

Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 22, N.º 2, JULIO-DICIEMBRE 2020

ISSN (impreso): 0123-5931 – (en línea): 2256-5450

doi: <http://dx.doi.org/10.15446/lthc>

Revista semestral del Departamento de Literatura

www.literaturathc.unal.edu.co

Correo electrónico: revliter_fchbog@unal.edu.co

© Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Editora

Ángela Inés Robledo Palomeque
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Editor invitado

Jesús Enrique Rodríguez Pérez
Universidad Nacional de Colombia

Comité asesor interno

Universidad Nacional de Colombia: Patricia Trujillo Montón, Diana Diaconu, Patricia Simonson, Iván Padilla Chasing, William Díaz Villarreal, Laura Almandós, Alejandra Jaramillo, Jorge Rojas Otlóra, Enrique Rodríguez, Carmen Elisa Acosta, Víctor Viviescas, Diógenes Fajardo Valenzuela, María del Rosario Aguilar, Anastasia Belousova.

Comité editorial

David Jiménez Panesso (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Bernardo Subercaseaux (Universidad de Chile), Fabio Jurado (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Cristo Figueroa (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Luz Mary Giraldo (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Liliana Ramírez (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Francia Goenaga (Universidad de los Andes, Colombia), María Cándida Ferreira (Universidad de los Andes, Colombia), Miriam Di Gerónimo (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), David Konstan (New York University, Estados Unidos), Francisca Noguero (Universidad de Salamanca, España), Susana Seguin (Université Paul-Valéry Montpellier III, Francia), Beatriz J. Rizk (Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, Estados Unidos).

Comité científico

Beatriz González Stephan (Rice University, Estados Unidos), Martha Luana Canfield (Università degli Studi di Firenze, Italia), Françoise Perus Cointet (Universidad Nacional Autónoma de México), Fabio Akcelrud Durão (Universidad Estadual de Campinas, Brasil), Gema Areta Marigó (Universidad de Sevilla, España), Eric Culhed (Uppsala universitet, Suecia), Nieves Baranda Leturio (UNED, España).

Editores asociados

Hugo Hernán Ramírez Sierra (Universidad de los Andes, Colombia), Juan Zapata (Université Charles de Gaulle, Lille 3, Francia), Francy Moreno (Universidad del Atlántico, Colombia), Juan Manuel Ruiz Jiménez (Universidad del Norte, Colombia), Eugenia Varela (Universidad de la Salle, Colombia), Amor Hernández (Cilha-Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Norma Stella Donato Rodríguez (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia), Jimena Gamba Corradine (Universidad Autónoma de Barcelona, España), David Leonardo Espitia Ortiz (Instituto Caro y Cuervo y Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), José Francisco Sánchez Osorio (Université Toulouse-Jean Jaurès, Francia), Camilo Castillo Rojo (University of British Columbia, Canadá), Mario Alejandro Molano Vega (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia), Alexander Caro Villanueva (Universidad de los Andes, Colombia), Ana Cecilia Calle (University of Texas at Austin, Estados Unidos), Jaime Andrés Báez (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Camilo González (Universidad de la Salle, Colombia), Jaime Palacios (Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá), Iván Jiménez (University Paris-Est Créteil, UPEC, Francia), Lina Cuéllar (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia), Camilo Bogoya (Université d'Artois, Francia), Byron Vélez (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil).

Asistentes editoriales

Nicolás Sepúlveda Perdomo (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Tatiana Bedoya (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá).

Rectora de la Universidad Nacional de Colombia

Dolly Montoya

Vicerrector de sede Bogotá

Jaime Franky Rodríguez

Decana de la Facultad de Ciencias Humanas

Luz Amparo Fajardo

Vicedecana Académica

Nohra León Rodríguez

Vicedecano de Investigación y Extensión

Jhon Williams Montoya

Director del Departamento de Literatura

Jorge Enrique Rojas Otlóra



CENTRO EDITORIAL
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
Ciudad Universitaria, ed. 205
Tel. 3165000 ext. 16208
Bogotá, D. C.

