

insurgencias, indisciplinas



rainy season / May 2022

CANDELA REVIEW

SUMARIO

Coeditoras: Vialcary Crisóstomo/ Eilyn Lombard/ Jamila Medina Ríos/ Roseli Rojo

Diseño y diagramación: Annalis Castillo Seguí

En cubierta: *Libre y peligrosa*, proyecto mural Huamacao grita All Women en colaboración con Plena Combativa (foto: Stephanie Mercado Irizarry)

Imágenes de interior: fotos de Stephanie Mercado Irizarry

Logo: Azul



@cancan.delareview
candelareview@gmail.com

Consejo Editorial: Rey Andújar/ Sandra Álvarez/ Jossiana Arroyo/ Luis J. Beltrán-Álvarez/ Odette Casamayor/ Mabel Cuesta/ Orlando Deavila/ Damian Deamici/ Kristin Dykstra/ Carlos Gardeazábal/ Elena González/ Guillermo Irizarry/ Agustín Lao/ Reynaldo Lastre/ Sophie M. Lavoie/ Jacqueline Loss/ Yarlenis Malfrán/ Margarita Mateo/ José Antonio Mazzotti/ Cristina Piña/ Justo Planas/ Rachel Price/ Aurora Santiago Ortiz/ Esther Whitfield

Este segundo número de *Candela Review* y su sitio web han sido financiados por Humanities Institute, y han contado con el apoyo de El Instituto: Institute of Latina/o, Caribbean, and Latin American Studies, ambos de la Universidad de Connecticut.

***Ultimately, this is not about which questions are asked but whose questions and why* 9**

¿Dónde y quiénes? El pertenecer a Abya Yala 10

Escritura/s cuir o de la posibilidad de hacer-se un nombre. Por un devenir cimarrón del feminismo 30

Lenguaje, espacio onírico y sujeto lírico como estrategias textuales empleadas en el poemario *A wa nilé* de Soleida Ríos 54

***Voyageuse de l'inexploré* 75**

El arte público como ritual de resistencia 76

***Eu sou mansa mas minha função de viver é feroz* 91**

¿Oíste hablar del gato de pelea?: activismos de aquí y de allá 92

***The choice to love is a choice to connect, to find ourselves in the other* 125**

Puerto Rico diversificado: apuntes sobre Puerto Rico indócil de Ana Belén Martín Sevillano 126

***Colonial Debts: The Case of Puerto Rico*, by Rocío Zambrana 132**

***Struggle can be mobilized as resistance and as transformation* 141**

Las diferencias en común. Una conversación sobre las ndisciplinas con la colectiva Acción Directa Autogestiva (Puebla, México) 142

Ultimately, this is not about which questions are asked but whose questions and why



Inileidys Hernández

inileidys.hernandez@uconn.edu

Lenguaje, espacio onírico y sujeto lírico como estrategias textuales empleadas en el poemario *A wa nilé* de Soleida Ríos

El análisis del poemario *A wa nilé*,¹ escrito por Soleida Ríos y publicado en 2017, me permite explorar cómo a pesar de la distancia cronológica que separa los poemas de la tradición de rupturas de las vanguardias históricas o los fenómenos neovanguardistas, la autora toma esas tendencias como referente estético y crea a partir del lenguaje, el espacio onírico y el sujeto lírico una estrategia textual que le permite evadir la censura oficialista cubana, reconstruir su lugar dentro del imaginario revolucionario (masculino, blanco y machista) que no la representa, y reivindicar una subjetividad afrofeminista, a la vez que potenciar rituales sanadores colectivos.

Para este análisis me remito a la noción de lo onírico de Gastón Bachelard, quien lo entiende como la experiencia de “vivir lo no vivido y abrirse a una apertura del lenguaje” (23). Desde esa posibilidad de vivir otras alternativas implícitas en la noción de Bachelard, pretendo establecer conexiones sobre cómo Ríos utiliza la experiencia de los sueños no solo en un sentido psicoanalítico, sino restaurativo. Indago entonces cómo los sueños (soñados, inducidos, contados) constituyen reformulaciones del espacio. Por otra parte, aprovecho la noción de “abrirse a una apertura del lenguaje”, en diálogo con lo que sugiere Julia Kristeva a propósito de que “todas las praxis humanas son tipos de lenguajes” (6). A partir de ello, analizo las implicaciones de este como canto colectivo que instaaura “un circuito de comunicación con unos sujetos” (los ancestros, los oficiantes del rito, los que recibirán la tradición por medio de la escritura) en cuanto estrategia textual que “abarca una construcción novedosa de la realidad” que trasciende el propio texto (Bürger). Medito, además, sobre la relación de estas prácticas advertidas por Kristeva, como prácticas precoloniales en el contexto latinoamericano, e indago en cómo la escritura de Ríos puede interpretarse, de acuerdo con Gloria Anzaldúa, como una vuelta al sueño en tanto reparador de las heridas coloniales (37, 43, 69).

¹ Atendiendo al contexto en que el término es usado se traduce de diversas maneras como: “el pronto regreso a casa”, “ya estamos en casa”, “Oggún está en la casa” (orisha dueño de la forja y del metal, patrón de los presos y que toma justicia por sus manos, violento y que empuña siempre un machete). Empleado como título se descontextualiza el término, por lo tanto una traducción precisa es difícil de definir. Tal como ocurre con los poemas, *A wa nilé* sugiere, indica la búsqueda de una ruta o un camino, que facilite el retorno a la casa, al lugar común, sorteando, evitando los peligros que impone el trayecto.

