

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

SOLEIDA RÍOS: POETA DE LOS SUEÑOS Y DE LAS PROFECÍAS

Soleida Ríos; poet of dreams and prophecies

ENSAYO

MARGARITA MATEO PALMER
Academia Cubana de la Lengua

N. 22 (2023): 729-754. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Versión final del texto leído en «Una fiesta innombrable. Homenaje a Soleida Ríos» (Centro Dulce María Loynaz, 13 de junio de 2023). Ese día expliqué que presentaba un texto inconcluso y leí algunos fragmentos a modo de fichas de trabajo. Mi presentación terminó con dos audios de wasap: uno de Leonardo Sarría, sobre *a wa nilé*, y otro de Israel Domínguez, sobre *ofó*, del 11 y 12 de junio respectivamente. Cuando concluyeron las presentaciones, Soleida me regaló (a mí y a otros de los presentes) un talismán celta con una bella profecía que pintó con bolígrafo junto a mi tatuaje de Robertiko Ramos.

PALABRAS CLAVE: Soleida Ríos, poesía cubana.

ABSTRACT: Final version of the text read at “Una fiesta innombrable. Homage to Soleida Ríos” (Dulce María Loynaz Center, June 13, 2023). That day I explained that I was presenting an unfinished text and read some fragments as worksheets. My presentation ended with two wasap audios: one from Leonardo Sarría, about *a wa nilé*, and another from Israel Domínguez, about *ofó*, from June 11 and 12 respectively. When the presentations concluded, Soleida gave me (and others present) a Celtic talisman with a beautiful prophecy that she painted with a ballpoint pen next to my Robertiko Ramos tattoo.

KEYWORDS: Soleida Ríos, poesía cubana.

*Dijeron que la isla era infinita
y ahora que he llegado a aquí
todo está lleno d límites.*

Omar Pérez: "Cubanología"

Como si estuviera haciendo la tirada de un tarot incompleto, al que le faltan arcanos, voy poniendo los libros de Soleida Ríos sobre la cama: *Escritos al revés* (2009), *26 Tao. Bestiario* (2022), *Libro cero* (1998), *Estrías* (2013), *El texto sucio* (1999), *A wa nilé* (2017), *26 Tao* (2020) y el fantasma de *El libro roto* (1994).¹ Es la Rueda girando, casi un juego de azar, sobre todo por las ausencias: los que nunca he leído, los que no he encontrado, los que no busqué. Pero el resultado final de la tirada –la elección– es mío. Mío es un decir. Lo cierto es que finalmente escojo aquel en cuya cubierta aparece un pie enorme en posición andante, detalle de *El buen camino*, de Santiago Olazábal. Descalzo, a la intemperie, sobre un sendero inexistente, insinuado solo por la mancha negra en contacto con el talón donde se apoya, acompaña al caminante en su andar un pequeñísimo círculo rojo que parece impulsado por sus dedos descubiertos.

En uno de los más inquietantes poemas de este libro –y también el más extenso–, «Ebbo», luego de una profunda limpieza –purificación espiritual– que comienza por la cabeza –«Tu pelo como la Realidad exige una Limpieza. / (Ética / Éstética delante) / Sí. / Agá-rra-te... / bá-ña-te sacú-dete. / Efún»–, avanza hacia el cuerpo –«Báñate / de cascarilla, perfume, abre / camino», «Límpialo cáscalo. / Ese suelo también esa bandera ese cielo / azul»– (Ríos 2017 pp. 12-13) y va abarcando otras zonas de la Polis –su costra y su cochambre, entre otras–, se habla en pasado del camino. Surge entonces como una certeza inesperada en esa mirada hacia atrás: «Lo que había era el Camino. / Pero / el / camino / eran / los / Pies» (p. 17). Pies y camino parecerían converger en «Pies de palma», otro texto de la segunda parte del poemario.

A wa nilé –el libro escogido– tiene un título que, como la frase yoruba presente en los cantos a Oggún, hace referencia al monte, la casa, la ciudad, la tierra que se pisa (por extensión, diría yo, la nación, la patria, la isla).² Dividido en dos partes, «Ebbo» y «Addi-

1. Aunque *El libro roto* debería aparecer como arcano ausente, lo pongo fantasma, pues leí con sumo detenimiento la reseña que le hizo Antón Arrufat, y fui hasta El Cerro a buscarlo en la casa del autor de *El paseante Cándido*, que dizque lo tenía, pero nunca apareció.

2. La frase en cuestión ha sido traducida e incorporada a la tradición popular con diferentes significados. Entre estos: 'solicitamos a Oggún en la casa', invocación al oricha que sirve de protección, tanto para la casa como para el camino; 'nosotros estamos en la casa', en el sentido de que los santos nos acompañan; 'solicitamos en nuestra casa la dicha de Ifá', presente en uno de los cantos a Oggún. Soleida la asume en el sentido que le atribuye Rogelio Martínez Furé: 'nosotros volvemos a casa'. Más adelante me

mú», estas denominaciones, que incluyen limpiezas, sacrificios, ofrendas, refuerzan una significación de canto ritual, especie de plegaria que recorre todo el libro.

Desde su título, el poemario remite a una dimensión de lo sagrado, de la fe, que es también un modo de asumir la vida, de leer los objetos, la naturaleza, las señales del mundo que, en el caso de Soleida, como escribe José Kozer, se advierte cuando se la observa desde diferentes ángulos: «De espaldas, y, por así decir, del otro lado del espejo, nos encontramos con un espíritu religioso no *ad usum*, sino propio: búsqueda y aún no encuentro, tampoco encontronazo, dado que en la autora todo es suavidad, rozadura y suave cautiverio, como dijera el barroco y reivindicara San Juan» (Kozer en Ríos 2020, p. 7).

Ya sea santería, palo monte, espiritismo, vodú, cristianismo (en este poemario, el místico asceta fray Juan de los Ángeles), o, incluso, zen, tao, runas, tarot, numerología y un etcétera que podría contener cualquier ritual o ceremonia original de la poeta, digamos, su conexión con las plantas –diccionarios de botánica mediante, Bosque de la Poesía incluido–, que la llevó a tener una ceiba bebé mucho tiempo en su casa, o su relación con los animales, su Archivo de los Sueños, y hasta su fe en la acción poética del Susurro,³ que suele realizar en los cambios de estación, lo cierto es que podría hablarse de Soleida, parafraseando una expresión del don Juan de Castaneda, como *mujer de conocimiento*, no en el sentido de bruja o gurú, sino como ser dotado de una peculiar sensibilidad expandida –no a través del mezcal, la ayahuasca o la simple María– que le permite una mirada muy especial sobre el mundo.

No es de extrañar, así, que el primer poema de *A wa nilé*, «Cobre / Ibayé» –no incluido en las dos secciones («Ebbo» e «Addimú») en que se agrupan los textos– abra el libro a una dimensión de lo sagrado, como el inicio de un ceremonial de la Regla de Ocha,

explica: «Esa “nuestra casa” se entiende como ‘el monte’. Es decir, se le está pidiendo permiso a Oggún para entrar en nuestra casa. Pero no olvido que él [Martínez Furé] me repitió esa expresión: “volvemos”. Era como ‘hemos salido de nuestra casa y volvemos a nuestra casa’. Eso no significaría mucho más que ‘entrar al monte y salir del monte’. Esa es la idea para mí» (comunicación personal por wasap, 27 de junio de 2023).