Director de Centro Editorial: Rubén Darío Flórez Arcila
Diseño de carátula: Andrés Marquín C.
Coordinación editorial: Jacqueline Torres Ruiz
Coordinación gráfica: Juan Carlos Villamil N.
Diagramación: Yully P. Cortés H.
Corrección de estilo: Laura Andrea Camacho G.
Corrección de estilo al inglés: Julián Morales
Corrección de estilo al portugués: Catalina Arias
Impresión: Xpress Estudio Gráfico y Digital SAS

Literatura: teoría, historia, crítica

está indexada en

Índices



Emerging Sources
Citation Index
(Thomson Reuters)

WEB OF SCIENCE™

SciELO Citation Index
(Scientific Electronic Library Online)



SciELO Colombia
(Scientific Electronic Library Online)

Bases bibliográficas



Revistas Científicas de América Latina
y el Caribe, España y Portugal
Redalyc



MLA
(Modern Language Association)



Linguistics & Language Behavior
Abstracts
(LLBA)



Academic
Search Premier



REDIB
(Red Iberoamericana de Innovación
y Conocimiento Científico)



CLASE
(Universidad Nacional
Autónoma de México)

Otros sistemas y directorios



Directory of Open Access Journals
DOAJ



DIALNET
(Universidad de la Rioja)



ROAD
(Directory of Open Access
Scholarly Resources)



Latindex



Google Scholar

Contacto
Universidad Nacional de Colombia
Código postal: 11321, 11311.
Carrera 30 n.º 45-03, Bogotá, D. C.
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Edificio Manuel Ancizar, of. 3055
Tel: (57-1) 3165229 Fax: (57-1) 3165229
Correo electrónico: revliter_fchbog@unal.edu.co
Página web: www.literaturathc.unal.edu.co

Distribución y venta
UN La Librería, Bogotá
Plazoleta de Las Nieves
Calle 20 n.º 7-15
Tel. 3165000 ext. 17639
~
Ciudad Universitaria
Auditorio León de Greiff, piso 1
Tel.: 316 5000, ext. 20040
www.unalibreria.unal.edu.co / libreriaun_bog@unal.edu.co
Edificio Orlando Fals Borda (205)
Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas
Rogelio Salmona (225)
~
La Librería de la U
www.lalibreriadelaun.com

El contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons de “reconocimiento, no comercial y sin obras derivadas”, Colombia 4.0, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



**LA POESÍA LATINOAMERICANA: PERSPECTIVAS, TENSIONES
Y PROYECCIONES DESDE UN CONTEXTO PROPIO**

Contenido

Contents

Conteúdo

**11 · Exterioridades y discontinuidades en la poesía
y las poéticas latinoamericanas**

Artículos *Articles* *Artigos*

**23 · Representaciones del cuerpo como destinatario de la violencia
(neo)colonial en la poesía mapuche contemporánea**

Representations of the Body as a Recipient of (Neo)

Colonial Violence in Contemporary Mapuche Poetry

Representações do corpo como destinatário da violência

(neo)colonial na poesia mapuche contemporânea

MARÍA FERNANDA LIBRO

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

**57 · Os monstros do ano 2001: trabalho e dinheiro em
alguns poetas dos anos noventa argentinos**

Los monstruos del año 2001: trabajo y dinero en

algunos poetas de los años noventa argentinos

The Monsters of the Year 2001: Work and Money

in Some Poets of the Argentinean Nineties

JOAQUÍN CORREA

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

97 · Idea Vilarinho: una poética del despojo

Idea Vilarinho: a Poetic of Dispossession

Idea Vilarinho: uma poética da expropriação

CAROLINA BARTALINI

Universidad Nacional de Tres de Febrero—Universidad
Nacional Arturo Jauretche, Buenos Aires, Argentina

**127 · A economia no meio do caminho: mineração e
endividamento no Drummond da década perdida**

*La economía en medio del camino: minería y endeudamiento
en el Drummond de la década perdida*

*The Economy in the Middle of the Road: Mining and
Indebtedness in Drummond of the Lost Decade*

SÉRGIO LUIZ GUSMÃO GIMENES ROMERO

Universidade Estadual de Minas Gerais, João Monlevade, Brasil

**153 · A Universidade que aprisiona e a leitura que liberta em
O desertor, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga**

