

Liuvan Herrera
Carpio

*Jamila Medina: la
animalia discursiva*

Asistamos a un acto de maduración. La poesía de Jamila Medina Ríos no sintomatiza rituales iniciáticos, no se arrodilla ante padres tutelares, no coquetea con el canon *cubensis*. Su primer volumen edito *Huecos de araña* (Ed. Unión, 2009) ostenta ya un intenso sistema poético encerrado en una metáfora animal: la holladura de insecto, anti-universo, anti-círculo.

En el pórtico «Nana 0», el cero emersoniano provee la matriz para la mujer-araña en la tragedia discursiva de la autora. Cuando la oquedad se funda, el vacío que la compone y tensa construye un tropo de cierto regusto marginal: la mujer, atada por su propia esencia, como el arácnido, deberá suspenderse trapezista sobre el tedio que le sirve de madre, para revelarse mediante un «sueño de reina», sintagma que en la pieza deviene antípoda del verso que le sucede: «sueño de sangre».

El tejido —¿el texto?— que emerge desde el vientre, encausa la interpretación de todo el poemario. Ser este el umbral del libro nos conduce por un complejo laberinto estructural y temático, en el cual los personajes, cual viudas negras, se erotizan a la vez que dan muerte a sus *partenaires*.

Resulta obsesivo en Ríos la conjunción, o más bien el miraje a través del cuero animal a sus humanas. Pudiera fácilmente adjudicársele una postura de género por el hecho de extasiarse en problemáticas femeninas; pero cuidado, pues su constructividad lingüística, aislado sistema escritural en el nuevo siglo, que se conecta a su vez con rarezas narrativas cubanas —Ezequiel Vieta, Calvert Casey, Severo Sarduy, Reina María Rodríguez—, persigue una des-sustanciación icónica en el hecho de no dejarse llevar por la aciaga semiotización de lo femenino en los estudios posestructurales.

Contraria a la tradición medieval del bestiario, que en la literatura cubana se ha afincado en voces fuertes —Dulce María Loynaz, Nicolás Guillén, Fina García Marruz— la poeta escoge un singular método de representación:

Una escritura inacabada, abortada a medias. Imposibilidad de llegar al sexo gozoso y sin dolor. Histerectomía imposible. Imposibilidad de la habitación vaciada de sangre, animales o plantas. Cortadura en la cortadura. Imposibilidad del corte con lo otro. Histe/oria del desgarramiento (Medina, «Hungulación...» 51).

Su elaboración necesita el *modus* ensayístico para declararse y definir límites, su ojo prevalecerá en el desgarre, en la oquedad insectívora, círculo dantesco que no le sirve de sentencia sino de lamento. En «Yo sé la infinitud del psalterio de Utrecht» inaugurará un drama anti-ofeliano que revisitará más tarde en *Primaveras cortadas* (Proyecto Literal, 2011), su segundo poemario publicado.

Pudiera creerse que la reescritura shakespeareana se establece a partir de un homenaje a la célebre ahogada tan atractiva para Brecht, pero el contradiscurso toma resortes argumentales que indican vitalidad, resurrección. Mientras el sujeto lírico devela su estatismo, su estar fuera: «mis lágrimas semejan cristales de colores sobre/las hojas/ son rostros del paisaje/ los perfiles intactos de la inmovilidad» (Medina, *Huecos de Araña* 10, 11, 12, 13), apoyado por un escenario consecuente: «Sólo la calma pace,/ roza el agua,/ una niebla como nata (...) lo cubre-inunda todo», la anti-ondina «sube a la grupa de la bestia y sacude su letargo». Ahora, dos animales permiten la ruptura del *ethos* ofeliano, el ciervo surte a la joven de un traspaso, una muda de

estado, pues al mismo tiempo que abandona el agua mortuoria, conquista un espacio totémico, al domar no solo un cuerpo fugaz, un animal-metáfora, sino al compararse con el salmón, suerte de inversión del mito.

La Ofelia contracorriente, salta en contra de su armazón semántica, constatando una tácita declaración de principios, un diálogo encrespado con la concepción poética lezamiana: «la luna les confiere el poder de repetir/ repetirse repetir repetir.../ les advierte/ que no existe/ la fijeza».