3. La autora comenzó a realizar esta acción poética *circa* 2009, cuando coincidía con el Café Emiliana, espacio del Instituto Cubano del Libro que dirige desde hace muchos años. La considera «una acción poética de resultados inigualables. Tiene algo de performático, como muchos de nuestros actos. Solo que el acto en sí pocas veces se convierte en producto, como videos en línea, por ejemplo. Es un abrazo a un desconocido / una desconocida... Reconozco ese acto como un estímulo o reforzamiento al sistema inmune de los implicados... Sucede de manera inmediata (lo investigué). Una liberación de oxitocina... Puro bienestar. Un hermoso espacio de coincidencia de persona a persona, sin otra mediación que la palabra poética». «Y se queda más bien en la intimidad». La autora lo ha realizado, durante diversos eventos literarios, en otros sitios: Holguín, La Cabaña, El Zócalo de México DF o San Juan de Puerto Rico (comunicación personal por wasap, 11 y 12 de junio de 2023).

a través de un texto que remeda los códigos formales y la estructura de una *moyugba*.⁴ Como se expresa en nota al pie de página (p. 7), este texto, fechado en 1998, establece un diálogo con la instalación realizada por José Seoane y Alberto Lescay en la loma de El Cobre, donde luego se levantaría la estatua de este último artista al cimarrón. El poema, tachado y reescrito a partir de la información tomada de los muros, comienza con una particular enumeración de nombres de origen inglés, francés, español y de diversas lenguas africanas de los antiguos esclavos, después fugitivos y libres, del Caribe. La primera parte se estructura a través de los agrupamientos de una selección de nombres sucedidos y precedidos por versos del poeta santiaguero Jesús Cos Cause: «Silencio, / están reunidos los cimarrones», y, más adelante, «Mackandal vuela... / El palenque amanece desierto» (p. 7). Estos versos anticipan la ruptura (temporal y lingüística, entre otras) que se produce con la presencia de un nombre inesperado: Hatuey. A partir de entonces, los conjuntos comienzan a abrirse hacia otras figuras y momentos de la historia de Cuba en un largo inventario de mujeres y hombres; mulatos, negros y blancos; guerreros, artistas, escritores, músicos, para concluir la larga enumeración con los nombres de un poeta y una artista suicidas: Ángel Escobar y Belkis Ayón. «Cobre / Ibayé», que termina con una invocación-saludo a los muertos, podría figurarse, si esto fuera posible, como la bóveda espiritual de la nación cubana en el imaginario del sujeto lírico.

1. OTRA TIRADA DE TAROT

Sit there, count your fingers
 What else, what else is there to do?
 (...)
 Count your little fingers,
 my unhappy, oh, little girl, little girl blue.

Janis Joplin: "Little Girl Blue"

Diversos son los códigos, procedimientos, motivos, temáticas que han ido guiando mi lectura de los poemas de *A wa nilé*. Dos fueron mis hilos conductores: la enumeración –figura retórica y sintáctica muy presente en el poemario– y la intertextualidad –que también desempeña un papel fundamental–. De hecho, en «Cobre / Ibayé» es a

4. La palabra *moyugba* proviene del yoruba *emi* ('yo') y *ayugba* ('saludo'): «Yo te saludo», rezo que en la santería da inicio a los ceremoniales a través de la invocación a los ancestros en una larga enumeración. Tres momentos distinguen esta plegaria. En uno, al mencionarse los nombres de los espíritus de los eggún o familiares fallecidos, se responde a coro «ibayé» (*Cubayoruba*, [s. f.]).

través de estos recursos que se construye la totalidad del poema. La hablante se limita a seleccionar, ordenar, agrupar y distribuir nombres, versos ajenos y la palabra de saludo ritual: como si quisiera desaparecer, negando todo protagonismo, en lo que pudiera considerarse un ejercicio sumamente creativo de ocultamiento.

Intertextualidad y enumeración, entonces, serán los títulos de las siguientes fichas presentadas en el Loynaz incompletas, fragmentadas, a medio hacer; ahora, terminadas, corregidas, revisadas. Una nueva tirada, pudiera decirse, como la que, a falta de barajas del tarot, le hice a Teresa Delgado años ha –necesidad obliga: a falta de pan, casabe– con las fichas de las 31 funciones de Vladimir Propp que traía encima.

De las posibles temáticas, seleccioné el sueño. Las profecías, esa mirada hacia lo por venir, esa visión sobre lo aún no acontecido –capacidad de anticipación del sueño, en que la autora cree– quedan pendientes.

Ficha: «La enumeración 1»

En «El ciervo encantado», los prefijos *des-* y *de-* (desposesión, negación, pérdida, privación, separación, inversión) constituyen el pie forzado para la agrupación de los vocablos, el eje de ordenamiento de la enumeración. Con «Desnudos / demudados / desnutridos / descolocados» (p. 18) comienza la primera estrofa del poema, que se distingue de la siguiente por el vocablo no afirmativo, sino interrogante, separado del conjunto. Estas palabras, solitarias y entre interrogaciones, son las que van marcando una pausa entre los sucesivos conjuntos («¿descoronados?», «¿descolgados?», «¿desmirlados?»...), que van cediendo paso a otros agrupamientos («descascarañados», «descompuestos», «desmembrados»...) hasta llegar a la última secuencia («desvirtuados», «desvalidos», «desvalijados»...) y a la interrogación final del poema («¿desalmados?») (pp. 18-21), que puede remitir a una pérdida; entre todas, la más terrible: la del alma, el espíritu, el mundo interior, aunque sea esta la tercera y última acepción recogida por el *Diccionario de la lengua española*, precedida de un «ya en desuso» (RAE).⁶ No se trata entonces, aquí, de la denominada enumeración caótica, típica de la vanguardia –delirante molino de viento altazoriano–, sino de una sucesión que, a través de disímiles registros, orienta un sentido, conduce a un clímax que engloba todas las privaciones, desposesiones, pérdidas enumeradas.

El título del poema, tomado del cuento de Esteban Borrero Echeverría, en el cual los fabulosos habitantes de Nauja, entre estos «los empobrecidos y desmoralizados propie-

5. Y algunas palabras que comienzan con estas sílabas, como *desnudo* o *desmorecido*, provenientes del latín.

6. Las acepciones son: 1. Falto de conciencia; 2. Cruel, inhumano; 3. Privado o falto de espíritu.

tarios de los pastos en los que pudo vivir el ciervo» (Borrero [1905] 2002, p. 38), e incluso los jefes de cocina isleños, «muertos de extenuación entre los negros tizones apagados» (p. 39), al verse sin pasto, sin ínsula y sobre todo sin el *Cervus Elaphus* que tanto han anhelado y perseguido, pierden, junto «con la razón, la memoria» (p. 39). Este relato, como se ha dicho, «Abrió el siglo [xx] con el mismo sentimiento de desencanto, aunque de signo diferente, con que se cerraría nueve décadas más tarde» (Fornet 2002, p. 9). Dedicado a Nelda Castillo, el poema también alude al grupo de teatro creado y dirigido por esta artista desde 1996, El Ciervo Encantado, caracterizado por una peculiar poética y una sostenida indagación en temas particularmente sensibles y, por lo general, silenciados.

Ficha: «La enumeración 2»

La misma figura retórica, la enumeración, vuelve a regir la construcción del poema «Sopor / Maquinaria dominical». En este caso es difícil encontrar el eje de ordenamiento en la sucesión de vocablos y sintagmas que, sin embargo, sugieren (digo yo) una breve historia muy fragmentada,⁷ intento de escapar del sopor dominical a través de un paseo: «ponerte una camisa», «zapato recién acordonado», «peso para un café» (pp. 23-24). Entre las distintas zonas de significación predominan las palabras que remiten al conflicto, la agresividad: «pelea de semicompletos», «pelea revancha», «perros mordiendo bien», «uppercut», «golpes y golpes», «batalla», «pelea y pelea», «zapatazo», «una pistola en», «golpes de la espera y el cuerpo», «quebrar el pulso». En esta larga sucesión, donde también aparecen pianos pidiendo notas, nombres de poetas, «pieza de ajedrez» o «Royal Palace», llaman la atención vocablos como «aplausos», «pase a la historia», «invictos y poderosos», «profecía», «hijo del pueblo», «paraíso». En los últimos versos reaparece una pelota ya mencionada antes:

y esta hermosa pelota de beisbol
sin compasión, golpeada una y otra vez, por, para
y soportar, multiplicado en, multiplicado

pase
pase a la Historia, soporte, imprescindible línea
puedes pagar
podrás respirar (p. 25).

7. En «Reaparición de Soleida», Antón Arrufat (2005) advierte que hay en «Agua de otoño» un rasgo que será característico de *El libro roto*: «la ruptura del encadenamiento causal y la aparición de una narración disgregada en fragmentos» (p. 302).

Ficha: «La enumeración 3»

Es breve la enumeración más larga de «Sangre, sudor...» –las lágrimas dan inicio al primer verso– pero sumamente intensa:

Tullidos momificados estratificados.
 descuajeringados
 un pedazo de pan
 un pedazo de tierra caliente
 en el bolsillo (p. 27).

En este poema, donde se habla en primera persona del plural, son muy reveladoras las interrogaciones. A la primera –«¿nos convertimos / en / LO QUE NO ES...?» (p. 26)–, responde el espejo de la npaka,⁸ pero no pueden los signos de la adivinación indicar un sentido, señalar un rumbo, traer la esperanza. La incertidumbre, el temor, el cuestionamiento del camino, los pasos desorientados, la angustia de lo que no puede vislumbrarse dan lugar a la segunda pregunta, reiterada al final del poema: «¿Adónde va- / mos?» (p. 27).