Panorama crítico

Soleida Ríos es parte del grupo de poetas cubanos conocidos como la generación² “de los años 80” (Rodríguez [s.p]) o “Los hijos de la Utopía”.³ Los poetas⁴ de los años 80 regresan a la “individualización del sujeto poético” (Alemany [s.p]) y sus temas abordan de manera crítica la realidad. Es esta la generación que coincidió con el proceso de rectificación de errores y tendencias negativas, momento en que el oficialismo cubano, en lo que a la cultura respecta, promulgó un cese de la censura que disimularía la política represiva del “Quinquenio gris” (1971-1976). Sobre la generación de los 80 se afirma que esta fue “una década de redefiniciones, de impugnación de ciertos cánones y modelos hegemónicos” (Sánchez 39). Además de la reincorporación de los poetas origenistas que habían sido silenciados, así como de sus obras, la nueva generación de poetas debió asumir la “negación de la negación” (Rodríguez Núñez 7) contra la poesía “conversacional” y el “tojosismo” (Rodríguez 7) de los 60 y 70. Es así como la lírica que inició sus pasos en los 80 encabezó una experimentación que los llevó al “empleo de las más antipoéticas zonas del lenguaje” (Rodríguez 9). Según criterios de Walfrido Dorta, la obra de los 80 se inscribe dentro del “corpus-Desvío” de la poesía cubana que lucha contra la norma y “pugna por hacerse inteligibl[e] en un terreno altamente *vigilado*” (19). Muchos de los autores que comienzan a escribir a finales de los 70, entre ellos Ríos, se aproximan a una poética más hermética, influenciada por la obra de José Lezama Lima.

La obra de Ríos se destaca porque se concentra en la experiencia de su cuerpo de mujer negra para, por medio del

² Este concepto de generación sigue lo que expresan autores como Reina María Rodríguez, Víctor Rodríguez Núñez y Jorge Luis Arcos. Se debe tener en cuenta que en algunas antologías esta generación ha sido identificada como la Tercera generación de poetas de la Revolución (Rodríguez Núñez). Sin embargo, autores como Arturo Arango y Jorge Luis Arcos explican que debe entenderse como la “segunda promoción de la Generación encabezada por el grupo del primer *Caimán Barbudo*” (segunda generación de la Revolución), cuya continuidad fue interrumpida por “la parálisis del “Quinquenio gris” de 1971 a 1976 (Arango 11).

³ En “Los hijos de la utopía” de Osvaldo Sánchez se recogen testimonios de la llamada generación de los 80.

⁴ Según Arcos plantea, este grupo de poetas incluye creadores nacidos desde la década del 40 hasta inicios de los 60. Esto influye en la heterogeneidad de la generación en cuanto a edades y estilos. Ver Jorge Luis Arcos, «¿Otro mapa del país? Reflexión sobre la nueva poesía cubana», en *Temas*, La Habana, n. 3, 1995, p. 129.

lenguaje poético, delinear estrategias de resistencia y enunciar experiencias colectivas alternativas a la propuesta del gobierno. La poesía de Soleida Ríos, sin embargo, no es ajena a los cambios introducidos por el resto de los poetas que forman parte de esa generación. En sus poemas está presente la herencia de la poesía afroantillana o negrismo. Aquella tendencia vanguardista de la década del 20 que reconoció en sus textos “el aporte del negro y su acervo cultural” en la conformación de las naciones de la región (Martiatu 408). En Cuba los aportes de Nicolás Guillén y José Zacarías Tallet ayudaron a formar un movimiento más amplio reconocido como “afrocubanismo” (Martiatu 408). Este movimiento incluyó todas las artes y de él se nutrieron poetas como Nancy Morejón, Georgina Herrera, miembros del grupo El puente y posteriormente la propia Soleida Ríos.

La generación de los 80 recupera la herencia origenista de Lezama, enfocándose en lo que Arcos nombra, usando el término de lezamiano, como “viajero inmóvil” (Arcos 58). Estos autores hacen suya la perspectiva del viaje hacia “la marginalidad, [...] la desidentidad, [...] la transfiguración onírica, en el *otro*, en *otra cosa*” (Arcos 58). La poesía de Ríos no es ajena a este error solo que, a diferencia de otros autores que escogen el descenso a lo profundo del alma o ascienden en una búsqueda constante de la trascendencia, el suyo es un viaje sin rumbo fijo. Ríos hace que “todo se [...] escurr [a] hacia los lados” (Kozer s.p) y siga la misma ruta transitada por aquellos “pies dorados desastrados.../ Este y oeste” (Ríos 47), siguiendo un camino donde es el sujeto y no el tiempo quien “Transcurre, un pie tras otro.../ ¿Adónde? ¿Hacia-dónde?” (50). La voz poética se escapa, vuela y reaparece en “Jagua/ Mangos de Baraguá/ Hato del medio/ Kentucky/ Secaderos/ Cauto” (82) como el espíritu de Mackandal y Ti Noel. Alusiones y presencias espirituales e intertextuales están incorporadas al poemario con la intención de recuperar la herencia de rebeldía contenida en “la doctrina Mackandal” (Hurtado [s.p]). Ríos propone deshacer el tiempo y el espacio concebidos desde el poder con “la esperanza de que el orden social pueda transformarse” (Hurtado [s.p]) para aniquilar la “costra” colonial adosada al poder político y cultural cubano (Ríos 12). Con *A wa nilé*, la autora pretende crear una “ilusión referencial” (Barthes [s.p]) para que el sujeto encuentre en sus textos la evidencia, la denuncia y el llamado a la subversión contra el poder.

Resonancias de la vanguardia y la neovanguardia

Poner en práctica una serie de recursos estilísticos de la herencia poética previa que van “desde el culturalismo y sus variantes discursivas, hasta la experimentación neovanguardista” (Dorta 19) le permiten a Ríos protagonizar una exploración con el lenguaje, en particular por medio de la inclusión de palabras de origen africano, de cantos religiosos provenientes de esta cultura, y de su experiencia como mujer, para crear un sujeto lírico que se sitúa en el espacio onírico y desde allí enunciar sus inquietudes y propuestas.

A diferencia de sus predecesores, la herencia africana y el mito que Ríos retoma le permiten hacer una poesía donde las claves antropológicas y el carácter ceremonial son parte de una estrategia textual que transforma los atributos y los recursos del culto en un sistema de códigos que cifran la interpretación de su poesía. La autora emplea los aportes de la cultura africana como fuente de sabiduría ancestral y como referente de una manera peculiar de contar “las heridas” (Ríos 7). Sus poemas, como los orishas, son híbridos, múltiples, y esto impide que la lectura sea fácil o poco creativa. El lector está obligado a buscar siempre en “la diferencia entre la praxis lingüística que sirve para la comunicación y [...] la de la ensoñación o la de un proceso inconsciente o preconscious” el posible sentido de lo que se dice (Kristeva 8).

