no lleva ya, como condición, el aire? Esta

idea era la que atravesaba el último capítulo de *Lo cubano en poesía*, de Cintio Vitier, cuando hablaba de “una cultura del aire, del aliento, del hábito del alma del mundo.” Allí ya se leía lo cubano como un archivo vacío que en la búsqueda identitaria proyectaba sobre el futuro una insularidad fundante, relacional con el frondoso universo exterior a la isla. En su curso, Vitier encontraba lo cubano como un espacio en blanco,

una existencia que no puede alcanzar su propio centro, que está separada de sí misma por una sutil distancia insalvable, una existencia que no puede asentarse en la sustancia de su ser. Frente a esa imagen constante y normal de lo cubano, se ha levantado siempre, solitario y heroico, el empeño fundacional de la trascendencia, de la gravedad, de la sustancia, alimentado cada vez de modo distinto en la raíz hispánica, como lo muestran los casos por lo demás tan diversos de Martí y de Lezama, concluyentes a este respecto. De modo que, frente al desiderátum vital de los valores apuntados, asumiéndolos y configurándolos como elementos de una construcción, es preciso situar lo cubano bajo especie de fundación, pero esto casi equivale a decir: lo cubano como imposible. (576)

Aunque se trata de una imposibilidad fecunda, de un vacío pletórico, Rafael Rojas leyó las insistencias sobre el vacío en el campo intelectual cubano como testimonios de un malestar provocado por una sensación de ausencia de mitos fundadores: “Cuba, nacionalidad nueva, creada entre los siglos XVIII y XIX por africanos y mulatos, españoles y criollos, aparece en el discurso de sus propias élites poscoloniales como una cultura ingrávida, sin tradición firme ni legado discernible” (51). Se trata de un “mal de archivo,” sostiene, “una sensación de ausencia de acervo que, en muchas ocasiones, es provocada por la incapacidad de las élites para organizar la tradición que realmente poseen” (56).

Ahora bien, lo que a mí me interesa de esta figura del archivo es, menos la cuestión acerca de las lecturas de una identidad, que una pregunta metodológica. ¿Será que el vacío del archivo, o su materialidad aérea, resulta una forma alternativa de organizar un patrimonio? ¿Constituirían una vía alternativa de lectura? Algo de estas preguntas tiene lugar, por ejemplo, cuando Ponte, escribiendo sobre Lezama Lima, opone los volúmenes pesados de las obras completas martianas al recitado de poesía en voz alta:

Se han echado siempre de menos las páginas que Lezama Lima debió dedicarle [a Martí]. Dispersas en muchas otras páginas suyas recogemos referencias, avisos y señas de lo que hubieran podido ser esas páginas inescritas. Curiosamente, quien entró a la biblioteca de la casita de Lezama Lima en Trocadero para inventariar sus libros halló que existían muchas ediciones de las obras completas martianas y nos llama la atención sobre el hecho inesperado de que estuvieran tan poco marcadas por el uso. (. . .) Sin embargo, Eloísa Lezama Lima, hermana del escritor, recuerda cómo, a la edad de catorce o quince años, éste repetía de memoria, ante un gran espejo de la casa, los discursos políticos, la prosa y los versos de José Martí. Y, no solo los repetía, sino que se permitía enmendarle algunas palabras a los versos o a la prosa, reescribía a Martí. (*El libro perdido* 30)

Por otro lado, ¿qué hace Ponte con esta escena? ¿Cuenta una anécdota? Definitivamente no es una biografía la que desarrolla en la última parte de ese libro, pero tampoco podría decirse exactamente una crítica literaria. Se trata de una condición de transmisión del archivo, ya no escribiendo en el aire (para parafrasear el título del libro del peruano Antonio Cornejo Polar), sino *reescribiendo* en el aire. Una práctica de pasaje, del dato duro de la historia, a la charla y al chiste, a la anécdota y a la palabra que se ha incorporado en voz alta.