Una afirmación tajante, a modo de sentencia, revisita la historia para subrayar lo que ha sido velado, excluido, dejado en el olvido o simplemente perdido de vista: «Antes que la Campana / lo que sonó a rebato / fueron los cueros de los Tambores» (p. 27). Y, en una secuencia ininterrumpida, las últimas interrogantes: tres nuevas preguntas, que coinciden con las tres estrofas finales, trío que queda también sin respuesta. La siniestra imagen de uno de los personajes más despreciables del pasado esclavista –collares de orejas cimarronas– reaparece en inquietante y sobrecogedora metamorfosis, junto al látigo y al cepo:

¿Fugamos eternaMENTE
 de la cerrazón?

¿Fugamos
 cuerpoDOLOR
 de un latigazo
 de un cepo de un trans-
 figurado rancheador?

¿Adónde va-
 mos? (p. 27).

8. Tarro de buey cuya abertura está cerrada con un espejo que es utilizado para la adivinación.

Ficha: «La enumeración 4»

Según me explica Israel Domínguez a través de Leonardo Sarría, en un audio de whatsapp de 7.44 minutos –brevísimas conferencias magistrales que transcribiré algún día sobre la lengua yoruba aplanada en Cuba–, *ofó* puede indicar tanto ‘luto’, ‘funeral’, como ‘pérdida’. Resulta interesante que, acentuada como aguda, parezca provenir de otra (impronunciable por mí) que significa ‘quebrar’. Esta última variante, es decir, la de ‘pérdida asociada a la quiebra’, parece estar en consonancia con «Poema Ofó», donde la relación de contrariedad rige la estructuración del texto. El contrapunteo establecido, no entre la negación y la afirmación, sino (cuadrado semiótico de Greimas mediante que nos aleja, afortunadamente, de las oposiciones binarias) entre la negación y la no negación, forma la estructura básica de la primera estrofa. El sujeto lírico se pronuncia no contra el dolor, sino contra el sufrimiento; no contra la ceguera, sino contra la rabia; «no contra la necesidad, contra el imperio del deseo», en una estrofa que termina con una última negación: «no contra el poder, contra el abuso de poder» (p. 37).

El verso que inicia la segunda y última estrofa rompe la estructura sintáctica de la anterior –no la relación de contrariedad– en un giro que, más que negar, elige, sentando prioridades: «Antes que la defensa, la protección» (p. 37). Las sutiles diferencias de matices semánticos entre los dos vocablos –el primero más asociado en mi lectura⁹ con *muro, bastión, fortificación, escudo, muralla*, o sea, visualizando el futuro como agresión; el otro, más orientado a *resguardo, amparo, favor, abrigo*, es decir, mirando lo por venir como seguridad– revelan un sentido que reafirma, a la vez que enfatiza, las oposiciones anteriores.

El poema concluye con dos versos tomados de *Poesía anónima africana*: «Jamás golpea la muerte a una roca / y jamás corre un río hacia atrás» (Martínez Furé 1968, p. 37), especie de ensalmo exorcizador de la pérdida de valores. Descubro entonces, indagando con la autora, que para ella, discípula del etnólogo, folclorista y escritor, con quien conversaba frecuentemente, *ofó* está asociado, de manera muy precisa, con los poemas utilizados para la curación:

OFÓ U OGEDÉ (*la poesía que cura*)

Estilo poético yoruba caracterizado por el número impresionante de sentencias antiguas o de fórmulas mágicas, empleado principalmente con fines terapéuticos, mediante la creencia en la medicina homeopática [...]. Y así se combaten males físicos y de todas clases, existiendo poemas Ofó contra el dolor de las quemaduras, contra los males del estómago, para curar la locura, para escapar a las maldiciones de un enemigo (Furé 1968,

9. A partir de *Ensayo de un diccionario español de sinónimos y antónimos*, de Federico C. Sainz de Robles.

p. 193).

El «Poema Ofó», de Soleida, debe ser leído entonces como una plegaria curativa; si es posible, en voz alta, enfatizando mucho los males que se quieren alejar, los que más dañan, y, quizá, con la misma fe –la esperanza y el fervor– con que los creyentes recitan las oraciones de «El Justo Juez» o de «El Ánima Sola»,¹⁰ esperando incluso, a veces, un milagro.

Ficha: «La enumeración 5»

«Migraciones / Síndrome del espejo» enumera –en este caso, literal y matemáticamente, con números, uno, dos, tres, hasta llegar a trece– las enfermedades que creía padecer Georg Christoph Lichtenberg, científico y escritor alemán (1742-1799). Según se afirma en Wikipedia –sí, en Wikipedia, no en la Enciclopedia Británica–, «fue profesor de la Universidad de Gotinga, donde a su vez, en su juventud, tuvo en su misma función a Gotthelf Käster. Dirigió misiones astronómicas en Hannover y en Osnabruck. Como científico, fue el primer profesor de física experimental de Alemania [...]. Tuvo, entre sus estudiantes doctorales, a Alexander von Humboldt» ([s. a.], 2022).

La autora dedica el poema: «Para Alessandra Molina, por los *Aforismos*» (p. 38). Este fue el libro más importante de Lichtenberg, quien falleció a los 56 años. Fue publicado póstumamente a partir de una selección de los que él consideraba sus *waste books*, es decir, ‘libros del desperdicio’. En la sección «Eponimia» puede leerse (siempre por Wikipedia) que un cráter y un asteroide llevan su nombre: «cráter lunar Lichtenberg» y «asteroide (7970) Lichtenberg». De ahí, creo yo, el interés que despertó en la poeta, aunque su anterior casa de la Habana Vieja responda a otra numeración: Asteroide 354 (que suma 12).

En el poema el escritor no encuentra modo alguno de que la esperanza prevalezca sobre el miedo ni de que la ilusión venza los temores y ahuyente su extraña capacidad de transformar en un daño para él mismo su modo de percibir el mundo. El texto termina con una cita del científico hipocondríaco que convierte en «veneno personal» todo lo que ve y escucha: «¿Qué remedio hay? –se pregunta–. ¿Cómo puede uno acostumbrarse a ver..., a suponer siempre algo bueno, a tener una esperanza incesante..., a actuar de tal modo que siempre haya más motivo de esperanza que de temor?» (p. 39).

El temor de Lichtenberg, sin dudas, excesivo, le impide una mirada cordial hacia todo

10. En nota al pie del libro citado, Furé señala: «Esta corriente mágico religiosa fue muy corriente en Cuba. Recordemos las oraciones del “Justo Juez”, “El Ánima Sola”, “San Antonio” y otras, con cuya recitación el creyente consideraba posible evitar calamidades o curar distintos tipos de dolencia» (1968, p. 193).

lo que le rodea. Según Antón Arrufat (2005) en «Reaparición de Soleida», el miedo recorre *El libro roto*, uno de los arcanos ausentes de este ensayo:

ahora el miedo es una luz, un resplandor sabio: la lucidez entre la dicha perdida y el espanto presente. Desde el primer poema –«me abortó el miedo / cuando era como un padre para mí / padre de mis costillas»– y casi hasta el último del libro, con todas sus graduaciones, con sus pesadillas y sus repentinas frialdades, el miedo habita estos poemas y constituye su razón profunda de existir como escritura. Miedo a las culpas, miedo a morir, miedo oculto en «la garganta rota», miedo a lo desconocido y miedo a lo conocido, a la culpabilidad ignorada y a la culpabilidad sabida. El miedo como enemigo y el miedo como amigo. El miedo que nos hace gritar y el que nos hace dormir (pp. 303-304).

También está presente el miedo en *A wa nilé*, pero, por lo que dice Antón, deduzco que en menor medida. Por ejemplo, la paranoia en «Ebbo»: «Mata de pelo negro (¿matar qué / quién habló aquí de matar algo?») (p. 12); el pánico en «Populus trémula»; la angustia de las fugadas en «¿Soñar?»; y el miedo –mondo y lirondo, repetido tres veces– en «Cada fragmento de hinchazón ¿Una desilusión?». Vinculado al pasado, aparece en este último poema relacionado con la enfermedad, con las señales emitidas por el cuerpo que habla su propio lenguaje, a través de inflamaciones, lanzando angustiosos mensajes, desde las más diversas y/o recónditas zonas, como urgentes llamados de atención:

Otra yo, transida
la que fui
miedo
miedo
miedo...
Arregla
o
se arremanga
y muestra «aquí aquí»
cuadrados de hinchazón:
brazo
entrepierna
clavícula
talón... (p. 36).