Ríos emplea la experiencia de dolor y discriminación del sujeto racializado para denunciar cómo el abuso contra estos se ha naturalizado como una problemática colectiva. Desde ese lugar convierte la experiencia del afrodescendiente, del ser humano esclavizado, en recurso para ilustrar e interpretar los mecanismos de violencia sistémica naturalizada en Cuba. En el poema “Populos Trémula”, se describe la manera en que el sujeto después de “hacer el árbol/ y ver al árbol [...] crear la encrucijada” (33) es despojado, “atado a la cadena” (Ríos 33), transformado en una bestia de “dentadura canina” (33), que busca en su propio interior “acaso nubes, arabescos...” (32) que le permitan crear espacios de fuga hacia donde huir y evitar el sufrimiento que le produce su exterior animal. La poeta representa la realidad del sujeto colectivo cubano a partir de las historias del sujeto racializado, un ser que aparece “succionado”, obligado a “pujar temblar irse/ [...] caer/ enterrarse/ en el basto engranaje de la noria” (33) y ser convertido en el “loto cerrado”

de la nada. Este cuerpo social habita en una temporalidad indeterminada, marcada por la ausencia de formas verbales o la presencia, en su lugar, del infinitivo. En el poema “Testigo”, la ausencia de verbos y las estructuras sintácticas organizadas en torno a la forma no personal, despersonalizan los hechos y alteran la marca temporal con la pretensión de confundir pasado y presente tratando de no dar por concluida la violencia del cuadro descrito. “La marca en la muñeca izquierda/ las mismas/ dimensiones, color y formas idénticos” (30) habla de una historia que se repite; esa marca, la del esclavo, permanece con igual carga de dolor e injusticia en el sujeto que en la actualidad es inculcado y cuya vida insignificante desaparece, como antaño la de aquel. En tal actitud está presente el espíritu vanguardista de ir contra lo consagrado por la institución y el canon marcadamente machista, blanco que rige los discursos del poder.

En el poemario el caos en el lenguaje anuncia la muerte futura de la sociedad. De ahí viene la necesidad de hacer Ebbó, deconstruyendo el canon para evitar el desorden social. En el libro recursos como el oxímoron, las anáforas formadas a partir de sufijos de negación (como en el poema “El ciervo encantado”), las aliteraciones violentas que representan el ruido y la agitación constituyen contribuciones de la experimentación estética de las vanguardias, puestas en función de representar la crisis social y política.

La estructura como estrategia

Por su estructura y organización interna, *A wa nilé* se presenta como un libro-ceremonia, un poemario-rito que pretende ser una especie de exorcismo de la realidad, de la historia y la institución de arte cubano. Los veintiséis poemas que conforman la selección quedan divididos en tres secciones que se ubican siguiendo el orden ceremonial de las reglas mágico-religiosas de origen africano. Este elemento paratextual permite una serie de interpretaciones fundamentales para entender en su conjunto el libro. El poemario comienza con una especie de *moyugba*, o rezo de saludo a los muertos, recogida en el único texto de esa primera sección, “Cobre/Ibayé”, una especie de antítesis donde la duplicidad del título representa el inevitable encuentro entre las tradiciones católica y africanas presentes en la cultura caribeña. La sección titulada precisamente “Ebbó”, es la segunda y recoge dieciséis textos, que ofician como sendos

signos menores del sistema adivinatorio del *diloggún* (diálogo), a través de los cuales las deidades hablan con los hombres. En tales poemas está la búsqueda, el peregrinar de la voz en pos del conocimiento histórico y poético de la realidad. Los últimos nueve poemas reunidos en la sección “Addimu” son la ofrenda final de agradecimiento que Ríos, a través del sujeto lírico, presenta al Orisha indicado por el *diloggún* en la sección anterior del cuaderno. El “Año Duro” (Ríos 11) marcado por el Ebbó, las historias de genocidio esclavo alargadas hasta el presente contra el “(ciudad ano)” (13) en Cuba y la selección numérica (9), sugiere que es Oyá la entidad a quien Ríos y Cuba deben mostrar devoción. En su conjunto, el poemario invoca al creador Olodumare para que permita al pueblo cubano purificarse y agradecer a Oyá, y que Ikú, la muerte, no alcance a la isla, a su presente y ni a la poesía.

Soleida Ríos organiza la segunda sección como si fuera una deconstrucción del discurso historiográfico, para luego en la tercera alcanzar el clímax de la rebeldía de la voz lírica en un entorno de sueños y revelaciones. Su gesto convierte la historia en poema y la poesía en historia en la propia voz del sujeto racializado. La poesía es asumida como el espacio donde la autora crea un imaginario de resistencia con bases en la espiritualidad ancestral de origen africano. Es entonces que el libro se convierte en su personal manera de resistirse “no contra el poder, contra el abuso de poder” (37), oponiéndose a la violencia y al sinsentido institucional de aniquilar a un poeta, con la fuerza de la piedra, la corriente de un río de la poesía yoruba.

La estructura del poemario es una especie de caja china, donde la disposición general del cuaderno es dividida en otras que a su vez se multiplican en ceremonias menores. Estas permiten descubrir una red de ritos y sacrificios de ofrecimientos plurales. Al destacar dentro del culto a las deidades de origen africano aquellas con trilogías como Olodumare, Eleggúa y Oyá, introduce en el volumen el concepto cristiano de la Trinidad.⁵

⁵ Para entender mejor esto es preciso recordar el proceso de identificación entre el panteón yoruba y el santoral católico que en la época de la colonia fue empleado por los esclavos como estrategia de resistencia y conservación de sus ritos. La “conversión” del africano a la religión católica le permitió encontrar semejanzas entre los dominios y los atributos de las entidades divinas, de ahí que al utilizar los residuos religiosos de origen africano en la poesía sea inevitable la alusión a los principios del catolicismo y otras religiones que confluyeron en el mismo espacio-tiempo.