La Universidad que aprisiona y la lectura que liberta en

O desertor, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga

*The University that Imprisons and the Reading that Liberates
in O Desertor, by Manuel Inácio da Silva Alvarenga*

CLEIRY DE OLIVEIRA CARVALHO

Universidade de Brasília, Brasília, Brasil

**189 · Hacia una relectura del imaginario revolucionario en la poesía
latinoamericana de los sesenta-setenta: los casos de Heberto
Padilla, Roque Dalton, Juana Bignozzi y Paco Urondo**

*Towards a Rereading of the Revolutionary Imaginary in Latin
American Poetry of the Sixties-Seventies: the Cases of Heberto
Padilla, Roque Dalton, Juana Bignozzi y Paco Urondo*

*Por uma releitura do imaginario revolucionário na poesia latino-
americana dos anos sessenta e setenta: os casos de Heberto
Padilla, Roque Dalton, Juana Bignozzi y Paco Urondo*

AGUSTINA CATALANO

Universidad Nacional del Mar del Plata, Mar del Plata, Argentina

ROCÍO FERNÁNDEZ

Universidad Nacional del Mar del Plata, Mar del Plata, Argentina

**211 · A poética de *Losango cáqui*, de Mário de Andrade:
temporalidade e experimentação no modernismo brasileiro**

*La poética de Losango caqui: temporalidad y
experimentación en el modernismo brasileño*

The Poetics of Losango Caqui, by Mario de Andrade:

Temporality and Experimentation in Brazilian Modernism

LEANDRO PASINI

Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, Brasil

**241 · Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla: de la tradición
literaria europea a la realidad hispanoamericana**

*Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla: From European
Literary Tradition to Spanish American Reality*

*Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla: da tradição
literaria europeia à realidade hispano-americana*

JESÚS RICARDO CÓRDOBA

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España

**271 · Pluralidades de un diálogo trascendente:
desplazamientos de la poesía mística en Colombia**

*Pluralities of a Transcendent Dialogue: Displacements
of Mystical Poetry in Colombia*

Pluralidades de um diálogo transcendente:

deslocamentos da poesia mística na Colômbia

ALEJANDRA MARÍA TORO MURILLO

Universidad Eafit, Medellín, Colombia

DANIEL CLAVIJO TAVERA

Universidad Eafit, Medellín, Colombia

297· **Gethsemani, KY, de Ernesto Cardenal: recuperación del espacio ausente mediante la memoria y resignificación del espacio presente**

Gethsemani, KY, by Ernesto Cardenal: Recovery of the Absent Space Through Memory and Resignification of the Present Space

Gethsemani, KY, de Ernesto Cardenal: recuperação do espaço ausente através da memória e resignificação do espaço atual

MARCELA RAGGIO

Conicet—Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina

319· **América y los orígenes de la poesía. Apuntes hacia una teoría de la lírica latino americana**

America and the Origins of Poetry. Notes towards a Theory of Latin American Lyric

América e as origens da poesia. Notas para uma teoria da lírica latino-americana

DAVID BARRETO

Universidad de Pensilvania, Filadelfia, Estados Unidos

Notas *Notes* Notas

361· **La “escritura continua” como posibilidad o del no-equilibrio al equilibrio en el universo poético de Enrique Verástegui**

Continuous Writing as a Possibility or the Non-Equilibrium to Equilibrium in Enrique Verastegui’s Poetic Universe

A “escrita contínua” como possibilidade ou do não equilíbrio ao equilíbrio no universo poético de Enrique Verástegui

TANIA FAVELA BUSTILLO

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México

381· **La explosión de los slams de poesía hablada en Brasil**

The Boom of Spoken Poetry Slams in Brazil

A explosão dos slams da poesia falada no Brasil

JULIO SOUTO SALOM

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

WARLEY “JANOVE” SOUZA PIRES

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

421· **Experimentalismo, voz e coletivos poéticos: um estudo da cena cultural londrinense na contemporaneidade**
Experimentalismo, voz y colectivos poéticos: un estudio de la escena cultural londrinense en la contemporaneidad
Experimentalism, Voice and Poetic Collectives: a Study of Contemporary Cultural Scene in Londrina-Brazil
FREDERICO GARCIA FERNANDES
Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Brasil