En «Migraciones / Síndrome del espejo» el título vincula la enfermedad del cuerpo con la diáspora, el éxodo, la emigración. El síndrome en cuestión, según reviso por Internet,

es descrito de muy diversas maneras: como trastorno mental relacionado con la imagen corporal, es decir, asociado a un canon de belleza insatisfecho; vinculado al efecto espejo, estudiado por Lacan, de sentir desagrado por personas con defectos similares, *et al.* La significación más cercana al título de Soleida, en mi opinión,¹¹ es la del conocido también como síndrome de Ballantyne o síndrome del triple edema (triada de *hidrops* fetal, edema materno generalizado y placentomegalia), que consiste en que la madre refleja el edema del feto y de la placenta. Este fenómeno puede ocurrir en cualquier momento del embarazo. Los síntomas del cuerpo materno son, entre otros, edema periférico, rápida ganancia de peso, disnea progresiva, hipertensión. Como se ha dicho, «El síndrome del espejo es una entidad rara. La patogenia es desconocida, la fisiopatología, enigmática» (Torres *et al.* 2010, p. 200; cfr., asimismo, Lacunza *et al.* 2018). Lo cierto es que durante este padecimiento se hincha el feto, se hincha la placenta, se hincha la madre, y el tratamiento definitivo es el parto, que debe verificarse sin tener en cuenta la edad gestacional, y supone un alto índice de mortalidad para el infante. Separación forzada –diríase que migración– del cuerpo materno, que va en detrimento del bebé. Enfermos ambos, la madre refleja como en un espejo la enfermedad de lo procreado en ella; el por nacer es obligado a abandonar precozmente el cuerpo en que ha sido engendrado: deja atrás una matriz –«la mudez en los ojos de aquel que interroga, / que interroga y mira sin mirar / desde el velo del amnios»– (Hernández 1998, p. III) en la que ya no puede sobrevivir.

Ficha: «La enumeración 6»

«Pies de palma»¹² es un poema casi completamente estructurado a partir de las enumeraciones y el uso de la intertextualidad. De nuevo se advierte aquí la tendencia de la autora a difuminar –esconder, camuflar– al sujeto lírico tras la palabra ajena que, sin embargo, se abre a un nuevo sentido (original) a través de la apropiación creadora. Así sucede con los versos de tres poetas incorporados al texto, cuyo sentido estalla en el plano connotativo al cargarse de nuevas resonancias.

La primera estrofa está constituida por una larga enumeración de palmas, ordenadas en una relación excluyente, siempre encabezada por un *ni* refutador. Estas son aludidas por sus nombres populares: Silvestre o de Monte; científicos: la *Thrinax*, desglosada en cuatro variantes; aún no descritas: Yuma; o algunas que responden a la caracterización de la hablante: «ni Palma Erizada / ni Sin Espinas» (p. 75). Después de esa larga enumeración, se arriba a la única especie no negada: «Palma de Seda (Real). En Imías / Roysto-

11. La bibliografía médica suele usar la preposición *en*, no *de*, para referirse a este síndrome.

12. En «Forma de la nada», incluido en *Estrías*, se lee: «Los pies que veo emprender el extraño ejercicio son los míos. Pies de niña y no estos míos que alguien llamara “pies de palma”» (p. 49).

nea lenis León» (p. 75).

Es entonces que son citados, en estremecedora sucesión, los versos ajenos: las palmas deliciosas, de José María Heredia; la palma negra, de Virgilio Piñera, y la palma libre y sola –soñando–, de Nicolás Guillén. La siguiente enumeración responde al modo en que es utilizada la palma o son consumidos sus frutos. Aparece entonces el sujeto lírico en primera persona:

Tablas techos bastones catauros tercios...
para tabaco en ramas
manojos de palmito: cogollo y corazón nutrientes
fruto oleaginoso. Yo
palma de seda elevada coronada descalza inerme
flores sésiles, hojas pinnactisectas... (p. 76).

Como en el cuadro «La maldita circunstancia del agua por todas partes», de Sandra Ramos, donde la artista se representa a sí misma convertida en isla, aparece la poeta –ya no la Hablante, ni el Sujeto Lírico– transformada en palma a través de una metamorfosis que ha comenzado por los pies –el camino, el arraigo a la tierra– para luego levantarse con la suavidad de la seda, elevada, coronada, vibrante en lo alto, aunque aún descalza e inerme. Irrumpen entonces bruscamente las interrogantes finales que quiebran la dinámica de las descripciones anteriores para asentarse en la más cruda y terrible realidad, que implica también una gran interrogación sobre el futuro: «¿Quién o quiénes fijan el precio de una palma? / ¿Cuándo?» (p. 76). Un *quién* o *quienes* que acentúa la escasa posibilidad de participación en el destino de las palmas, un *cuándo* sobrecogedor en el que también confluyen la sensación de desamparo, desvalimiento y temor.

Ficha: «Intertextualidad I»

Utilizada por la autora con una extraordinaria libertad creativa, muy alejada de cualquier intento de epatar al lector con las abundantísimas referencias, muchas veces veladas, herméticas, difíciles de reconocer, la intertextualidad desempeña un papel fundamental en la obra de Soleida. Mediadas por una incorporación previa muy personal –horno transmutativo, «estómago del conocimiento» en el curso délfico lezamiano–, las alusiones, tanto a las artes visuales como a la música o la literatura (incluida su obra personal)¹³ aparecen confundidas con sus propias visiones, fantasías, marcas emotivas, sensaciones, es decir, sus muy peculiares incorporaciones. Crece el poema en las más disímiles direcciones alimentado por un diálogo enriquecedor, neobarroca proliferación de sentidos

13. ¿Intratextualidad?

y sugerencias que se trenzan, se rizan o se encrespan –bucles retroalimentados– luego de la asimilación creadora. Se puede comprobar, en este y otros poemas, lo dicho a Fronesis en *Oppiano Licario* por la anciana en estado de gracia cuando este contempla los libros del segundo estante: «la materia asimilada es germinativa y la semilla asciende hasta la flor o el fruto» (Lezama 1977, p. 250),¹⁴ o recordar, con Desiderio Navarro (1996), cuando cita a Roland Barthes, que «el intertexto no es forzosamente un campo de influencias: es más bien una música de figuras, de metáforas, de pensamientos-palabras; es el significante como sirena» (p. XIII). Al referirse a la intertextualidad como *término generalizador*, el director de *Criterios* apunta que esta «hizo posible la clara visualización de una nueva problemática teórica independiente, que interconecta desde el punto de vista semiótico no solo las formas tradicionales y modernas de intertextualidad ya aisladamente descritas y bautizadas, sino también las que están siendo creadas por la praxis literaria viva –la posmodernista, por ejemplo, que ha hecho de la intertextualidad un verdadero objeto de culto» (p. VI).

En «Paisaje» son los cuadros de René Magritte los que llegan al poema, mediados por la escritura de Henri Michaux. Las dos nubes que han entrado en el texto del escritor se tornan rojas en el poema de Soleida y van rodeando los objetos incautados a Aponte –todos relacionados con la historia, la literatura y el arte–. En la estrofa siguiente, luego de una rápida caracterización de José Antonio Aponte y Ularraba (negro carpintero tallador autodidacta de la calle Jesús Peregrino), se pasa a una enumeración sobre las sublevaciones de esclavos, que va adquiriendo un tono angustioso, entrecortado; apresurados mensajes en clave Morse, diría un lector del siglo XX: «estallan y sofocan sublevaciones en el Oriente ahorcado líder local esclavo origen congo Juan Nepomuceno» (pp. 70-71). De la paz amenazada de los objetos a la represión de los esclavos sublevados, el texto transita en un rápido decursar que detiene su ritmo en la orden del Marqués de Someruelos, ya lenta, desmembrada:

Muerte
 Por
 Ahorcamiento
 y
 De
 Ca
 Pi
 Ta

14. En este pasaje, Editabunda le explica a Fronesis que el segundo de los estantes de libros (hecho con madera cubana) comprende lo que ella llama «el Horno transmutativo, estómago del conocimiento, que va desde el gusto al *humus* [...] a la materia que quiere ser creadora» (pp. 249-250).