Tal particularidad concede al conjunto de poemas un carácter trascendental, toda vez que transforma el texto en el espacio donde se construye lo plural, las alianzas y las redes de ayuda. Ríos propone una interpretación de aquellos elementos “residuales” contenidos en el culto a los orishas en conversación permanente con elementos del catolicismo, como una de las vías posibles para incidir sobre los elementos “dominantes” y “emergentes” de la cultura cubana. Crea genealogías: “Hijo de los hijos de José” (83) llama a José Kozer, a quien hace heredero de otros dos José, Martí y Lezama. Mientras coquetea con la imagen sagrada del José bíblico que fracciona a su vez en tres, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, Ríos propone una posible modificación de “las estructuras del sentir”. De esta manera el sujeto lírico escindido va, “Despejándose... Despejándose construcciones des-/ compuestas (angustia tristeza desazón...)” (69) antes del *A wa nilé* o el pronto regreso a casa.

El lenguaje como estrategia de resistencia

Desde el punto de vista del lenguaje es usual que Ríos emplee diferentes recursos que le permiten transmitir una serie de sensaciones a partir del gesto, del silencio o de la intertextualidad. *A wa nilé* se estructura como un gran collage donde otras artes como la *performance*, la pintura, la escultura y la propia poesía descentralizan los códigos de representación e interpretación. Esto tiene mucho que ver con una característica del período en que se inscribe la obra de Soleida Ríos. Los 80 no solo se destacaron por la irrupción de la poesía, sino por el cambio en la perspectiva de todas las demás artes.

De las vanguardias históricas, Soleida Ríos recupera el espíritu surrealista en cuanto a temáticas y lenguaje. La presencia de lo onírico y el idioma de los sueños, la selva y la manera en que Ríos aborda la presencia africana en la cultura, recuerda las obras de Wifredo Lam. Por ejemplo, en el poema “Cobre/Ibayé” existe una alusión directa a la pintura *Ibayé* de 1950,⁶ del pintor surrealista cubano. La inclusión en el título de ese término yoruba introduce una posible pista para la lectura del poema. La dicotomía entre estas dos cosmovisiones sugiere una antítesis como punto de partida toda vez que

⁶ Año en que, además, nació Soleida Ríos.

hace alusión al encuentro entre los dos mundos, dos discursos religiosos y dos realidades completamente diferentes. “Cobre/Ibayé” pone frente a frente a la virgen de la Caridad del Cobre y a la virgen negra anónima de la pintura de Lam. Intentar representar ambos conceptos a un mismo tiempo y acompañar el poema con el pie de nota que dice “tacho y reescribo” (Ríos 7) recalca la intención manifiesta de la autora de enmendar o corregir el gesto histórico de imponer en un lugar como El Cobre⁷ el culto a la religión católica. Este aparece representado por la virgen de la Caridad,⁸ que es la imagen de una mujer blanca con el niño Jesús entre los brazos. A la vez, compara ese imaginario católico con un gesto más reciente, la escultura monumental de Albert Lescay (1997) que ha hecho convivir la devoción católica con el legado de rebeldía esclavo del *Monumento al cimarrón*.⁹

Ríos reinterpreta ambas intervenciones en el espacio, el santuario del Cobre y el Monumento al Cimarrón de Lescay. A la virgen blanca venerada en la iglesia, opone la imagen de la virgen negra con hijo muerto, madre anulada por la historia. La poeta denuncia otras cuestiones sociales vinculadas, por ejemplo, con el cimarrón, le reclama el machismo, el falocentrismo con que la propia tradición afrodescendiente excluye al sujeto femenino. Situar la dicotomía apenas al comienzo del texto hace evidente que Ríos reflexiona sobre cuál es el origen de un término como “cochambre” (12) que tiene un significado asociado, también, a la historia del país. De ahí que sea necesario moyugbar¹⁰ los espíritus de los afrodescendientes que, como Ibayé, la virgen, merecen resarcimiento histórico, cultural y humano. Por esta razón también “tacha y reescribe sobre instalación (muro, grafiti... luna llena) de José Seoane y Alberto Lescay” (7). Su reescritura se debe al reconocimiento de que faltan elementos que añadir aún en la historia del palenque y el cimarronaje. Allí deben estar junto a “Ganga Muica [...] Yiya Madre Melchora Nanny Cudjae Filipilla Ababy [...] Sandra Gómez Belkis Ayón” (7).

⁷ Localidad del Oriente cubano de gran simbolismo religioso y de tradición de luchas esclavas.

⁸ Patrona de Cuba. Representación del catolicismo.

⁹ La escultura forma parte de lo que se denominó la Ruta del esclavo y fue hecha en honor al esclavo cimarrón que se rebeló en las minas de cobre de la localidad. Estas acciones obligaron al régimen español a liberar a los esclavos treinta y un años antes de aprobada la abolición de la esclavitud.

¹⁰ Significa “Yo te saludo”, “te rindo tributo”. Moyugbar es el saludo a los espíritus de los muertos al inicio de toda ceremonia de la Regla Ocha.

Es posible interpretar que la autora prefiere la horizontalidad asociada a la noción del muro y no la verticalidad presente en las obras de Alberto Lescay, en las que encuentra elementos que remarcan la virilidad y el falocentrismo europeo.

“Cuffy Zumby Ganga Zumba Domingo Biocho/ Juan Criollo Lemba Bayamo Mackandal” (7), reza una voz poética en el poema “Cobre/Ibayé”. Esta solo menciona, rememora, los nombres, y con ellos los hechos. En el poema se crea un espacio para el recuerdo y la memoria. Los hechos históricos son transformados en historias de vida y estas se mezclan en una continuidad acentuada por la omisión de la pausa que debería marcar la coma, creando entre ellos una unidad mítica, una fuerza trascendental. El pequeño silencio que la voz hace entre uno y otro nombre emerge como un homenaje. Es el momento para meditar. La ceremonia lleva por momentos al sujeto lírico hacia una historia de resistencia en particular, donde aún después del “Fuego.../ *Mackandal vuela...*” (11).

