

Páramos: unas voces venidas de lejos

LA PALABRA *PÁRAMOS* DEL TÍTULO DE REINA MARÍA RODRÍGUEZ nos remite a una alegría de la mirada, al viaje de los ojos por parajes donde el sentido puede reinventarse. Son *Páramos* atípicos, construidos de escritura, memoria y notables pulsiones de un cerebro en forcejeo con sus imaginarios.

En *Páramos* (Ediciones Unión, La Habana, 1995) el tiempo y el espacio celebran un corte, cima del instante radical, o ruptura donde el desencanto de su autora con gran parte de su obra anterior se convierte en ascenso, transgresión del *pathos* practicado en los versos hacia una tupida membrana de vibraciones oníricas y meta-textuales.

Es en este territorio donde se incuba una visión complejizada de la escritura en función del libro, subvirtiéndose la legitimidad de la propia escritura. El movimiento del lenguaje da al relato y a la erosión que provoca su pensamiento, la función de espectáculo; un espectáculo que muestra una vida (y otras que giran en torno a ella) regodeándose u operando como sustancia, haciendo convivir el choque brusco de dos hemisferios, uno más cerebral, y otro que es reciclaje de lo cotidiano o doméstico; choque que impregna a estos textos de un tono y una voz fundadora y, sobre todo, del gesto creativo donde el libro se resuelve como vida, como flujos de realidad. Un libro que, de tanta intimidad, llega a lo trascendental por la virtud de nombrar esa realidad, de mostrar sus estructuras bajo la persistente luz de lo reflexivo.

Entramos en estos *Páramos* a través del único texto en verso que aparece en el libro («Violet Island»). A través de un verso «duro», impersonal, que detecta «otra luz reflexiva que cruza hacia adentro» o «esa curva del ser tendido junto al faro», versos que relatan y declaran síntomas que en las prosas siguientes actuarán como soporte.

Ya en «Violet Island» nos sorprenden los primeros personajes: «cierto hombre, un hombre extraño que cuidaba cada día y cada noche la luz de su faro», «soy Fela no te

Ricardo Alberto Pérez

conozco, este cuerpo con que vendré no es mío». Según van apareciendo, los personajes se insertan en las relaciones intertextuales que determinan los niveles de factura que brinda este libro para configurar el deseo de una poética, de lo literario en un desplazamiento político.

Cada una de estas piezas en prosa es una demostración de la percepción. Los sentidos han elaborado este relieve que va de olores a imágenes numerosas, consecutivas, que se detienen en la memoria, el sabor, y en la dolencia de una cuerda que se hunde en un cuello.

En el texto «Marisol» esta percepción se mezcla a una abundante fantasía, la intensidad de la narración hace creíble al personaje, a la carpa del circo que transmite la familiaridad suficiente al lector mientras transita por ella con la misma emoción que deparan ciertos pasajes de filmes de Tarkovski: un «Espejo», una «Nostalgia», hasta un «Sacrificio».

Es «Marisol» una letra china, algo desprendido de la memoria y el afecto que logra respirar en el medio camino entre la ficción y el testimonio: «no era nadie y era libre. conversaba con su murciélago y sonreía. era delgada y azul. (...) porque ella nació en la carpa de un circo. así se mecía en el trapecio, así caía desde el centro de luz, del orificio opaco hasta los rayos». «Marisol» es aliento. Lo mismo que se experimenta a través de la humedad y de la niebla que invaden el texto «Páramos», o del semen y la sangre menstrual en «Luz acuosa», perteneciendo en conjunto a las metáforas del desecho, al olor reciclado de lo que el útero lanza hacia fuera, en una fase aspectada por la *hiperplasia de endometrio*. La mente conectada a ese útero, a esos hombres que lo cuidan, participa de tales marejadas de la percepción que por lo general marcan los momentos más intensos del libro.

Manipular en función de imágenes estas periferias de la sangre menstrual son, como ya los nombró Julia Kristeva, «poderes de la perversión», lugares para diseminar el poder simbólico del útero, que en lo posible será el personaje clave de toda esta escritura. Digamos que, algo más que personaje, logra ser el propio espíritu del texto, una especie de voz en *off* que flota en el trasfondo de los escenarios que van apareciendo: «necesidad de describir la voz del útero: una voz blanda, matinal, grave, que te adormece por ser atendida, muellemente amada dentro de sí, drenando. nadie te acaricia por dentro.» De esa voz queda su huella como un ideograma, la extraña fantasía que edifica la morbosidad: «...todo el día persiguiendo una mancha de sangre, una sombra rosada, rojiza, parda, un tono como ese de las tardes de verano cuajándose, cuando el sol cae oblicuo contra el algodón y entonces... el llanto. ¿podré efectivamente cesar, quedar paralizada?».