449· **Desde la frontera, suena el grito del *borderline*: escuchas de Waly Salomão**
From the Border, Sounds the Scream of the Borderline: Hearings of Waly Salomão
Desde a fronteira, soa o grito do borderline: escutas de Waly Salomão
PAOLA SANTI KREMER
Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina

465· **A poesia citacional de Marília Garcia**
La poesía citacional de Marília Garcia
The Citational Poetry of Marília Garcia
CARINA SANTOS GONÇALVES
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

Traducciones *Translations* *Traduções*

479· **Cantares mexicanos em português: paleografia e tradução**
Cantares mexicanos en portugués: paleografía y traducción
Cantares Mexicanos in Portuguese: Paleography and Translation
SARA LELIS DE OLIVEIRA
Universidade de Brasília, Brasília, Brasil

Reseñas *Reviews* *Resenhas*

491· **Carrión, César Eduardo. *El deseo es una pregunta. Ensayos sobre poesía latinoamericana***
NICOLÁS SEPÚLVEDA PERDOMO
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

499· Índice acumulativo de artículos publicados en
Literatura: teoría, historia, crítica, vol. 22 del 2020

507· Convocatoria de la revista *Literatura*:
teoría, historia, crítica vol. 24, n.º 1

Call for Papers *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 24, n.º 1

Edital *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 24, n.º 1

Appel à contributions *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 24, n.º 1

515· Instrucciones para los autores

Instructions to Authors

Instruções aos autores

Instructions pour les auteurs

558· Anuncios

Exterioridades y discontinuidades en la poesía y las poéticas latinoamericanas

EN ESTE NÚMERO, PRESENTAMOS UN conjunto de reflexiones sobre la poética y la poesía en Latinoamérica. La intención de la convocatoria 22.2 —La poesía latinoamericana: perspectivas, tensiones y proyecciones desde un contexto propio— fue recoger propuestas con el fin de ir construyendo una mirada amplia y actualizada sobre los diversos aspectos relacionados con este género, en esta región tan diversa.

A través de esta selección de textos, se puede observar la gran riqueza del pensamiento poético latinoamericano, las distintas formas de aproximación a dichos autores y los distanciamientos tanto de formas rígidas como de antiguos modelos poéticos. Estos artículos dejan ver dos lados complementarios de una poética. Por una parte, encontramos aquellas reflexiones que miran los contextos externos desde los poemas como horizonte de construcción de las poéticas. Y, por otra, tenemos aquellas reflexiones que ahondan en las poéticas y los textos, pero que no abandonan los entornos exteriores del poema. Así que la economía, la cultura y la historia se constituyen en puntos de referencia para abordar la obra de los poetas y, a la par, la teorización que se detiene en el campo mismo del poema, conforma una visión que integra el exterior y el interior del fenómeno poético.

El primero de los aspectos se ve reflejado en los artículos en tanto estos muestran una disolución de la palabra poética pura al entrar en contacto con dichos entornos. Es decir, se observa que hay cierto desplazamiento hacia el afuera del texto poético que permite considerar las circunstancias que hicieron posible su aparición. Así, los artículos son una invitación a los lectores a reconocer sus propios entornos culturales y sociales a través de la poesía. De este modo, este diálogo entre poema y lector impulsa a una interrelación con la actualidad, sus crisis y posibilidades.