Un abstracto coro de gaiteros rememora la imantación de los roedores por el flautista de Hamelín en «El lazo y la rata». La poeta, inmersa en la niñez como «reino autónomo», sufre una caída en el sentido bíblico y otra de corte más físico. La niña-sujeto, rata obnubilada por la melodía, en franca desventaja por su «solo de sangre» tras el golpe; al mismo tiempo que añora una edad dorada, se percata de que la música proviene de un vientre de carnero, énfasis sutilmente ecológico ya que lo bestial resulta domesticado aun después de la muerte.

En el acto de acecinar —salar la carne y secarla al humo o al aire— confluyen toros universales: el mítico («minotauro en el laberinto de Ariadna»), el expresionista/ posmoderno («del toro con los ojos inyectados de fiebres/ que silba un blues donde pacen unicornios»), el real-maravilloso («de los genitales de los toros bien pilados/ para fundirlos con argamasa como en la vieja Haití»); dicha confrontación permite a la sujeto situarse en un espacio tauromáquico, donde decidirá abrir o no su muñeca ante la guerra o la cuna. Estación que se explaya en «Escorzo», pues la voz lírica se traslada a la bestia que habla en primera persona. La niña que transida por «velos y cuchillos», ahora asume su rol con cierto vencimiento *a priori*, cierto sometimiento edípico: «Precariamente contengo la embestida/ para ser en la bestia./ (...) oteo la blusa engalonada al venceor/ blanquerrima» (*Huecos de Araña* 33). El cromatismo incide en la trama como símil de lucha, el rojo sobre el blanco a manera de salpicadura enuncia una imagen de par semántico invertido adrede: «descorchada la res como degolla una botella», donde el cuerpo conquistado será botín para cuervos.

Hacia planos sociológicos se encamina la animalia en «Noria». La emigración y con ella la fragmentación del concepto patria utilizan la morfología del pájaro —fragilidad, vulnerabilidad,

constante mudanza— para inmiscuirse en el laceramiento del extranjero, que describe a su vez un tipo moderno de marginalidad.¹ Sin embargo, aunque la levedad calvineana obligue a las aves a no tocar tierra y por tanto, al desarraigo ontológico, el anclaje hacia el génesis se planta inevitable: «ya añorará aquel sitio de la brisa/ donde se abre la tierra antes de octubre/ como / un tronco de pino sin lavar./» (*Huecos de Araña* 61)

Si el salmón fungía como ente de resistencia en el ya citado «Yo sé de la infinitud...», en este momento conformará en «Zona de intensidad» un rejuego erótico que incidirá en que su regreso a casa sea desmentido por el goce carnal: «Recuerda que el salmón/ destroza su cola entre las rocas/no por el blanco escupitajo de los huevos/ mas por la cópula» (*Huecos de Araña* 93); como también el pájaro y el ciervo, bestias *leitmotiv* en el poemario, desde su sumisión sexual conocen la condición de presa en el rito, utilizando la ambigüedad de la tez asumida para no apostar por la memoria del cuerpo encendido: «para lamerlo despacio con mis mañas/con mis ritos de ave y bestia que puede huir/ despavorida si te acercas/ pero que deja intacta la planicie de tus aguas» (*Huecos de Araña* 98).

Jamila Medina llega a la consumación de su arte poética a través de la anatomía de una bestia marina en «Hungulación y bondades de la anémona». El discurso botánico-fisiológico se entreteje con la prosa poética entrecortada, anti-eufónica, que condensa características cardinales de la poética de la autora: la preferencia por unas nuevas lexematización y gramática, la sucesión abrupta de sintagmas sin ilación formal y a veces conceptual, la economía de términos en aras de conformar un cristal de varias caras según lo refleje, escritura como explosión espórica, donde el centro irradiador se confunde con la periferia, igual de irradiadora, escritura que no busca ni «soluciones

¹ A propósito, la ensayista Luisa Campuzano al estudiar la influencia de la poética martiana en Fina García Marruz, se percata del rasgo marginal del emigrante: «(...) otros poemas de José Martí en los que la pobreza y lo que ella desencadena: la emigración, el deterioro físico, ocupan un primer plano, como “Bien: yo respeto”, que incorpora el tema de los desplazamientos humanos y de las marcas devastadoras de la pobreza —“la arruga, el callo, la joroba, la hosca/y flaca palidez de los que sufren”». Luisa Campuzano: «José Martí en la poesía de Fina García Marruz (Donde también se habla de Marilyn Bobes)», *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas* (S. XVIII-XXI), Ed. Unión, La Habana, 2004, p. 114.

unitivas»,² ni fijación por la iluminación de lo trascendente, ni inmersión en lo real cotidiano como bitácora sucia.