Por otra parte, la autora desestima o reforma ciertas reglas gramaticales como parte de su proceso de descolonizar el lenguaje. La ausencia de signos de puntuación hace que la linealidad del tiempo no importe y quede solo la pérdida desde el punto de vista del sentimiento: “Lam Bola de Nieve Sindo Garay Manuel Corona/ Guillén Kid Chocolate Chano Pozo” (8). El habla del creyente que hace la moyugba enlaza unos sonidos con otros hasta parecer zumbidos. Esta profusión de ruidos mezclados con el sonido de la voz lleva a un espacio mental paralelo, un ambiente de trance y de comunicación con el más allá donde el sujeto lírico encuentra la literatura. Ríos se vale de la visión del mundo espiritual y crea un pasado común. En su moyugba no se hace distinción entre los espíritus. Su intención subvierte el discurso oficial en la medida en que mezcla cimarrones, músicos, soldados, deportistas, homosexuales, disidentes, suicidas, todo tipo de personalidades y caracteres, contrario a las arengas del poder que llaman a la distinción entre cubanos. Los modos de homenajear al antepasado sustituyen las letanías y las odas por una necesidad de acompañamiento, y el sujeto lírico pasa a ser el protagonista de la historia.

En *A wa nilé* son constantes las claves antropológicas, como es el caso del uso de palabras del ritual o del léxico yoruba, de carácter ambiguo, dado que su recogida y conservación

transcurrió a partir de las libretas de santos y que su uso es mayormente oral. *A wa nilé, Ofó, Manyé Masá* son parte del vocabulario lucumí empleado. Estos remiten a particularidades secretas del culto o códigos éticos de los orishas. La autora repite estrategias de resistencia ancestrales propias de la cultura africana buscando una comunicación cifrada con el lector y que este ponga a funcionar sus horizontes de expectativas. Fuera de contexto, alguno de estos términos no dice nada, o dicen mucho y esto dificulta poder definir cuál es la interpretación más cercana al punto abordado por la autora.

Otro elemento presente en el cuaderno de Soleida Ríos es la utilización de elementos intertextuales en función de determinados usos del lenguaje. Por ejemplo, el poema “El ciervo encantado” dedicado a Nelda Castillo, directora del grupo de teatro homónimo, textualiza elementos escenográficos de las diferentes puestas de la dramaturga. El Ciervo Encantado, fundado en 1996, es uno de los grupos teatrales más transgresores de la escena cubana de los últimos años. En el poema, la autora emplea el caligrama como representación gráfica del escenario y lo que sucede allí. Se describe al grupo, sus puestas en escenas y su actitud. Los adjetivos se suceden de manera cotidiana, rápida, tal como van sucediéndose las actuaciones, “Desvirtuados/ desvalidos/ desvalijados/ desvencijados/ desaliñados/ desanimados/ desatinados/[...] descocados/ ¿desalmados?” (21)

El grado negativo de los adjetivos formado a partir del prefijo de negación des-, de-, “desentonados/ desentrenados/ desentendidos/ descentrados/ desenfocados/ desenfilados/[...] ¿desorejados?” (19) ilustra cuán difícil es encasillar o tratar de definir la poética transgresora de ese conjunto. La intencionalidad de estas estructuras lingüísticas está en consonancia con lo que Ríos pretende transmitir: la profusión de sus temas descoloca la realidad. En el poema es evidente la ausencia de signos de puntuación que indican la fluidez del acto performativo de la compañía. Solo los signos de interrogación interesan a la autora como forma de resaltar las interrogantes que las obras dejan en el espectador tras esa necesidad de búsqueda detrás de cada acción. Para simbolizar el trabajo sostenido de “El ciervo encantado” y la seriedad con que lo hacen, Ríos escoge patrones constantes. El poema mantiene

una rima consonante marcada por la terminación del participio pasado regular, es meticuloso el trabajo que hace para lograr que todos los calificativos sean palabras llanas, que el ritmo sea constante y musical. La repetición del mismo patrón rítmico y del resto de los elementos crea una sonoridad peculiar sobre la base de la aliteración y la interacción de grupos consonánticos como la -sn-, “desnucados/ desnivelados/ desnervados”; la -sm-, “desmembrados, desmarridos, desmigajados”; la -sc-, “descompuestos/ descompadrados/ descompasados”; la -sv-, “desvirtuados/ desvalidos/ desvalijados” (21).

La violencia y la represión están presentes en la forma en que la voz lírica utiliza el lenguaje. El sujeto lírico (¿torpe?) se vale de la condición de homógrafos de algunos sustantivos y verbos, como recurso que le permite transmitir un mensaje de denuncia implícito que descoloca a la censura. Con la intención de desenmascarar la violencia subjetiva contra el sujeto, crea paralelos entre los campos semánticos de sustantivos como *mata* y verbos como *matar* o emplea sustantivos como la *Polis* y la/el *poli*. Al alternar su uso crea códigos de interpretación que recuerdan los trabalenguas o las adivinanzas infantiles cuyo aparente carácter lúdico le permiten aparentar una especie de confusión mental que despista al poder. La connotación social de los términos *Polis* y *poli* hacen que dentro del poemario ambos desarrollen relaciones de sinonimia. Visto de esta manera cuando la voz poética dice “En la Polis/ cochambre/ Rancias rejas barreras torres de la Polis...” (14) implícitamente se está haciendo alusión a una situación de deterioro similar, pero esta vez referida a las condiciones morales de las fuerzas del orden en Cuba. De ahí que, con un uso reducido de recursos textuales, Ríos logre remitir a dos problemas sociales graves. El deterioro y la cochambre ciudadanas se transforman en corrupción y violencia policial. Para referirse a la imposibilidad de comunicación con el poder y el sinsentido de un mundo dirigido por la ignorancia y el silencio, representación de un cierto tipo de *mundus inversus*, Ríos emplea las frases incompletas. Las preposiciones dejan de funcionar como un nexo y terminan interrumpiendo el sentido de lo que se quiere decir. El poli se describe como “(multiplicado ratificado) / extraído de/ bonificado en” (14), una plaga ciudadana que anula la libertad del lenguaje. Ríos apela a la circularidad como condición infinita del lenguaje para

modificarlo, para escabullirse entre las aliteraciones y los ruidos fonéticos de la ciudad donde las “rejas torres barreras de la Polis.../ rejas torres barreras de la imaginación” (14) se repiten atormentando al sujeto.