Las exterioridades del poema

La vulnerabilidad del cuerpo se poetiza como una forma de resistencia. Los pueblos aborígenes han sufrido desde la conquista el sometimiento, la exclusión y la arbitrariedad de conquistados y de poderosos. Una aproximación a los poetas Jaime Huenún, Adriana Paredes Pinda, David Aníñir y Liliana Ancalao evidencia esta situación. El artículo “Representaciones del cuerpo como destinatario de la violencia (neo)colonial en la poesía mapuche contemporánea” muestra los efectos sobre el cuerpo que, en la poesía mapuche, constituyen la metáfora del dolor y de la sangre, generados por la acción arbitraria de conquistadores y dueños del poder, allí la autora afirma que estos son: “Cuerpos que no solo funcionan como el bastidor sobre el que la historia inscribe el sometimiento del pueblo mapuche, sino que funcionan también como catalizador de una memoria de generaciones de excluidos”. Es un ejemplo del sometimiento de los pueblos y, por ende, de una persistente actitud que ha ignorado la poesía de los pueblos primitivos que, según los criterios de la cultura dominante, no merecen ser tenidos en cuenta ni en la teoría ni en la historia literaria. Sin duda, descubrir en la expresión poética mapuche estas señales ayuda a replantear las maneras de concebir nuestra cultura latinoamericana.

Es inevitable la conexión de la poesía con las condiciones económicas de los países latinoamericanos. Esto se hace visible en el artículo “Os monstros do ano 2001: trabalho e dinheiro em alguns poetas dos anos noventa argentinos”. El contexto allí mencionado es determinante para que, en la poesía de varios poetas argentinos, no solo se capte la crisis, sino también, se logre percibir en ellas un tono de denuncia. En el texto se afirma: “Os anos noventa tentaram fechar a pacificação social que o neoliberalismo precisava para terminar de se apropriar do cenário político. As sobrevivências do fundo do rio proporcionaram outra leitura da história, evidenciando o preço em vidas dessa nova ordem nacional”. Aparece, por ejemplo, la editorial Eloísa Cartonera que se caracteriza por elaborar sus libros con papel sobrante, con lo que se vuelve símbolo de una economía de la explotación y del comercio que entra en conflicto con la expresión poética. De esta forma, se plantean alternativas a una sociedad de consumo desde la creación artística y estos poetas argentinos enfrentan el deterioro mediante prácticas de escritura poética concretas.

En la obra de la poeta uruguaya Idea Vilariño también se halla este resquebrajamiento social. Según el artículo “Idea Vilariño: una poética del despojo”,

hay muchos rasgos de la decadencia y de sus efectos en el cuerpo femenino, que también es masculino, sufriendo la exclusión y el desprecio. Por eso,

[s]us poemas exponen el cuerpo o, mejor dicho, construyen a través del fragmento y la técnica del recorte un cuerpo desmembrado que se vuelve uno en la impresión del papel. Sus poemas recorren partes de la corporeidad de la voz lírica y siempre se enfrentan con una contraparte existencialmente irrevocable: el vacío, la ausencia, la Nada.

Este aniquilamiento de la existencia emerge en su brevedad y precisión, abre el campo de la reconsideración humana y de lo femenino.

Un artículo que logra reconstruir las circunstancias históricas, económicas y políticas que son el contorno de la “Lira Italiana” —un breve texto del poeta de Minas Gerais, Carlos Drummond de Andrade—, se titula “A economia no meio do caminho: mineracao e envidamento no Drummond da década perdida”. Se trata de un análisis que muestra el universo detrás de este breve poema. La riqueza de las imágenes permite ahondar en las circunstancias y evidenciar la condición crítica de un país explotado y acorralado por una modernización que irrespeta la naturaleza y la autonomía de los pueblos. Por eso: “Como se pode ver, a construção discursiva da ‘Lira itabirana’ estabelece, como uma de suas proposições abstratas fundamentais, uma articulação dialética do particular com o geral, desnudando as implicações da dinâmica macroeconômica sobre os sujeitos e espaços a ela submetidos”. El poema se convierte aquí en una grieta que permite ver el absurdo avance del progreso.

Con este mismo tono, pero referido a otra época, se presenta la obra del poeta brasileño Silva Alvarenga. En donde se busca vislumbrar, a través de una de sus obras, el contexto cultural y político del momento. Esta lectura muestra la importancia de su obra en tanto responde a una época de cambio:

Assim com Silva Alvarenga defende a inovação pelas mãos do Marquês de Pombal em oposição à educação jesuíta, ele apresenta uma sátira ao modelo da poesia tradicional e inverte não só as características esperadas para as personagens, como também recusa a forma tão em voga pelos seguidores dos clássicos.