Ción (p. 71).

La cabeza, motivo recurrente en la poesía de Soleida –quizás más frecuente que los pies–, vuelve en este poema no a través del ritual de rogación, de limpieza, sino en la cruda separación del cuerpo, cabeza enjaulada:

miradla bien
 ¡sangra!
 sangra en una jaula
 en el camino de Jesús del Monte (p. 71).

Vuelven entonces, en este texto fechado el 9 de abril de 2012, las nubes rojas, como una pesadilla, sangrando doscientos años después:

rojas nubes insisten
 rojas
 rojas nubes doscientos años
 ¡sangra...! (p. 71).

Luego de cerrado el triple paréntesis, ya en la reincorporación al texto de Michaux, las nubes de Magritte miran «a lo lejos, / esperando de la lejanía / únicamente, / un acontecimiento...».

Ficha: «Intertextualidad 2»

Julio Cortázar llega al poema «Un elogio del negro» a través de alguna de las imágenes con su gato –diría que amorosas fotografías de...¹⁵–, «años enteros presidiendo toda una pared» (p. 77). Su aparición –antecedida por el contraste entre el blanco y el negro que abre la segunda estrofa– refuerza uno de los ejes semánticos centrales de todo el poema: la difícil relación entre estos dos colores. «Negros de luz» aparecen los ojos de Cortázar, esos ojos distanciados y claros, como los de Adorno, ambos unidos en el «musi musi» de la onomatopeya irradiante. En comunión con su gato llega el escritor al texto, a través de la mirada, de los colores, del sonido, y solo entonces, después de verificada la apropiación sensorial y afectiva, aparece «Negro el 10. Libro-objeto» (p. 77) (alusión al libro de Cortázar sobre las serigrafías del artista argentino Luis Tomasello, del cual solo se publicaron sesenta ejemplares, firmados por el autor). Mas también hace su aparición «Negro el 10» –último poema escrito por Cortázar–, donde el negro aparece de muy

15. Omar Sanz, siempre generoso y preocupado por el crédito de los fotógrafos, me ayudó en esta búsqueda. Solo pudo encontrar a Gabriela Girard, autora de las fotos de Flanella. Pero quien aparece en el poema es Adorno, y no ha sido posible conocer la identidad del fotógrafo/a.

diversos modos, entre otros, asociado con el juego y el azar. Según Jorgelina Loubet (1994) –quien analiza el tema de la muerte en este poema–, el 10, en la simbología de la tetraktys,

era para los pitagóricos el símbolo de la creación universal. Pero también, en otra clave, el número 10 simboliza la Rueda de la Fortuna y se la considera la representación del mundo. Creación universal, representación del mundo: con esta densidad de contenidos no es extraño que Julio Cortázar se detuviera ante el número 10 y pasara de la Rueda de la Fortuna al juego de la ruleta, donde el 10, símbolo de la totalidad, aparece en una casilla negra, asociado al color de las fuerzas nocturnas, color de duelo y de muerte (pp. 78-79).

De la tetraktys al tarot, a la ruleta. Si aplicamos esa lógica al 12 de Soleida, tendríamos que su número no cabe en la tetraktys, pues la rebasa, pero en la tradición oriental, según Juan Eduardo Cirlot (1969), es el último de los números primordiales, o sea, aquellos que pertenecen al ámbito de lo espiritual. Leo también en ese antiguo *Diccionario de símbolos* que de la multiplicación del ternario y el cuaternario surge el dodecanario (orden universal). Y, en un resumen, de «los significados más generalmente reconocidos por la tradición simbolista a cada número» (p. 329), se expresa: «Doce. Orden cósmico, salvación. Número de los signos zodiacales. Modelo de las ordenaciones en dodecanario. Ligado a la idea de espacio y tiempo, a la de rueda o círculo» (p. 331).

Si buscamos un sentido a través del tarot, dominado con maestría por Soleida, estaría el arcano XII, El Colgado, al cual la autora dedica un bello poema en *Escritos al revés*. Y no habría ruleta; si la hubiera, en ese mismo libro, estaría Ángel Escobar excogitando la Rueda lezamiana. En conversación, Soleida me dice que el número 12 es importante para ella: entre otras cosas que quizás olvido, su casa de Santiago de Cuba: número 12; la suma del número del Asteroide –como se ha visto–: 12; y, ahora, el de su actual apartamento en la calle Obrapía. Otras secretas claves numerológicas deben de haberle dado esa certeza.

Tenemos así, en el poema de Cortázar, «negro el diez: ruleta de la muerte / que se juega viviendo» ([1984] 2004, p. 39). En el de Soleida, una estrofa donde ambos poetas confluyen en un nivel más profundo que el afectivo y a la vez se separan marcando un giro crucial en la dinámica del poema: tránsito del libro y el poema cortazarianos al tiempo y el espacio puntuales del sujeto lírico a través del 12 (A WA NILÉ):

*Negro el 10. Libro-objeto. Límite
determinado por el impresor. Y por*

los hábitos de la Ruleta.
 Aquí, ahora, 12 (A WA NILÉ): número
 cierra-ciclos
 consumación
 casa natal (pp. 77-78).

Después de esta cuarta estrofa –núcleo del poema–, se produce un nuevo cambio de tiempo y espacio a través del mismo procedimiento que incorporó el escritor argentino al texto, una mediación a través de la palabra que entronca con el arte: el sujeto lírico contempla una obra de las artes visuales, en este caso, un cuadro, pero ahora –como la imagen de la foto proyectada en la pared de «Las babas del diablo»– la imagen que se observa cobra vida propia, se mueve, y da paso a una historia diferente. En esta no es el color usado por Tomasello ni el del poema de Cortázar –«sedosa guillotina del diurno pavorreal» ([1984] 2004, p. 39), entre otros muchos sentidos–, sino el color de la piel de unos cuerpos humanos, marca racial que conduce a la muerte:

Veíase un cuadro: una matanza
 (1912): Evaristo Estenoz, Pedro Ivonnet...
 3 mil negras palomas (almas
 ululantes)
 a bolina (p. 78).

La retrospectiva se mueve otros cien años:¹⁶

Y antes de lo anterior (1812)
 extraña sincronía: una matanza más
 con decapitación: Aponte
 cabeza negra colgada en una jaula (p. 78).

Conduce el color negro a la historia de Cuba –uno de los ejes temáticos principales de la poesía de Soleida–, a las terribles represiones de tipo racial sucedidas en los años 12 de diferentes siglos, recordadas desde 2012, y, en una nueva contraposición de lo blanco y lo negro (también en un nuevo giro intertextual hacia las artes visuales), se observa, nítida, desde la ducha, la blanca taza de Duchamp, tragando. Desde el inicio, en su pri-

16. Publicado en 2017, *A wa nilé* recoge poemas escritos entre 1998 –solo uno, «Cobre / Ibayé», es de este año– y 2012. «Un ejercicio de color» está fechado en 2007. De los veinticuatro restantes, cinco fueron escritos en 2010, seis en 2011 y trece en 2012, año en que se conmemoraron los doscientos de la muerte de José Antonio Aponte y el centenario de la masacre de los negros, recogida por la historia oficial como La Guerrita de 1912. Quisieran entrar en mi texto «Sea, señor Aponte» y «Lápida bajo la estatua de José Miguel Gómez», de Georgina Herrera. Me limito a mencionarlos aquí, pero los releo.

mera estrofa –de marcado carácter autorreflexivo– la hablante ha anticipado la fuerte carga connotativa del poema, su densidad semántica y, sobre todo, su dinámica, casi vertiginosa, cuando se pregunta:

¿Poema cinético?
 ¿Barullo?
 ¿Instalación / destartalo / des-
 cojonación...? (p. 77).

II. LOS SUEÑOS

Sé, por experiencia irrefutable, que los sueños conducen al autoconocimiento.

LICHTENBERG: *El hombre en la ventana: fragmentos autobiográficos*

Silencio. No hay banda. No hay orquesta.