Fijémonos que Ríos conserva aún en estas piezas su clasicismo de *Huecos de araña*. De la mitológica medusa parte hacia la asunción de un pólipo metonímico de la mujer de isla, mecanismo patentizado antes en nuestra historiografía literaria con Virgilio Piñera, donde el tema de la insularidad se instauró desde la geografía submarina misma,³ a través de un espécimen sin hueso que funge como antídoto para el ser de isla: la esponja. El sujeto lírico de «La isla en peso» (1943), en aras de echar abajo el cerco acuático que lo define obligatoriamente, confiesa: «Me he puesto a pescar esponjas frenéticamente,/ esos seres milagrosos que pueden desalojar hasta la última/gota de agua/ y vivir secamente» (Piñera 33).

La poeta focaliza en la sinergia de los seres oceánicos una alegoría de la familia cubana. La mujer-medusa necesita, como la rata que se comía los huevos de los cocodrilos, según Lezama, para que las márgenes del Nilo fueran habitables (Lezama 135) un estado ancilar para explayar su acatamiento; aquí entreveamos una relación domador-domesticada, en algún sentido sexual, pues la violencia de la escena además que designa un sádico enfoque, mutila las orejas de la fémina — modo de curar el envenenamiento en perros de caza — a la vez que ¿la entroniza? como *mater familiae*.

De aquí en lo adelante el sujeto anémona (estrellamar) asumirá propiedades curativas; su cuerpo ahíto por la sal y su inmovilidad estatuaria, recuerdan el *potens* pecaminoso — más bien nostálgico — de la mujer del Lot bíblico. Si bien la sal cura la herida de

² Término empleado por Jorge Luis Arcos en *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, Ed. Academia, La Habana, 1990, referido a «el sentido que acoge en el pensamiento de José Lezama Lima su oposición a todo dualismo, es decir, la recurrente y esencial propuesta de una solución unitiva frente a toda manifestación dualista», la cita en las páginas 5 y 6.

³ La autora continúa además la línea japoneísta iniciada genuinamente en nuestras letras — según Roberto Manzano — por María Luisa Milanés — antecedida por el performance orientalista de Julián del Casal —, y redimensionada su esencia original en uno de los textos más notables y olvidados de Virgilio Piñera: «Treno por la muerte del príncipe Fuminaro Konoye». Varias piezas de *Primaveras cortadas* dejan claro este aliento: «Yozakura o la noche de los cerezos en flor», «Bruscos cambios de estado (sakura/ momiji)», «Hamani» y «Sakurazensen».

un caballo –recordemos el célebre poema de Luis Suardíaz–, lleva en sí misma una cesión de límites, un contra-discurso.

De anémona salvadora a anémona venenosa. Advirtamos aquí una digresión estética: «Inevitable belleza subyugada» («Hungulación...» 51), o sea, la escritura de Ríos se orienta a focalizar la cualidad estética a través de un tamiz –si cupiera el término– naturalista, por el resorte biológico, la pormenorización científica, la marca acidosa de la anémona que persiste en la piel de sus personajes.

Como hemos reseñado hasta este punto, el sujeto –ya metaliterario– anémona, poliédricamente refleja esencias de lo cubano, enmascaradas en alusiones a otras latitudes geográficas. Como los archipiélagos japoneses en *Primaveras cortadas*, que tanto se asemejan con los caribeños, en «Hungulación...» lo insular se traviste en el animal, tensando aún más su lectura piñeriana: «Y de la anémona que se quiere archipiélago (...) Archipiélagos: lo inasible, el opuesto del continente anclado, otra especie de tierra firme negada, localización improbable de la escritura» (51 y 52), para patentizar una contralectura de la canónica asunción del paisaje insular por medio de un barroquismo exageradamente laudatorio e insincero, desde los diarios colombinos hasta bien entradas las primeras décadas del siglo xx en Cuba; fijando su axioma antipanteísta, pues el paisaje urbano produce en el sujeto lírico enajenación y rechazo. El sometimiento persiste: «Escarbadura en la metáfora-mordaza de la isla-mujer, la Greciaafortunada, el Caribe-Caribdis, la estepa..., y en los países de agua, en los caprichos de la (ha)banidad» (52).