En el poema “Ebbó” se alargan las palabras, se estiran como el pelo rizo que se peina. Cada pausa lleva implícita una advertencia que la voz poética hace contra un interlocutor o contra sí misma. Ríos evoca el tono hogareño con que las madres y las abuelas cubanas, imponen, con cierta simpatía, pero amenazantes, la posibilidad de represalias o una respuesta violenta en caso de que ese con quien se habla no acate lo ordenado. “Agá-rra-te.../ba-ñá-te sacú-dete” (12) alerta la voz poética, cada fragmento de palabra incrementa el peligro, el tono va *in crescendo* indicando que en cualquier momento se desata el posible castigo. De manera inversa, la palabra regresa a su estado original cuando el gesto acaba. Este recurso puede representar la vuelta a la quietud después de la exaltación poética, cuando el poeta ha escrito “así..., lo había/sentido, lo había experimentado, era des-car-gar-se” (46).

El tiempo y el espacio, cosmovisión onírica

Es con el lenguaje que Ríos crea el espacio o la puerta entre el mundo de los vivos y los muertos para que estos retornen en un gesto de resarcimiento hacia el pasado. En el poema “Paréntesis/Visitación”, la autora recupera la figura de Lezama utilizando el cuerpo ficticio del sujeto hablante. Toda la atmósfera irreal del sueño se emplea para poner en evidencia la reincorporación verdadera de la figura de Lezama al canon literario cubano. La voz poética reconoce que la vida fue más injusta con Lezama que la muerte, para este morir fue encontrar el “lugar del Sosiego” (45); es a través de la muerte y en el sueño como el poeta y su obra pueden regresar “movilizando el aire con su paso” (45). La “visitación” del fantasma significa una sacralización de la figura de Lezama. Su espectro es elevado a la condición del Espíritu Santo que devuelve a la vida la voz poética que habita en “lo sin techo, rectángulo raso a ras de tierra” (45). Por medio de la coexistencia de ambos (el espectro y el sujeto poético) se crea una especie de puente: “su naturalidad se asimiló a la mía [...] sin exceso o extrañezas” (45), que solo el sujeto lírico tiene la capacidad de ver y relatar. Es la enunciación de esta

cosmovisión lo que delata una subversión de la religión impuesta por los colonizadores. A pesar de la aparente belleza con que se describe el cuerpo y el ritual, en un “gesto de devoción”, le limpia el cuerpo, lo corona con hierbas y remedios: “coralillo [...] frescura rosada [...] profundamente acorazonadas”, cuando este resucita su reacción ante la vida y las labores cotidianas no es la que se esperaría del hijo de Dios tal como lo refiere la Biblia. Resucitado al fin, “se inclinó y, de pie, comenzó a teclear” (45), cuenta el poema. De esta manera se instaura un nuevo mito. Para completar la subversión del rito cristiano, el hijo del Dios deviene poeta, artífice de ese tipo de trabajo invisible, condenado y eterno. Terminado el trabajo, como el creador, el fantasma descansa. La experimentación (Bachelard) del lenguaje sobre sí mismo permite elaborar otros espacios en el campo de lo onírico sin que por ello se trate de lugares irreales.

La construcción de ambientes por medio del lenguaje implica también la creación de otros sujetos, originando una suerte de espirales de dependencia. De acuerdo con Julia Kristeva “toda teoría del lenguaje es tributaria de una concepción del sujeto” (*El sujeto* 249). Soleida Ríos trabaja con la idea de que la poesía es parte del pensamiento humano que el lenguaje se encarga de materializar. De esta forma, cuando imbrica poesía e historia, poesía y pensamiento, poesía y religión, o ética, estética, está elevando la poesía a un lugar desde donde incide de vuelta en el sujeto para transformarlo. Esta idea de circularidad en que el poema deviene sujeto la lleva a una constante búsqueda de una poesía diferente. El método consiste, entonces, en entrar y salir de los espacios que le preceden, tomar fragmentos, y renovarlos de manera que narren una historia nueva, con el lenguaje y la intención de antes. Esa relación con el espacio desde la perspectiva de sujeto que se descubre y reformula en el propio acto de enunciación puede entenderse como “Una poética del *backup*, un desplazamiento constante de un mundo a otro mundo” (Rodríguez [s.p]) donde iguala la poesía con un credo total, si es que lo puede haber, que abarque toda la experiencia humana anterior y la transforme de manera que sea siempre un sueño, un viaje al encuentro de lo diferente.

Su poesía indaga en la subjetividad y se instala en un espacio de la memoria y el recuerdo, donde la voz lírica, esa que es “otra yo, transita” (35). En la imaginación o en el sueño, en

“lo que sería el camino/ latente, que enredará los pies”, la poeta hurga, desentierra, descubre el pasado. Para sanar hay que “salir [...] / trocar la ruta” (40) escapar del miedo con el “machete al cinto, espuela a la alpargata” (81). Sus poemas se acercan al camino, las encrucijadas, los rincones, el monte, el agua, el vuelo y el fuego. Seguir el rumbo del esclavo le permite sumergirse en la herencia de resistencia protagonizada por figuras anónimas como, “Ambar Nahara [...] pequeña bruja” a quien invoca e implora: “echa efún/ alumbre. / abrecamino” (62), y después oyendo al cotunto, el silbido de la yerba de guinea envueltas en la magia y la cólera ordena: “Mira la sombra...Pisa-/ la” (62).