DAVID LYNCH: *Mulholland Drive*

Poeta de los sueños llamé a Soleida hace muy poco en un brevísimo texto que escribí sobre la que fue –aún no lo sabíamos– la última aparición pública de Antón Arrufat: una Letra Inyectada que se realizó en la fundación Ludwig a partir del *Inventario*, de Omar Sanz. Allí llegó, como homenaje al autor de *Vías de extinción*, la voz de Ana María Ochoa –acompañada de guitarra y no–, cantando, con el íntimo e inconfundible sentimiento del filin, algunas de sus canciones preferidas (las de Antón). Para comenzar: «Mil congojas».¹⁷ Cito –solo para los interesados; pasen al siguiente párrafo, sin remordimientos, los que no– las veinte líneas¹⁸ que me pidió Annette Granda para la divulgación de la actividad en la web, con múltiples notas al pie que he añadido ahora:

La sombra y los distintos grados de opacidad que van revelando el misterio de los objetos, descubriendo zonas que solo se hacen visibles con la lenta retirada de la luz, fue el tema central de esta nueva edición de *La Letra Inyectada*, que ayer propició un peculiar encuentro entre la literatura y el arte de la fotografía. A partir de los puntos de confluencia entre sus respectivas poéticas, dialogaron el escritor y el fotógrafo recreando expe-

17. Las otras canciones fueron «Déjame sola», «Mi mejor canción» y «Nostalgia».

18. Texto publicado en Instagram, en la cuenta oficial del proyecto *La Jeringa*, el 29 de abril de 2023.

riencias compartidas: el acercamiento a la ciudad, el proyecto de ilustración de un poemario¹⁹ –quinqué cuya luz se va desvaneciendo en el humo, caminos de extinción–, el libro como objeto bello en sí mismo, el homenaje del discípulo a uno de sus maestros.²⁰ Imágenes de La Habana heredada en las pantallas de la Ludwig,²¹ el mito de los Ibeyis multiplicados junto a la foto familiar –¿acaso Olokun y la plegaria de Lázaro Ross regían, desde su profundo retiro, lo que ocurría en el espacio abierto?–²² acompañaron al autor de *Los siete contra Tebas* al recordar al Filonús adolescente buscando la luz o el encuadre acertado, mirando el mundo como «fotografiable»; el encuentro de Aristarco y Actité²³ en la hora –indecisa y malva– del crepúsculo; el Aguafiestas penetrando la noche para hacer fulgurar en lo oscuro –como el polvo de oro molido de las lacas japonesas recreadas por Tanikazi–²⁴ una semilla líquida de vida,²⁵ o las cartas de amor de un jesuita a la amante infiel,²⁶ leídas furtivamente en su infancia. La música, a través del sentimiento de una espléndida voz que, en medio de la intensa claridad de la tarde, protagonizó el milagro de recuperar penumbras y congojas de antiguas canciones, había abierto antes el camino de la poesía. Sonaron los *flashes* y los clics²⁷ de la poeta de los sueños allí presente y se oyó leer al escritor un estremecedor poema dedicado al amigo que envejece: «El

19. Se trata de *Vías de extinción*, ilustrado con fotos de Omar Sanz.

20. El otro maestro reconocido y homenajeado por Omar Sanz fue el Chinolope.

21. Referencia a algunas de las cuarenta y cuatro fotos interiores que ilustraron *La ciudad que heredamos*, de Antón Arrufat, su último libro publicado en vida, expuestas en las pantallas del local donde se celebró la actividad. En el libro hay al menos tres momentos importantes asociados a la fotografía: las fotos de los pies del abuelo del protagonista, separados del resto del cuerpo, detalles de dedos, uñas; Simonne de Bevoir desnuda, de espaldas, retratada en 1950, en Chicago, por Art Shay, y la foto del Andarín Carvajal aparecida en *El Fígaro*.

22. El Inventario cerraba con «Paisaje de Olokun», fotografía digital expuesta en una habitación fría, cerrada y en penumbras, donde se escuchaba a Lázaro Ross cantando «Olokun Wuakamashe».

23. Filonús, Aristarco y Actité, personajes de *La noche del Aguafiestas*.

24. Cfr. Junichiro Tanikazi: *El elogio de la sombra* ([1933] 2008). Al explicar cómo la belleza de las lacas japonesas es realizada por la luz incierta («la oscuridad es la condición indispensable para apreciar la belleza de una laca» (p. 35), el autor afirma: «una laca decorada con oro molido no está hecha para ser vista de una sola vez en un lugar iluminado, sino para ser adivinada en un lugar oscuro, en medio de una luz difusa que por instantes va revelando uno u otro detalle, de tal manera que su suntuoso decorado, constantemente oculto en la sombra, suscita resonancias inexpresables» (p. 36).

25. Referencia a la experiencia onanista de Aristarco durante la noche, en la oscuridad de su habitación cerrada: «El semen brotó con increíble energía. Me inundó la palma de la mano y corrió por mis dedos. Cerré el puño. Dentro parecía vital. Salpiqué con él las sombras que parecían más densas en el piso y las paredes. Espejeaban».

26. Se trata de una de las anécdotas narradas esa tarde por Antón sobre sus inicios en la escritura durante su temprana infancia, cuando escudriñaba en secreto la correspondencia ajena.

27. Los poemas leídos por Soleida fueron «Banco rosa (boceto)», dedicado a Antón Arrufat en sus 75 años, y «Oscuros tejemanejes de la lente», dedicado a Omar Sanz.

hoy es más oscuro, / más imposible / que la claridad enterrada del ayer» (Arrufat 2014, p. 90).

Aunque no he leído *El libro de los sueños* (1999) ni *Antes del mediodía. Memoria del sueño* (2011) –dos de los arcanos ausentes de esta tirada–, conozco la importancia concedida por la autora al mundo onírico.²⁸ En 1979 Soleida escribió, por primera vez, un sueño, uno realmente intenso y perturbador, como una manera de conjurar el terror de aquellas visiones estremecedoras. Más adelante, continuó indagando en ese mundo a partir de su propia experiencia, y ya, en 1983, comenzó el inaudito proyecto de crear un gran Archivo de Sueños que recogiera lo soñado por otros. Una parte de ese archivo ha podido ser publicada, pero aún la autora conserva kilómetros de cintas grabadas, algunas aún sin transcribir. Para que se tenga una idea de lo descomunal y desmesurado de esta empresa aún inconclusa, cito un fragmento de «Unas palabras al lector», escritas en 2006, donde se hace un recuento de algunos de los sueños recogidos por ella en extenuantes peregrinajes por toda la ciudad. No deja de asombrarme cómo logró que tantas personas, de las más diversas procedencias, algunas de ellas con personalidades muy fuertes y complejas, le narraran sus íntimas visiones. Sin dudas, un ángel acompañaba a Soleida en estas entrevistas, y un pequeño Eleguá le abría los caminos:

El libro (artefacto) reúne, en absoluta *democracia intelectual*, a nuestra primerísima bailarina, Alicia Alonso, al cantante folklórico Lázaro Ross, a los compositores e intérpretes Silvio Rodríguez y Marta Valdés, a los famosos atletas Alberto Juantorena y Ana Fidelia Quirós, a los poetas Lorenzo García Vega, Pablo Armando Fernández, Antón Arrufat, Roberto Fernández Retamar, Reina María Rodríguez, Lina de Feria, Rito Ramón Aroche, Omar Pérez, Víctor Fowler..., al actor Jorge Perugorría, a la coreógrafa Marianela Boán, a las pintoras Flora Fong y Zaida del Río, al príncipe de las alturas Javier Sotomayor, a la multicampeona Deborah Andollo, a la novelista chilena Diamela Eltit, a Jenny Itté, uruguaya, exguerrillera, a la empleada doméstica Concepción Páez, al travesti Roxana Rojo, al narra-

28. En audio de wasap del 30 de junio de 2023 me comenta Soleida sobre estos dos libros:

“El primer libro tuvo tres procesos editoriales. Yo lo entregué en 1988, y en 1990 lo intentó publicar Letras Cubanas, pero no me satisfizo el diseño interior. Querían hacer como un diccionario y yo no acepté. Entonces vino toda la carencia de papel y ya no salió. En el 95 tuvo un proceso con una editorial mexicana. Se iba a hacer en coedición con Letras Cubanas. El director de la editorial enfermó gravemente y no pudo salir el libro. Y el tercero fue este, que salió en 1999, o sea, once años después de haberse entregado. Ya en ese momento no había ninguna reticencia y solo tuve que emprender la odisea de que me permitieran tener el diseño de cubierta que yo quisiera, porque el que estaban haciendo era un horror, con una obra de Fabelo también, pero infame. Infame, el diseño. Fue como un mes y pico o dos meses en ese debate hasta que finalmente apareció, así como tú lo ves, bellamente, y, además, con muchísima aceptación. Ese libro se presentó en una Feria del Libro y a la semana no se encontraba ya en librerías prácticamente”.

dor Francisco López Sacha, al tricampeón olímpico de boxeo Félix Savón, a un general retirado, a un recluso del Combinado del Este, a una monja, a una prostituta (Ríos 2011, pp. 12-13).

