

Kadiri Vaquer Fernández. *Ritos de Pasaje*. San Juan: La secta de los perros, 2019. 63 pp. ISBN 978-1702388504.

Marena Lear
University of Oregon
mlear@uoregon.edu

“Piedras al mar”: el silencio y la memoria en *Ritos de Pasaje*.

En la colección *Ritos de Pasaje*, de Kadiri Vaquer Fernández (2019), flores, pájaros, y peces flotan a través de paisajes oníricos, manteniendo a las voces poéticas suspendidas en una temporalidad alternativa, desde la cual lo imposible se puede mirar de otra forma, y quizás empezar a entender. Los poemas de esta colección se escribieron a lo largo de cinco años, un período en el cual la autora experimentó varias mudanzas y desplazamientos entre Puerto Rico y Estados Unidos, y el sentido de vaivén y de inestabilidad permea a través de todo el libro.

A diferencia de su primer poemario, *Andamiaje* (2012), que intenta presentar de cierto modo una voz que se distancia de lo autoreferencial y

que evade referencias geográficas o temporales específicas, *Ritos de Pasaje* es un poemario intensamente personal y autobiográfico. Este poemario tematiza el tema del luto después de la muerte de la madre. La representación de la pérdida y de la búsqueda de sentido que se encuentra en estos poemas emerge de ese trauma y esa ausencia profunda y dolorosa. Kadiri Vaquer Fernández se pregunta ante el silencio inmenso de la muerte, ¿qué puede hacer la poesía? No es una cura absoluta, pero el escribir es un rito que no necesariamente abre paso a otra etapa, o al futuro, sino que permite el pasaje en sí—el permanecer en movimiento, el sobrevivir.

El poemario se divide en tres secciones, tituladas “Duermevela”, “Ritos”, y “Matria”. La primera sección establece el tono de entumecimiento que se produce entre dormir y velar, que permite un distanciamiento del ser, y ubica a la voz poética en un sitio “entre la memoria y el presente”. El personaje de la madre aparece y se aproxima a veces a través de la segunda persona—“En el retrato / la casa era azul / y tú residías / al otro lado de las horas” (13) y a veces a través de la tercera persona—“Hasta dormida / se desboca por los portales” (14). Esto establece una incertidumbre en la relación entre lector, voz poética y sujeto que refuerza el tema recurrente del desplazamiento. La voz poética de todo el poemario nunca alcanza a tener una relación íntima con el cuerpo de la madre, sino que permanece dependiente en formas de mediación para llegar a ella—lo hace a través de un retrato, objetos de cotidianidad como tazas de café, los vidrios de la pecera, la pantalla de la computadora. Aquí el retrato es del exterior azul de una casa, y el poema se enfoca en la acción exterior de tomar las pastillas, no en la interioridad del sujeto, y la voz poética observa la acción desde un punto de vista distante. Este distanciamiento causa un silenciamiento de la conexión emocional entre madre e hija, de la misma forma que la madre busca entumecer sus sentimientos con medicamentos para poder dormir en este primer poema. Se utiliza también aquí el pasado imperfecto—“tu residías” “metías la mano” (13)—lo cual indica una relación

ambigua con el tiempo, acciones repetidas y ciclos que no terminan.

Este sentido de suspensión temporal se extiende a través del poemario, repetido en versos como “al otro lado de las horas” (13) y “desde el otro lado de la mañana” (17). En “me asomo al sueño” (17), el hablante habita en un espacio liminal entre el mundo del sueño y el mundo real, y es como si estuviera dividida entre dos seres—el ser que existe en la realidad y el ser que existirá posiblemente en el futuro, o que ya es una fantasía onírica. Este espacio permite a la voz poética experimentar un reencuentro con el “tú”, un ser querido:

Y estaremos unidos
mientras sea capaz
de mirarte
 de tener los ojos bien abiertos
tras los párpados
pese a la mano que me acaricia

 como lanzándome un anzuelo

desde el otro lado de la mañana
para inventar el amor
otra vez. (17)

Hay una tensión entre la versión del amor que existe dentro del sueño y la versión que existe fuera. Hay una certeza particular que ofrece el mundo del sueño, que se expresa a través del número de pájaros (siete, un número favorable en muchas tradiciones) y la predicción sobre los amantes que se van a retratar (una foto como prueba material de algo duradero). Pero entonces entra la palabra “anzuelo”, connotando un sentido de peligro, de la posibilidad de que la certeza y el control que se encuentran en el sueño desaparezcan. El amor que se inventará al “otro lado de la mañana” es un

amor todavía incipiente, rudimentario, a diferencia del amor que se media a través de los cristales de la pecera, o los bordes de un retrato. Vemos, pues, que el mecanismo del retrato—tanto el retrato fotográfico como el retrato lingüístico de la poesía—permite la visualización de algo que se disuelve al salir de ese marco.