Ríos entra y sale en el tiempo repitiendo “el mismo gesto de recuperación” (Rodríguez [s.p]) de la memoria histórica con la intención de deconstruir el discurso hegemónico. El enfoque descolonial de sus textos comienza por reconocer que, “Antes que la Campana/ lo que sonó a rebato/ fueron los cueros de los Tambores” (27). Se advierte aquí una intención de reproducir la sonoridad mediante la cual el sujeto despierta una vez escuchada la historia de sus ancestros y quiere como ellos cimarronear. Es aquí donde la voz poética se rebela y quiere cambiarlo todo sin abandonar su infancia. Diferentes ejemplos anuncian esta vocación rebelde: “Quiero ser niña y no llorar y no abrazar/ el camino trillado” (64). En lugar de temer, fugarse o desear cambiar, prefiere “Cruzar, desnuda, la desnudez/ del agua [...] / Oscura... Resplandecer. / Calar el súbito ademán/ frío, aquel/ que congestiona/ verbo y gracia” (60).

En *A wa nilé* el sueño se transforma en camino, uno a través del cual el sujeto lírico transita con “el anhelo” de poder ordenar el “caos” (Arcos 20) que lo rodea. En poemas como “Campo de tiro” el sueño es viento, uno violento que pone al sujeto de frente al “siroco (horror)/ manejar la sirga, horror/ Sirimba, patatús...” (40), son tempestades que lo empoderan. Como “cabalgar un toro [...] enorme toro hinchado” (41) lo hace enfrentarse al abismo “anticipar la vivencia [...] interceptar/ penetrar” hasta que encuentra a “otro que era yo [...] el doble... o el célebre” (44). En el poema “Sueño” el “yo” emerge de lo onírico como “Sujeto Hablante, incorpórea, quería/ responder” (50). El sueño transfigura, da vida “a la niña levitante [...] blanca o negra/ ¿es final o comienzo? / ¿Medita? / ¿Sueña? es sangre, vida “la corriente de un río carmesí” (51). El sujeto emerge del horror a través del sueño. Solo alcanza a través de él el sentido

de su existencia. Ya en el poema “¿Soñar?”, la autora se pregunta si acaso ser “Yo (¿tú?) Soledad Vives” (62) no es “¿La Prueba?”. El sujeto ya no es un ente solitario ahora. Reconoce, “somos altas, finas, primorosas figuras de un pintor [...] A veces, ciegas cegadas por un viejo rumor” pero “Nuevamente Dolores, Esperanza, Gloria-madre... Hijas menores de las olas” (62-63). Finalmente, es el sueño quien “inserta [...] un brevísimo círculo de luz, penetrante, inusitado” (63) en el sujeto, ese rayo de luz que es poesía, música, pintura y que Ríos compila, refunde.

Reparar y construir

El poemario en su totalidad está dedicado al tiempo, el fin de la vida y los ancestros. De ellos recupera la forma tan peculiar de contar “sus heridas” (Ríos 5), la oralidad, la gestualidad, el guiño desarrollado por el esclavo africano para conservar sus memorias y su sabiduría. El canto junto al fuego, los patakies de sus deidades, la manera de cifrar un mensaje de guerra en el sonar de los tambores, y burlar al amo, como Mackandal o Ti Noel. Ríos se sumerge en esa manera curiosa de decir y entender, de confundir lo que se dice para decir lo mucho con lo poco. Así introduce en su obra el contenido colonial que permanece solapado en la educación y los buenos modales. En el poema “Ebbó” la voz poética advierte al sujeto racializado que “No es posible salir/hacia una Acción Poética (!?) / lleno de churre” (12), y luego compara la apariencia del cabello rizado con “Esa mata de pelo” incontrolable, salvaje, no importa si “(natural o muy sofocado filamento)” (11) siempre será diferente. El “¿nunca cabello?” (11) sobre el que se pregunta el sujeto lírico contribuye a reforzar la invisibilización de los atributos de origen africano que la sociedad impone. En aparente tono de broma, Ríos denuncia la vigencia del racismo en la actualidad cubana sobre todo cuando el pelo se convierte en equivalente del sujeto afrodescendiente. Ergo, cuando resalta que “es un peligro el pelo suelto y más peligro aún el pelo sucio” (12) se admite que no hay nada peor en Cuba que ser sucio, que es lo mismo que ser negro, pobre, mujer. Contra estos sujetos todavía, “hoy, martes 27 de marzo de 2012” (11), persiste la “co-/ acción... Y paranoia” (12).

Ríos no solo utiliza el doble sentido con la intención de denunciar, también incluye la rebeldía contra esa “Mugre en las venas, Aquella Costra/ Excrecencias de.” (15) de la cual evita mencionar el origen, pero queda la sugerencia en el uso, frases

en sentido plenario que terminan apuntando hacia el propio poder burocrático oficialista cubano. En este gesto se reconoce la imposibilidad del sujeto de decir toda la verdad. El secreto del dato que se omite dejando en suspenso la oración remite al silencio impuesto en Cuba desde el poder o a la imposibilidad de dar a la mugre un origen único. Lo que apremia es cambiar de actitud frente a la opresión desde la más cotidiana de las acciones. El llamado al disenso debe comenzar por limpiar al sujeto de la costra y después a “Ese suelo también esa bandera ese cielo/ Azul” (13). A partir de este punto se percibe un cambio de actitud de la voz poética. La sustitución del pronombre relativo “esa” por “esta” indica cercanía, y que ahora ambos sujetos se han unido. La llegada del papa Benedicto XVI (27 de marzo, 2012) a Cuba, representante de uno de los poderes opresores del africano, se convierte en motivo para que la voz poética exhorte como antaño: “Fuego/ suelta *esta* mata de pelo/ hoy” (11) invocando la necesidad del cambio cuando reconoce que “Tu pelo como la Realidad exige una limpieza” (12).