En otro ensayo “El abrigo del aire,” la materialidad aérea funcionaba como el vector de una tradición en la literatura de José Martí. Indispensable como el aire, según Eliseo Diego; evasiva como el aire, según lo recordaba Baralt. Pensar la tradición significaba para Ponte someter a la crítica los ropajes que cubrían la figura etérea de Martí, evitar que ingresen al museo, que se fetichicen. Del mismo modo que hicieron con su abrigo Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, la figura de Martí no debía cristalizarse en una vitrina, sino ponerse en uso: “A la idea de un Martí que se construye cada día faltaría emparejar la de un Martí rompiéndose” (“El abrigo” 83). De nuevo, en ese ensayo, frente al reclamo acerca de una mirada desestabilizadora de la figura martiana, aparece en el ejercicio de lectura la interrupción de la anécdota, la pieza vivida que incorpora y arrastra la gran obra literaria hacia los cuerpos de los lectores:

En el año 1872, celebrándose el primer aniversario del fusilamiento de los estudiantes de medicina, un Martí muy joven, que no ha llegado a cumplir sus veinte años, habla en público. Han colgado en la pared detrás suyo, un mapa de la isla. Como están en Madrid el mapa es todo un símbolo. Martí habla, se enciende y en el momento en que pronuncia “Cuba llora, hermanos,” se desprende el mapa de Cuba y se pliega sobre la cabeza del orador. El público de cubanos reunidos esa mañana detiene al joven Martí en una instantánea para la risa. Los cubanos se echan a reír y a partir de entonces llamarán a Martí con el nombre “cuba llora.” El humor y la casualidad han obrado de maravilla: ningún apodo le vendría mejor. Lo llamamos también Pepito Ginebra, insistimos colegialmente en volver pornográficos los poemas que escribió para niños, los poemas de sus *Versos sencillos*. Trucamos con pliegues la efigie suya en los billetes para inventarle historias. Estas maneras de citar a José Martí, tan extendidas como las mejores maneras públicas, han sido escasamente recogidas y son también cultura cubana, pertenecen a la historia secreta de Cuba. (“El abrigo” 83)

Una última figura me interesa recuperar de estas formas del archivo aéreo realizadas por Ponte. Se trata de la anécdota de Virgilio Piñera recitando sus poemas y disolviendo los originales en el aire, apenas después de leerlos. Ponte no se decide si será verdad o mentira, “el testimonio novelesco de Reinaldo Arenas,” pero poco importa, ya que las palabras que Arenas pone en boca de Piñera son suficientemente poderosas como para darle vida a la escena: “ – Otro poema efímero que es pasto del fuego – retumbó la voz del poeta al terminar la lectura, lanzando las hojas a las llamas” (143).

A pesar de constituirse como la exageración, casi paródica, del sueño del archivo vacío, la imagen de Piñera trazada por Arenas sigue inscribiendo lo perdido como obsesión recurrente, y ello contribuye, en el ensayo de Ponte, a reforzar su hipótesis singular sobre la lectura identitaria hecha por el origenismo. Pero también podría ser al revés y pensarse de manera radicalmente distinta. Sería así: menos una obsesión con lo perdido que inferir si algo del poema se podrá haber tenido, se podrá haber transmitido, a pesar de que se desvanezca en el aire.

UN SER LLAMADO PIANO

La idea de una transmisión que puede tener lugar más allá de las pérdidas de los objetos, recuerda sin duda a los repertorios de la oralidad. La música, de hecho, es algo que se tiene, lálbilmente, como se tiene el pasado. La música y las voces no son cosas que se guardan, en su forma de stock intercambiable, aunque sin duda se poseen. Y, sin embargo, en *El piano* de Reina María Rodríguez, la indistinción entre el haber y la carencia se repite. Así se arma un pasaje desde la música como signo de una pérdida, a la música como materia de abundancia, convertida en vida, historia, cuerpo, mundo. Pero, para lograrlo, los poemas atraviesan un trayecto en el cual no se distinguen las personas de las cosas. Sólo mediante esa demolición se formula una zona común, entre el cuerpo de la poeta, el cuerpo del piano, los cuerpos del mundo, en la cual lo que aparece como pérdida puede volver a escribirse como resonancia.

El piano comienza con la muerte y destrucción del mueble, anulando de entrada, entre objeto y sujeto, toda mediación:

Hoy ha muerto un piano.
 El piano. Mi piano.
 Le cayeron a golpes.
 Lo asesinaron
 porque tenía comején.
 Su corazón estaba pudriéndose
 como el mío, exactamente igual. (7)

Desde el comienzo, entonces, la escritura organiza la destrucción a la par de la vida, pero a pesar de lo que anuncia, el libro no sigue la narrativa melancólica que su ruina evoca, apesadumbrada en el corazón. Lo que ocurre, en cambio, es una pregunta por lo vivo; el encuentro con la mudez de la madera – “una transmigración (miserable) de lo que él fue” (18) – va exponiendo, como contrapunto, la vida de “un ser llamado Piano.”