El tono interior se desenvuelve en contrapunto (o fricción) con la condición precaria de un tiempo de crisis, de un desencanto vinculado a la historia y a la utopía, tiempo de frustración y de resguardo espiritual. Tiempo en el que la escasez material punza y obliga a retener desechos: «yo uso los rellenos de algunos animales de Elis, o muñecas de trapo, también lana, todo sirve aquí para aumentar...». Estos materiales vienen con sus biografías a cumplir una función que la autora vuelve afectiva, al convertir el roce de ellos contra

esa zona de su cuerpo en una ficción donde cabe el potencial lúdico de una niña, y la temperatura confortable que aporta un abrigo.

Encontramos en algunos trechos la angustia por el destino de la escritura, el paso de ésta a convertirse en una simulación mecánica, aquello que no quema más, lo que ella nombra «puro refrito». Y la espanta: «como una comida recalentada o una ensalada mustia que volvemos a rociar con vinagre».

De ese destino de desentrañar una letra que aparezca entre el dolor y la lucidez viene la confluencia con Fernando Pessoa, deslumbramiento, atracción no sólo literaria, también centrada en la avanzada visión del conocimiento que el gran poeta portugués poseía, así como en su proyección mística y en su sabiduría esencial del sentido de la existencia y el espacio de lo sagrado.

En el texto *é o nada que é tudo* ocurre un homenaje a la heteronimia de Pessoa, a sus procesos mentales en pos de sustraer luz del lenguaje. El texto de Reina María Rodríguez se elabora (y funciona) en varios planos (o juegos) de voces a partir de una carta apócrifa, enviada a ella por uno de los más polémicos heterónimos de Pessoa, el señor Antonio Moira.

Es momento de sobriedad donde personajes que vienen de todas partes (Artaud, Fela, Freddy Mercury, Marisol, Elis), alcanzan una síntesis y el deseo de la sabiduría los contiene. Son estos personajes, rodando por cada uno de los pasajes, un tejido determinante del libro. A partir de ellos ocurren las más logradas relaciones de intertextualidad. La discusión sobre la luz, la novedad y el claroscuro, crean un aliento que armonizan el ritmo de estas prosas. Con el auxilio de esas voces venidas de lejos (y a través del correo) la autora obtiene la propia resonancia que su voz asiente con tranquilidad: «porque lo importante para mí, son los gestos, seguir los gestos, los objetos tocados por el uso de los gestos, cargados por las energías de los hombres que los manipulan (...) porque poesía —y aquí estoy totalmente de acuerdo con Reis— no es un producto puramente intelectual. la poesía es una música que se hace con ideas».

Vida y escritura se reinventan en un puente de promiscuidad. Otros momentos de seducción se relacionan con la aparición del pasado como fantasía, avanzando travestido: «alquilaban disfraces. con el pago que recibía del circo —yo que siempre contemplé, ella que actuaba— nos escapábamos hacia el mar, nos escapábamos a vestirnos de odalisca, de reina». Es en este tránsito donde la intensidad de la imagen hecha frase, sintaxis, fragmento de un cosmos, mueve este tipo de poética: este *piano mecánico* que escarba en el sentido, en el tiempo de la realización o de las frustraciones. Acontece un sondeo por la naturaleza del espíritu, un tratar de reconocer al espíritu en sus relaciones más drásticas: «y llamo espíritu a mi capacidad de injertar el exterior mediocre y a semejanza crear la irrealdad-¿el alma?»

En el registro de todas estas prosas se descubre una virtud, virtud relacionada con la intensidad e intención del cuerpo que en esencia es el que narra y es quien soporta las relaciones de antítesis que el libro propone. Sus imágenes son dimensiones oníricas que a veces se dirigen a un espacio ontológico, y otras hacia lo estructural de lo descriptivo.

En *Páramos* prevalece el texto oculto que radica en estado de gracia, parapetado detrás de la intención. El lector inteligente descubrirá esa fuerza o energía que se refugia en el doblar de una grafía ambigua con un tono capaz de disolver los falsos límites entre poesía y prosa. El lector inteligente sabrá cómo ignorar las manías torpes de la tradición.

El libro es, en su más exacta virtud, una interesante interpretación del crecimiento (o la mengua) de lo espiritual como proceso, el desdoblarse de una vida en otra tras el enigma del sentido. Reina María Rodríguez opera con corpezas (o niveles) de esa costra llamada cultura, más exactamente deja filtrar «su pequeña vida» por esa porosidad y, atravesándola, retorna con una voz dispuesta a desafiar la erosión del tiempo. *Páramos*, que ya tiene una década de escrito, sigue siendo un universo, casi virgen, dentro de la literatura cubana contemporánea.