Para Ríos es fundamental el proceso de sanación, la unidad a pesar de las diferencias. En este sentido, en el poema “Cobre/ Ibayé” la autora, a través de la voz poética, hace por resolver las dicotomías históricas entre colonizador y colonizado que plantea el título. La moyugba colectiva es la propuesta de Ríos, dado que en ella se reúnen todos los actores de la sociedad cubana. Como Gloria Anzaldúa, Ríos considera que “La supervivencia de la especie humana depende de que cada uno de nosotros se conecte con nuestros vecinos” (Anzaldúa 20). En poemas como “Sangre, sudor...” el sujeto lírico plural se interroga todo el tiempo: “¿Adonde va-/ amos?” (26); la interrogante se abre a nuevas dudas, que abarcan a todos, a ese otro (él) que se separa del resto, que se expresa en la fragmentación del verbo. El sujeto se cuestiona ¿qué hacer?, ¿hacia dónde ir?, ¿dónde está la solución? De seguro, no es en la fuga, el destierro en lo que debe ocuparse el sujeto. Vuelve sobre la idea, reflexiona, “¿fugamos/ cuerpoDOLOR/ de un latigazo/ de un cepo de un tras-/ nochado/ rancheador?” (27) con la certeza de que huir no resolvería nada. La solución está en la actitud colectiva de enfrentar la realidad como el espejo de la “npaka” (27) del palo monte cuando asegura, “si pertenecemos, pertenecemos/ si morimos, morimos...” (26); (re)conocerse, admitir(se) es preciso. Hacer lo contrario, aislarse, huir es lo que la voz poética

considera la “Mancha sobre mancha”; ese repetir, perpetuar el odio, se pregunta si no es acaso la causa de todo: “¿nos convertimos/ en/ LO QUE NO ES...?” (26). Recalca una y otra vez su pregunta a un interlocutor colectivo y su preocupación por una solución incorrecta es evidente, “¿Fugamos eternaMENTE/ de la cerrazón?” (27) insiste. El énfasis al final del adverbio sugiere un modo de sobrevivir, con la inteligencia y con el grito, el gesto de alzar la voz y romper el silencio. No se puede conformar el sujeto con estar “Tullidos momificados” (27), debe cultivarse, buscar el diálogo, convidar a otros. La voz en el poema “Lao-Tse a la sombra de un sauce” asegura: “la creatividad/ tacha rencor, resentimiento/ convida a la pureza” (54). Otro ejemplo de la importancia sanadora presente en la música que se hace de manera colectiva. Es el poema “Eco”, donde dice que debe “considerar el canto del otro [...] como parte de sí mismo [...] en su esfuerzo combinado” (52).

Conclusiones

En este trabajo he explorado algunas estrategias textuales a partir de las que la autora enuncia un sujeto lírico que se sitúa en un espacio onírico o mágico. La inclusión de palabras de origen africano, de cantos religiosos provenientes de esta cultura, y de su experiencia como mujer le permiten a Ríos cuestionar el imaginario revolucionario (masculino, blanco, machista) y reivindicar una subjetividad afrofeminista, a la vez que potenciar rituales sanadores colectivos.

He mostrado, además, cómo la autora retoma el espíritu de las vanguardias históricas y las tendencias neovanguardistas y crea una renovada manera de romper con las normativas y el canon. Su recuperación de la intención surrealista de volver al mito constituye una estrategia textual para reflexionar sobre las vías mediante las que es posible descolonizar las maneras técnicas opresivas.

En el proceso de Ríos se observa el cuestionamiento a la religión católica y en general a la cultura occidental, aunque logra establecer un diálogo a través de la intertextualidad. Tanto al declararse sujeto femenino como al conectar con sus ancestros como parte de una filosofía de vida, la autora construye un imaginario que apuesta por los valores terapéuticos de la exploración espiritual y la escritura.

OBRAS CITADAS

- Aguilera, Carlos A. *Memorias de la clase muerta: poesía cubana 1988-2001*. Aldus, 2002.
- Alemán, Lídice. *Construcción racial y de género en la poesía de la Revolución cubana, 1959-1989: Georgina Herrera, Excilia Saldaña y Soleida Ríos*. Universidad de Antioquia, 2017.
- _. “Género, raza y poesía cubana de los ochenta en “Entre mundo y juguete” de Soleida Ríos”. *Afro-Hispanic Review*, v. 33, n. 2, 2014, pp. 9-21, www.jstor.org/stable/24585219. Consultado sept 30, 2021.
- Aleman, Carmen. “Dos décadas de poesía cubana (1959-1980)”. *Literatura cubana del siglo xx: Lo que se ganó*. Joaquín Roses, ed. Córdoba, 1998, pp. 71-91.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands*. Aunt Lute Books, 1987.
- Arcos, José Luis. *Desde el légamo: ensayos sobre pensamiento poético*. Colibrí, 2007.
- Bachelard, Gastón. *El aire de los sueños*. Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Bürger, Peter, et al. “Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde.” *New Literary History*, v. 41 n. 4, 2010, p. 695-715. Project MUSE, doi:10.1353/nlh.2010.0034.
- Clifford, James. *Itinerarios Transculturales*, Gedisa, 1999.
- Dorta Sánchez, Walfrido. “Estaciones, estados, documentos: panorama de la poesía cubana en los ‘80 y los ‘90 del siglo xx”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, v. 31, 2002, pp. 17-38, www.academia.edu/1294107.
- Kristeva, Julia. *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Fundamentos, 1988.
- _. “El sujeto en cuestión: el lenguaje poético”. *C. Levi-Strauss, Seminario: la identidad*. Petiel, 1981.
- Ríos, Soleida. *A wa nilé*. Letras Cubanas, 2017.
- _. *Bocaciega*. Aguadulce, 2019.
- Rodríguez, Reina María. “Poesía cubana: Tres generaciones”. *CUNY Academic commons*, v. 16, <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/>. Consultado oct.10, 2021.
- Rodríguez Núñez, Víctor. *Cuba: en su lugar la poesía: antología diferente*. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1982.

- Sánchez, Osmar. “Poesía en claro. Cuba, años 80 (*long play/ variaciones*)”. En *Poesía cubana de los años 80*. Ed. Alicia Llarena, Ediciones La Palma, 1994.
- Yurkievich, Saúl, “Vallejo, realista y arbitrario”; revista *Visión*, Perú, 1969, http://www.poesias.cl/vallejo_realista_y_arbitrario.htm/