Además de un pasado, el piano tuvo un cuerpo: “mi novio lo tocaba / (para no tocarme a mí).” En esa restitución de la dimensión corporal entre las personas y las cosas – fundamental, según Roberto Espósito, para revisar la binariedad de la relación desde el pensamiento clásico – el piano toma distintas relaciones con las personas, funciones y acompañamientos. Su boca oculta fantasmas, acompaña el enlace de la boda, reserva el grito de dolor, sostiene en sus compases a la familia. La historia del piano certifica en retrospectiva lo creado por la música, su carácter de acto: “la diferencia entre oír o no oír una nota./ tener o no tener un destino” (12).

Después de muerto, el piano sigue un proceso de descomposición y, como en una fuga, cada vez que se repite se distancia. Su imagen va dejando paso a otra cosa. Así concluye el libro, con un poema titulado “Advertencia”:

No toques otro piano que no sea el tuyo,
ni lo traiciones ni lastimes
– no lo reconstruyas tampoco – , pedía Glenn Gould:
un piano no puede recomponerse
de su caída (tú, tampoco)
ni salvar
sus martinetes
que dejaron
firmeza y obsesión
en la pasión de unas manos
flojas por la vejez. (142)

La historia del piano, por lo tanto, no reconstruye la biografía del piano ni la de la poeta. Walfrido Dorta habla de una “arqueología afectiva” en la poesía de Reina María Rodríguez, y la fórmula es elocuente respecto de esa pasión táctil de su poesía por los retazos y los fragmentos, las partes y las descomposiciones, cuya ilación va trazando, paradójicamente, un centro aéreo y sensible, impresionista y volátil. Entrevistada por Antonio José Ponte, Reina María comenta:

Hay una sustancia de la que sí me apropio, algo entre las olas del lenguaje, que estalla convirtiéndose en una burbuja rota que ya no es sintaxis (o ideología). Se trata de bucear en las palabras escogidas por la memoria, escogidas por el acto en el que fueron algo, acto anterior a conceptos o disposiciones. (“Esta casa en el aire” 24)

Uno podría pensar que en la rotura de ese “ser llamado piano” la poeta vuelve a explorar aquellos recorridos sensibles anteriores a los conceptos o las disposiciones y que, en esa línea, la poesía habla menos de la voluntad de reconstrucción que de una disección de lo propio, a condición de que el yo se confunda o se equipare con los objetos. “La última vez que quise tocarlo/ sus teclas mudas/ sonaban algo que no era real. / Se pegaban, se mortificaban

entre sí,/ sin dejar espacio al aire que las combinaba” (16), se lee en “Sonido y furia.” Pero, ¿qué habrá sido lo real? El piano muerto suena difuso, como algo que no se recorta ni se escucha ni se escribe. No ocurría lo mismo con los nombres del repertorio que lo habitaba, y que van cayendo en el libro como una suerte de acervo sonoro de la casa: “Habanera, tú,” “La barca,” “Contigo a la distancia,” Lucho Gatica, Pedrito Rico, Rita Pavone, Elis Regina, Thelonus Monk, Czerny, Bach, las “Variaciones Goldberg.” El piano nombraba el sonido, lo insertaba en una tradición. Sonaba real porque construía experiencia a través de la reiteración de un repertorio. Con la muerte del piano, la música amenaza con desaparecer. Hay una pérdida imposible de saldar:

La calle parece
partida por la mitad
un cráter
al centro
su aire dibuja
figuras incompletas:
veo un mosaico caer,
venirse abajo
desde su soledad
sobre el ala de un ave nocturna
que chilla
intenta sostenerse como ella
y ya no canta más. (37)

Un cráter en la calle puede leerse en paralelo, como imagen aumentada, con otro agujero en la materia: el *tokonoma* de Lezama Lima y el signo de un vacío proliferante. Si la contraposición es correcta, la pérdida del piano no dejaría de provocar una compensación, la figuración de un mundo musical. Y tal vez por ese motivo podamos leer que una sonoridad multiforme se esparce a lo largo del libro, interpretada por las aves, los niños, los mutilados de la guerra, las olas del mar, un puente de hierro, vidrios rotos, un afinador, el susurro, la voz del padre. El sonido tiene una cualidad táctil, puede plegarse en origami, tocar cuerpos, transformar. Leo algunos versos: “la vida que es salobre/ como esas notas/ envueltas en la ansiedad de una canción” (40), “¡Estoy viviendo en las canciones!” (45), “Desde el fondo/ los peces envidiaban la canción/ que entonábamos” (62), “La música que escuchas conmigo/ hace temblar el fantasma de otra mujer” (87), “Si por el sonido juzgara el tamaño/ de los pájaros/ serían enormes” (105), “Por la ventana, el sonido del puente de hierro” (114), “La vieja afinadora de pianos [. . .] sabe quién dejará más limpia/ la nota sagrada: el susurro” (123).