Del cuerpo metaliterario al abstracto. La anémona buscará escanciarse en líquidos amnióticos, caldo infértil que deroga dos posibilidades substanciales del humano: la reproducción y su cromosomía sexual. Si la escritura se orienta hacia un estalle del tropo, sintagmas en la página disparados como perdigones en el aire, lo genérico –masculino o femenino– impediría esa despolarización; de ahí que se anhele, tras el acto prolongado de la esclavitud, una reproducción asexual, por esporas.

Una numeración de atractivos se destacan en el animal, un *ars vitae* y al mismo tiempo un *ars poetica*: Parecería conveniente (...) ser anémona un rato: ese pólipo marino como cilindro o ánfora; hasta de un metro de diámetro, que se fija a menudo en

el coral, y tiene en la boca, de tentáculos urticantes, hilos que paralizan a su presa». La ironía que insta a la sujeto a esta dislocación, a este cambio de piel, que nos conduce a la alegoría metamórfica kafkiana, tributa a la línea argumental que venimos defendiendo desde *Huecos de araña*: la depredación como máscara defensiva en el orden sociológico y como ejercicio discursivo que catapulta a su autora representante —única en su promoción— de una transgenericidad teoremática, alterna a la asumida en sus prosas por Oscar Cruz, Yunier Riquenes, Gelsys García, Yanier Hechavarría o Sergio García Zamora, donde una vez centrado el problema —el hombre es en esencia incompleto y otras anatomías le ofrecen mayor perfección—, la ecuación textual exhorta a resolverlo, re-lexicalización, paronimia, etimología por medio.

No resulta gratis la reverencia piñeriana. David Leyva en su *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco* (2010) comprobó la intensidad de lo feo hilarante en toda la producción literaria del autor de *Los siervos*. Jamila Medina se arma del grotesco en situaciones álgidas, donde las oquedades eróticas son embestidas por un doble rasero: «Y que es útil la tenencia, en cada extremo de esa boca, de un poro permanente, a través del cual una corriente continua de agua lleva oxígeno a los tejidos y elimina los desechos. Higiene bucal que es higiene fecal, y social. Anémona aséptica, mas no ascética» (52).

Al mismo tiempo, como dosificación auto-reflexiva —ya que el poema está compuesto por diez fragmentos y el verso en cuestión pertenece al número IX— el sujeto lírico dialoga consigo mismo: «Habría que someter a la escritura a una posición anemónica, amoniaca» (53). Dicha reflexión, tras percibir las muchas caras de esta moneda, condena al lector ideal a una escogencia ontológica difícil, aunque el parónimo «amoniaca» desbroza el camino, hasta quedarnos con su valor cáustico: escritura que a la vez suele ser materia explosiva y abono para una tradición literaria que se apoderará de la hechura de Ríos como iluminación o como desastre.

La hungulación, entendida como migración de un cuerpo marino a otro, donde se avizora una «vocación de archipiélago», patentiza no solo la palabra y el cuerpo dolorosos, nacidos de una isleñidad que degusta seres periféricos, sin osamenta física o lingüística, alejados de una epicidad no consustancial al siglo

XXI cubano, y apuesta todas sus cartas a «Una escritura que persigue la descentración, lo inefable» (51).

Bibliografía

LEZAMA LIMA, JOSÉ: *Imagen y posibilidad*. La Habana: Letras Cubanas, 1992. Impreso.

MEDINA RÍOS, JAMILA: *Huecos de araña*. La Habana: Ed. Unión, 2009. Impreso.

_____. «Hungulación y bondades de la anémona». *La Noria*. 4 (2012). Impreso.

PIÑERA, VIRGILIO. «La isla en peso». *La Isla en peso*. La Habana: Ed. Unión, 1998. Impreso.