Los sueños y la poesía se relacionan en su habilidad de hacernos ver una versión de la verdad que de otra manera no se puede acceder—como dijo Emily Dickinson, “tell all the truth but tell it slant.” Pero al mismo tiempo, nos demuestra Vaquer Fernández que la poesía es un recipiente imperfecto que contiene muchos silencios. Visualmente, la poética de Vaquer Fernández invita al lector a sentir los espacios en blanco como silencios en la página. Los rituales de recordar son versos que se arrojan al espacio en blanco como piedras al agua:

De paso
en otro pueblo costero
le tiras piedras al mar
a ver si te habla (37)

En esta segunda sección, la distancia entre la voz poética y el “tú” disminuye de cierta manera; los poemas intentan cerrar este hueco a través de un enfoque en objetos que se vuelven parte de los *ritos* (título de la sección). La presencia de la madre se empieza a definir en descripciones de su ausencia que se enfocan a menudo en objetos y espacios. La voz poética interactúa con objetos como sillas, tazas de café, como manera de reencontrarse con la madre y la niñez. Los rituales que se describen en estos poemas ocurren en el presente—“tengo seis o siete años” (28), “duermo en tu cama por diez días” (29), “por ahora te cuento” (30)—y recuerdan eventos, emociones, y personas del pasado, por lo tanto permitiendo que el pasado se integre al presente,

pero no del todo. La relación entre madre e hija todavía está cargada de silencios, de vacíos:

trepo los pies sucios
a ver si vienes
a reclamarme tú
que de haber sido muda
hubieras explotado
y otras veces
me asomo a la taza
a ver si veo tus días
remojándose
en la negrura
del café. (30)

El “tú” permanece muda, aún en el recuerdo del hablante, y al asomarse a la taza del café, el hablante solo espera la posibilidad de ver “tus días”—no espera ver algo más íntimo, más específico o iluminador; el cuerpo permanece extrañamente ausente. Por eso es que los ritos de este poemario son “de pasaje”: son ritos que no llevan a uno a un lugar permanente. Es un pasaje eterno a través del tiempo, observando a distancia momentos, relaciones y modos de ser, pero al mismo tiempo son “ritos de pasaje” en términos de ceremonias cargadas de emoción que marcan etapas importantes en la vida. La poesía deviene entonces una mediación que permite un acceso diferente a la memoria—no recupera el pasado, sino permite un vivir con el pasado en el presente. La poesía permite una coexistencia entre la palabra y el silencio.

En la tercera parte del poemario, titulada “Matria”, la experiencia diaspórica se trata más explícitamente. Otra vez se explora la relación entre madre e hija, los recuerdos de un lugar siempre ligados con recuerdos de familia. El concepto de casa, de “home” se problematiza, y se entiende como un lugar que no

puede existir más que en la mente: “Por crear ese país del recuerdo / nos fuimos del país” (49). En esta sección se encuentran la mayoría de los poemas en prosa, que llenan el espacio de la página en función de altares, o recintos que acumulan objetos significativos. Aquí por primera vez se encuentra el cuerpo y la voz de la madre como enfoque—“tus manos ásperas / de tanto estrujar el aceite acumulado / en los bordes de la estufa” (55)—aunque sigue siendo una voz percibida a través de sueños, pantallas, y objetos. El último poema en prosa describe el proceso de enterrar las cenizas de la madre, y todos los detalles pragmáticos, caros, y agotadores que el proceso implica. Ese rito funerario, uno de los más antiguos e importantes para los seres humanos, aquí termina siendo el menos significativo—no permite pasar página a la voz poética (además de ser la última página, literalmente, de la colección):

Y ahí quedó. Vuelvo al cementerio. La tumba está rodeada de fango, no hay flores, y la única lápida allí puesta se conforma con recordar a mi abuela. (59)

Otra vez la madre queda en silencio—no se menciona su nombre en la lápida. La evidencia de su presencia/ausencia está en el poemario mismo. Como el final de un texto que se puede leer como una larga elegía, este poema subraya el hecho de que los ritos de pasaje tradicionalmente concebidos, como el funeral, realmente no son suficientes para abrir paso de una etapa de la vida a otra. La poesía permite otra forma de duelo que reconoce que el dolor perdura, pero siempre se hace y se rehace, transmutándose a través de las palabras.