(Como en un sueño veo la suave y delicada figura de Soleida junto a la del descomunal y portentoso boxeador Félix Savón. Conversa sobre asuntos tan leves y sutiles que no puedo dejar de corroborar mi teoría del ángel).

Un particular problema le preocupaba entonces: ¿cómo llevar a la escritura las visiones oníricas de la mejor manera? Ella misma lo explica en 1995 en la introducción a *El libro de los sueños*: «Entre el sueño soñado y su expresión existe una obligada diferencia. Esto, por la propia naturaleza de los sueños (una sustancia casi siempre vaporosa, escurreidiza), por lo que puede haber de censura inconsciente. Es imposible evitar ese riesgo, y aun el de que se le añada cierta fabulación» (p. 9).

La sostenida práctica de transcribir sueños ajenos («un trabajo de redacción que podría definirse como quitar la tierra, no transformar, completar o embellecer») (p. 9) le permitió adentrarse más aún en el terreno de la forma, indagar cuál sería el modo de expresión más adecuado para traducir el lenguaje onírico –que cuenta con códigos muy particulares y con una gramática propia– al de la escritura.

Insisto en este aspecto particular, pues considero que está estrechamente relacionado con la poética de la autora. El largo proceso de búsqueda de un medio de expresión adecuado para fabulaciones de tal magnitud ha dejado una profunda huella en la poesía de Soleida, vinculada, a mi juicio, con la expresión tan libre de su poesía, que fluye, como ha sido señalado por la crítica, más allá de cualquier convención o restricción genérica, para abrirse a diferentes grados de narratividad y dramaturgia, a la vez que se alimenta antropofágicamente de otras manifestaciones artísticas: música, cine, teatro, artes visuales, instalación, intervención, performance, etc. La insistencia de la autora de *El libro cero* en la honestidad requerida para contar los sueños, sin omitir sus aristas escabrosas o terribles, o cualquier evento reprochable por la razón o la conciencia reflexiva, esas grandes censoras, debe de haber sido puesta a prueba cuando contó su primer sueño. Según explica, este fue narrado «con todos sus abrumadores detalles. La visión era real y aterradora: fui asediada por niños, hui, maté volví a escapar» (p. 7) Quizás también esa práctica en la fidelidad a lo soñado, con sus revelaciones absurdas e incomprensibles, haya influido también en el carácter difícil, muchas veces hermético, de su escritura, que es una de las coordenadas de su poética. Ese arduo y fatigoso trabajo la condujo a exploraciones que, sin dudas, enriquecieron su escritura: «Confieso que ningún otro proyecto me ha exigido mayor lucidez y destreza en el manejo de la lengua» (p. 9).

La enseñanza expresada en *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* –«no vayas a alterar la realidad del sueño, no divorcies la magia de la historia ni la vigilia

del mito» (Calvo 2009, p. 309)– no solo está relacionada con la poética de la autora; es también un saber integrado a su visión del mundo y a su día a día, en el transcurrir de lo cotidiano.

Ficha: «Sueños 1»

Precedido por «Campo de tiro», también escrito en 2010,²⁹ en el cual Lezama, centro irradiante del poema –EL QUE ES–, trueca sombreros –blanco, negro– con EL OTRO (Ríos 2017, p. 43), el poema «Paréntesis / Visitación» presenta las características del recuento onírico: difunto que vuelve a habitar en la realidad del sueño, espacios que son unos y a la vez son otros, certezas infundamentadas pero absolutas, que llegan sin asidero en lo posible ni en lo real, pero que los sustituyen: «no vi hoja alguna en su mano, pero sé que ahí había un poema» (p. 46).

La escritura se muestra como salvación, limpieza, posibilidad de «des-car-gar-se» (p. 46), escape de lo malo, de lo que hace estallar la cabeza. Bello homenaje de la poeta al sabio de Trocadero, que viene de blanco desde el lugar del sosiego para ser coronado con una tiara trenzada por ella con la «frescura rosada», «acorazonada» del coralillo (p. 45).

Ficha: «Sueños 2»

«Fue así. / Así sucede el sueño», se dice explícitamente en «Testigo» cuando se narran las que podrían considerarse diferentes escenas de una obra teatral.³⁰ El poema comienza con un estornudo –de quien denominaré a partir de ahora la Testigo, categoría intercambiable con las de sujeto lírico, hablante, yo poético o cualquier otra similar–, expulsión repentina de aire que, en mi delirio relacionante, asocio con la del protagonista chejoviano de «La muerte de un funcionario» –solo por aquello de estar el protagonista sentado en la segunda fila de butacas de un teatro cuando se produce el estornudo que lo conducirá a la muerte–, aunque en el texto de Soleida, ciertamente, parezca ser más mecanismo de defensa, respuesta del cuerpo ante el agente irritante, agresivo o peligroso:

Estornudé...
No me atosiguen más. Fue
la

29. Año del centenario de José Lezama Lima.

30. La mención de *paracine* en la dedicatoria apoya esta lectura que subraya la importancia de lo dramático en el poema, amén de las palabras *proscenio*, *director de escena*, *cámaras de TV*, etc.

cab
 eza
 que
 p
 errrrrrr
 dííííííííí
 lo que escuché, des
 entonando (p. 28).

Es esta la primera cabeza que se pierde, la de la Testigo, y, aunque estoy en una ficha del sueño, me veo obligada a volver a la enumeración, en este caso, de seis cabezas perdidas, todas de diferentes modos. Ya se ha visto la de la Testigo. Le siguen la del codirector de *El texto sucio*, cuando realiza un saludo perfecto en el proscenio; las de Lu y Christopher, que «cayeron [...] en el lodo / un lodo apisonado / meticulosamente apisonado» (p. 29). Puente perdió la suya –«siempre llena de ideas / generalmente contrar- / arias»– cuando el director de escena dijo «corten» (pp. 29-30); M. Font, la pierde en sueños, aunque luego no fue posible encontrarla entre los 250 fusilados que estaban con él (p. 30).

Cuatro sitios son mencionados en el texto: la Casa de la Inquietud, la Casa de la Tranquilidad, la Ciudad de la Modorra y el lugar U. En los finales del poema se narra cómo en una ocasión todos entraron a la Casa de la Tranquilidad («¡¡¡La Casa de la Tranquilidad!!!»). Allí:

entonamos canciones deleitosas
 ensayamos (¡¡¡Más alto
 Más rápido Más fuerte!!!):

PoesíaEsAmor
 PoesíaEsAmor
 PoesíaEsAmor (p. 31).

Cuenta la Testigo que, cuando despertaron, ya se habían comido la Casa de la Tranquilidad, y ella, la que ha ido narrando las diferentes escenas de pérdidas de cabeza «entre un estornudo y otro»,³¹ la misma que, gracias a esa ráfaga de limpieza respiratoria, «ha compartido vida y milagro / de unos cuantos» (p. 30), se pregunta: «¿Quién / de nosotros / conserva intacta su cabeza?» (p. 31).

31. El estornudo vendría a funcionar, pienso yo, como un telón que se cierra y se abre entre las escenas, aunque no siempre sea explícito. Algo así como el «se abre el telón..., se cierra el telón» de los chistes populares, donde se termina preguntando: «¿Cómo se llama la obra?».