Así, a pesar de la pérdida, cuando el piano se destruye, el mundo se llena de música. La música regresa en la descripción de los procesos sensibles de

los seres, en su cotidianeidad, en su nominación. El universo se vuelve casi exclusivamente sonoro. Por otra parte, la música del mundo religa a las personas con las cosas, como si su verdadero alojamiento fuera un plano intermedio y compartido entre ambas. Se trata del complejo tejido entre sonido y sentido que conforma la resonancia, según Jean-Luc Nancy en *A la escucha*, en el cual entran en juego el cuerpo y lo desconocido. Para que la música exista, no alcanza con extraerla de un instrumento, así como para hablar no alcanza con la fonación.

Cuando toco una tecla,
raspo con los dedos un sonido
– en íntima resonancia de lo que queriendo tocar
no toqué –
y reaparece impresa en el dedo
(sobre la yema)
otra huella dactilar minúscula. (84)

La música escribe, modifica la huella, de la mano o de la memoria, por una fuerza impersonal que sólo surge en el cuerpo a cuerpo con el piano. Se trata del sonido desconocido y nuevo que aparece como resonancia entre la nota imaginada y la nota escuchada, un “entrelugar” donde se construye un registro, la memoria de una voz.

En “Confianza,” Reina María recupera una cita de Kafka: “la existencia del escritor depende realmente del escritorio” (75). La frase tiene algo de humor y de paradoja. Sabemos que el yo del escritor moderno sobrevivió a todas las pérdidas, sin embargo, el chiste dice una verdad: hay una importante y extraña vida de las cosas, una relación misteriosa y continua que tenemos con ellas. Jorge Luis Arcos señala que la inmanencia de lo trascendente es una marca de la cosmovisión en la poesía de Reina María Rodríguez, “una indiscernible confusión entre la realidad exterior e interior, a través de la simultaneidad de sus flujos de conciencia, de sus visiones, y la poderosa presencia de la realidad inmediata” (43). En *El piano*, varias veces el yo se desmantela en sus atributos de voluntad y reflexión, pero también los objetos pierden sus propiedades específicas, sujetas a la disposición humana. Podemos encontrar un “sillón de orejas” y un piano que parece borracho cuando no responde. “El piano estaba moribundo,/ ahogándose/ como un alcohólico,/ un viejo olvidado.” La relación del sujeto con las cosas los transforma a uno y a otro; los acerca, como en esa metamorfosis entre escritorio y escritor, una migración un poco graciosa y fallida, deforme y fracasada, que no repara ni reconstituye ninguna idealidad perdida. Copio una cita larga:

En el extremo de este hospital
 o allá, en el extremo del país, del círculo
 de una pústula que me dejó vivir sin saber
 ser una muchacha
 (pero soy demasiado persona
 y hasta para ser un instrumento se necesita ingenuidad,
 esbeltez).
 Ser una trompeta, un monocordio,
 cuesta una forma, una vida.
 Soplar, tocar, sufrir, construir una costumbre.
 Tener aire, tacto, buena dicción, estilo,
 algo que estalle cuando la energía se abarata
 y corrompe
 hasta llegar a ser una forma metálica,
 querible
 vertical
 que te deja ser una muchacha,
 una figura deseada. (91)

Y, a continuación, en otro fragmento del mismo poema:

Cuando no esté bajo este firmamento azulado
 ¿me recordarás?
 ¿Como instrumento?
 ¿Como muchacha? (91)

El momento de pasaje da cuenta de esa constitución delicada del yo, deshilvanándose. Ya no se sabe muy bien cómo ser una persona y algo de la música permite ser . . . otra cosa. Si ser una trompeta, ser una muchacha o ser un escritor, cuesta una puesta en forma (una *performance*), lo curioso, o lo kafkiano, ocurre cuando la relación se abre y toma el sentido disparatado que le daría un lector. ¿Qué habré sido para ti? ¿Habré sido una trompeta? ¿Una muchacha? ¿Una trompeta-muchacha?