Ficha: «Sueños 3»

Aunque se pone en duda su dimensión onírica al ser el título una interrogación –sugiriendo así una dimensión sobrecogedora, la real, esa ilusión propia del sueño de creernos despiertos–, «¿Soñar?», uno de los poemas más angustioso de *A wa nilé*, puede considerarse mal sueño o pesadilla, huida de dos, quizás tres o más mujeres que, por desconocer, desconocen –pues se torna impreciso, superpuesto– el sitio de dónde proceden. No es uno, sino varios. El espacio, entonces, al igual que las identidades de los personajes, exhibe fronteras borrosas, difuminadas, fluidas: lugar tan abierto y permeable que pudiera contener tanto un *tú* como un *yo*, o diferentes lugares en uno. Estos sitios se asocian con *a wa nilé*, con la «abrupta caída [...] en el terror» (p. 61), o se tornan imposibles para los pies que, más que andar, arrollan, y hasta bailan, en un ejercicio de punta y tacón:

¿La Prueba (La Escondida), el monte...?
 ¿*A wa nilé*...?
 ¿O la casa de Quinta, loma de tierra, abrupta caída
 de nuevo en el terror...?
 ¿O Santa Rita, calle-laurel para los imposibles-pies-
 que-arrollan... desde San Agustín...?
 Tacón y punta tacón y punta... (p. 61)

Las mujeres, «altas, finas», como «primorosas figuras de un pintor», con las cabezas coronadas de «haces de leña, hirsutos» (p. 62), emprenden viaje.³² La trama del poema –pues en este caso la narratividad del texto permite el uso de este término– aparece centrada en una delirante fuga hacia un objetivo definido: el mar. Saben ellas hacia dónde se encaminan, mas, como se ha dicho, no puede el sujeto lírico precisar el sitio dejado atrás.

La huida se va tornando cada vez más angustiosa oyendo al *sijú* o «el silbido del mación»: «Mira (el Paraná), la hierba de guinea / la hierba de guinea / boca del pozo abierta... / Mira la sombra... Písa- / la» (p. 62). Se escucha entonces el canto ceremonial de quien, perseguido, implora al caballo blanco que lo saque del arenal. El canto cede la palabra a una voz, ahora en segunda persona:

Soplas, exhalas, sobria, pequeña bruja:
 Sieteamedores. Polvos.
 Cada paso es el paso. Echás efún

32. No puedo dejar de recordar en «Seca», de *Escritos al revés*, la cabeza rapada de Puente: «ESTA / rama / aparente MENTE seca / talada / leña que surge y resurge» (pp. 34-35).

alumbre.

abrecamino (p. 62).

Las sombras de las ancestras («sombra de nuestras sombras», Dolores, Esperanza, Gloria-Madre) (p. 62) son invocadas en una especie de *mogugba* –tres veces *Ibayé* para las difuntas–, y parecen disolver el viejo y oscuro rumor que las ciega. Finalmente, aparece el lugar del deseo, la mar, «espléndido azul», pero he aquí que ya no se sabe si la vista es consuelo o penitencia, pues en la vastedad del paisaje se observan mogotes de nieve (¿nieve de Hernández Novás, nieve casaliana?, me pregunto) y, contaminando el paisaje, frías balsas de distracción, convivios limitados que «los paseantes [...] saben aprovechar» (p. 63). El fin de la huida, el sitio buscado se ha tornado ajeno, diríase que irreconocible. Pero en la última estrofa, en fuga quizás hacia una dimensión otra, la del arte dentro del sueño, aparece el mar inquieto, oleaje de una marina de Leopoldo Romañach, donde es posible advertir un brevísimo, penetrante círculo de luz que llega desde un verso –«Recogida su luz toda en un punto» (p. 63)– del místico asceta ya mencionado.

FINAL

Como en un círculo –rueda, ruleta, corona–, regreso al principio de *A wa nilé*, a su poema inicial, cuyo título no comenté: «Cobre / Ibayé», lugar desde el que la caridad extiende su manto amarillo de amor, donde, además de las minas de la valiosa piedra y de la Loma del Cimarrón, se encuentra la Basílica de la Virgen, patrona de la isla, Ochún con su sonrisa y sus collares. *Caridad*: del latín *cāritas*, *-ātis*. Primera acepción: ‘Actitud solidaria con el sufrimiento ajeno’ (RAE). No avanzo en las siete siguientes entradas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCOS, JORGE LUIS (1999). "Nota preliminar". En *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX*. La Habana: Letras Cubanas: v-XLIII.
- ARRUFAT, ANTÓN (2005). *El hombre discursivo*. La Habana: Letras Cubanas.
- ARRUFAT, ANTÓN (2014). *Vías de extinción*. La Habana: Letras Cubanas.
- BORRERO ECHEVERRÍA, ESTEBAN ([1905] 2002). "El ciervo encantado". En Jorge Fonet y Carlos Espinosa Domínguez (selec. y notas). *Cuento cubano del siglo XX*. México DF: Fondo de Cultura Económica: 29-39.
- CALVO, CÉSAR (2009). *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. La Habana: Casa de las Américas.
- CASTANEDA, CARLOS (1968). *The Teachings of Don Juan: A Yaki Way of Knowledge*. California: University of California Press. (Cortesía de Ernesto Santana).
- CIRLOT, JUAN EDUARDO (1969). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- CORTÁZAR, JULIO ([1984] 2004). "Negro el 10". *Revista de la Universidad de México*, n.º 1: 38-40.
- DOMÍNGUEZ, ISRAEL (2023): "Mensaje de audio por wasap". 9 y 12 de junio.
- FONET, JORGE (2002). "Prólogo". En Jorge Fonet y Carlos Espinosa Domínguez (selec. y notas), *Cuento cubano del siglo XX*. México DF: Fondo de Cultura Económica: 7-28.
- "Georg Christoph Lichtenberg" (2022). En *Wikipedia*. Disponible en http://es.m.wikipedia.org/wiki/Georg_Christoph_Lichtenberg#.
- HERNÁNDEZ NOVÁS, RAÚL (1998). *Amnios*. La Habana: Ediciones Ateneo.
- KOZER, JOSÉ (2020). "Tres facetas para Soleida Ríos" (prólogo). En Soleida Ríos, *26 Tao*. Matanzas: Ediciones Matanzas: 7-9.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ (1977). *Oppiano Licario*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- LOUBET, JORGELINA (1994). "Negro el diez, poema de Julio Cortázar". *Boletín Academia Argentina de Letras*, n.º LIX: 78-79.
- MARTÍNEZ FURÉ, ROGELIO (selec., traduc. y pról.) (1968). *Poesía anónima africana*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- MATEO PALMER, MARGARITA (2018). "Clase sobre Georgina Herrera, Excilia Saldaña y Soleida Ríos, impartida en la Universidad de Lyon". (En mi memoria, porque no encontré los papeles de esa clase).
- «Moyugba» [s. f.]. En *Cubayoruba* Disponible en <http://www.cuayoruba.net/santeria/moyugba>.
- NAVARRO, DESIDERIO (1996). "Intertextualité. Treinta años después". En VV. AA., *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Uneac-Casa de las Américas: v-XIV.
- PAREDES, ROMMEL OMAR y ARTURO PAUCARCHUCO (2018). "Síndrome en espejo como manifestación del desequilibrio angiogénico". *Revista Peruana de Ginecología y Obstetricia*, vol. 64, n.º 1: 99-102.

- PÉREZ, OMAR (1995). *Algo de lo sagrado*. La Habana: Ediciones Unión.
- RÍOS, SOLEIDA (1999). *El libro de los sueños*. La Habana: Letras Cubanas.
- RÍOS, SOLEIDA (2009). *Escritos al revés*. La Habana: Letras Cubanas.
- RÍOS, SOLEIDA (2011). *Antes del mediodía. Memoria del sueño*. La Habana: Ediciones Unión.
- RÍOS, SOLEIDA (2013). *Estrías*. La Habana: Letras Cubanas.
- RÍOS, SOLEIDA (2017). *A wa nilé*. La Habana: Letras Cubanas.
- RÍOS, SOLEIDA (2020). *26 Tao*. Matanzas: Ediciones Matanzas.
- SAÍNZ DE ROBLES, FEDERICO C. (1968). *Ensayo de un diccionario español de sinónimos y antónimos*. La Habana: Edición Revolucionaria.
- SÁNCHEZ, OSCAR (2023). "Vómito". En *Acqua di Oscaretto*. [CD-ROM]. La Habana: Caguamaconda.
- SARRÍA, LEONARDO (2023). "Mensaje de audio por wasap ". 10 de junio.
- SMITH, BESSIE (1928). *Empty Bed Blues*. Nueva York: Columbia Records.
- STEVENS, CAT (YUSUF) (1972). "O'Caritas". En *Catch Bull at Four*. [CD-ROM]. Oxfordshire: The Manor Studio.
- TANIKAZI, JUNICHIRO ([1933] 2008). *El elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.
- TORRES, DULY; HELEN DE NOBREGA; JOEL SANTOS, JUAN PEROZO y EDUARDO REYNA (2010). "Síndrome en espejo secundario a teratoma sacrococcígeno fetal". *Clínica e Investigación en Ginecología y Obstetricia*, vol. 37, n.º 5: 198-200.