El piano fabrica un mundo abundante a partir de una pérdida y su efecto es la pregunta por la posibilidad de la música, que en el libro también es la pregunta por la posibilidad de la vida en relación con la duración de la materia, con la duración del cuerpo. Así formulado, el problema suena a preocupación barroca, y el poemario, desde esta perspectiva, tal vez se desplegaría como un recuerdo de la pregunta de Lezama Lima acerca del vacío productor. Sólo que aquí se transforma en otra, parecida: cómo pensar lo que se tiene, cómo pensar la propiedad, cómo pensar el archivo. La figura del archivo vacío, sobre la que reflexionaron desde Ponte hasta Rojas para problematizar las dinámicas de la tradición cubana, no parece del todo pertinente, pero tampoco absolutamente ajena. Si el piano era el lugar físico desde donde manaba el tesoro de la casa, el repertorio de las canciones, y, con él, de una genealogía,

¿cómo se cifra lo heredado toda vez que el objeto ha retornado a su materia? Acaso la música diseñe, nuevamente, una materia aérea, como la tradición sobre la que reflexionaba Ponte. Pero, al mismo tiempo, también involucra otra disposición, un espacio en común que configuran seres que se alteran, se transforman, y destituyen sus cualidades exclusivas. La música como un tesoro abierto y fluctuante descubre espacios y temporalidades, sin cerrarse bajo la propiedad ni de un nombre ni de un instrumento:

Es el tiempo del desprendimiento
cuando las algas se desparraman en imágenes
queriendo usurpar una voz,
su intensidad:
ella se agarra, resbala, se esfuerza,
pero no viene conmigo
ni te rescata hacia ese otro tiempo
donde nos esforzamos en permanecer
alejados
vibrantes. (81)

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como se lee en el último poema citado, un conflicto se traza, por un lado, entre la voluntad del yo al querer atrapar una voz de otro tiempo y la imposibilidad de asirla, y, por otro, entre el magnetismo de los recuerdos y la perseverancia en observarlos a distancia, “alejados/ vibrantes.” La tensión entre intentar sujetar lo inasible y desear fugarse de la imantación, que produce lo propio para observarla desde afuera, resulta más que interesante para redondear, provisoriamente, una conclusión sobre los temas aquí presentados. Escribir acerca de la inmaterialidad de las voces o de la música, o bien proponer una historia literaria mínima y anti monumental (tal como hemos visto en los casos de Reina María Rodríguez y Antonio José Ponte), permite diseñar caminos diferentes para la formulación de un pensamiento sobre el archivo, la tradición, la propia historia de vida y la transmisión. Resta comprobar que acaso lo que revele dicha operación, en virtud de su incorporación de materialidades lábiles y reminiscencias de acervos no escritos, resulte menos el efecto de un contexto de crisis o de ruina que una manera de pensar el archivo profundamente latinoamericana.

OBRAS CITADAS

- Arcos, Jorge Luis. "Una nueva visión." *Revista Encuentro de la cultura cubana*, vol. 30-31, 2003-2004, pp. 41- 44.
- Arenas, Reinaldo. "Virgilio Piñera lee sus poemas efímeros." *El color del verano*, Tusquets, 2015, pp. 140-45.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, traducido por Paco Vidarte, Trotta, 1997.
- Dorta, Walfrido. "Escrituras para la devastación. La poesía de Reina María Rodríguez" (inédito). www.academia.edu/8037747/Escrituras_para_la_devastaci%C3%B3n_sobre_la_poes%C3%ADa_de_Reina_Mar%C3%ADA_Rodr%C3%ADguez._C%C3%A1psulas_revista_Azoteas.
- Espósito, Roberto. *Las personas y las cosas*, traducido por Federico Villegas, Katz, 2016.
- Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*, traducido por Horacio Pons, Amorrortu, 2007.
- Ponte, Antonio José. "El abrigo del aire." *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana*, editado por Mónica Bernabé, Antonio José Ponte y Marcela Zanin, Beatriz Viterbo, 2001, pp. 73-84.
- . *El libro perdido de los origenistas*. Renacimiento, 2004.
- . "Esta casa en el aire. Entrevista a Reina María Rodríguez." *Revista Encuentro de la cultura cubana*, vol. 30-31, 2003-2004, pp. 21-26.
- Rodríguez, Reina María. *El piano*. Bokeh, 2016.
- Rojas, Rafael. *Tumbas sin sosiego*. Anagrama, 2006.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en poesía*. Letras Cubanas, 1970.