Se expone el enlace entre la transformación de la forma y de la expresión poética con los cambios históricos en la universidad. De ahí que el artículo se

titule: “A Universidade que aprisiona e a leitura que liberta em *O Desertor*, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga”.

Poéticas de la discontinuidad

Un segundo eje temático, sobre el que gira el otro grupo de artículos, tiene que ver con aproximaciones a las obras. En este sentido, si se da un giro y se abandonan estos ejercicios de recontextualización cultural, histórica, económica y social, podemos encontrar estos artículos que se ocupan de aspectos poéticos y de lecturas hechas por los poetas, que ayudan a comprender procesos y cambios en las formas y en las concepciones sobre lo poético, hasta llegar a caracterizar ciertos aspectos que dejan ver el asentamiento de visiones propias. Este es el otro lado de la poética latinoamericana, que incita a realizar lecturas nuevas y posicionamientos que ya no son maneras de continuar el proyecto moderno, en tanto, la poética y la poesía latinoamericanas solo habían asimilado y repetido modelos europeos. Estos ejercicios expositivos dan indicios de que existen unas poéticas distintas, propias y en diálogo permanente con las poéticas de Occidente y con otras no occidentales.

Sin perder ciertas relaciones con los documentos anteriores, el artículo “Hacia una relectura del imaginario revolucionario en la poesía latinoamericana de los años sesenta y setenta: los caso de Heberto Padilla, Roque Dalton, Juana Bigozzi y Paco Urondo” hace un recorrido a través de la identificación de ciertos rasgos de sus poemas y muestra el posicionamiento de sus poéticas de frente a los procesos revolucionarios latinoamericanos. Allí, sobresale el hecho de que estos poetas mantienen su fidelidad a la poesía y, por tal motivo, entran en conflicto con los Gobiernos revolucionarios que se muestran autoritarios y, aun siendo perseguidos, no permiten que su firmeza espiritual sucumba ante estas ideologías:

De esta manera, lo que generan es una ampliación del repertorio de figuras e imágenes de lo revolucionario, un desplazamiento de sus límites y posibilidades, que también contenga el cansancio, los placeres cotidianos, los momentos de duda y decepción, y, fundamentalmente, las críticas. Después de todo, no se trata de panfletos ni solicitadas sino de voces poéticas, inevitablemente fragmentarias, desconfiadas y siempre cambiantes.

De manera que la misma concepción de revolución se ve enriquecida por una perspectiva poética que se distancia de los dogmatismos, mantiene las distancias políticas y genera nuevas formas de concebir los cambios. De algún modo, este artículo puede ser consecuencia de los artículos previos en tanto hace pensar en el papel de la poesía en los procesos histórico-sociales.

Para comprender cómo se entretajan estas dinámicas históricas en los textos poéticos, el artículo “A poética de *Losango cáqui*, de Mário de Andrade: temporalidade e experimentação no modernismo brasileiro” esclarece asuntos sobre algunas tendencias que paulatinamente conducen a nuevas maneras de concebir el mundo. En este sentido, leemos: “Isso mostra que o modernismo brasileiro já possuía um conjunto de reflexões e realizações poéticas capazes de aclimatar à sua maneira a linguagem da poesia modernista e criado, dessa forma, as bases de um novo prisma estético e histórico-literário”. Es importante ver esta obra como un entrelazamiento de elementos que van postulando una modernidad que rompe con esquemas fijos: “Assim, as descobertas da poesia do subconsciente e as transformações materiais da modernidade são fenômenos articulados pela ideia de simultaneidade”. En últimas, la renovación de la poesía hispanoamericana en su contacto con la vanguardia va consolidando un nuevo estadio e integra las maneras latinoamericanas de ser, de pensar y de crear. De ahí la importancia de este poeta brasileño.

Bajo este mismo eje histórico de transformación, el artículo “Francisco Álvarez de Velasco y Zorilla: de la tradición literaria europea a la realidad hispanoamericana” muestra en la obra del poeta neogranadino fisuras y juegos expresivos novedosos que van integrándose en una perspectiva desde América Latina. En tal sentido, se afirma que: “Por más que su elegía adopte moldes europeos y que los reconozca como referentes, la realidad circundante se introduce por pequeños e insospechados detalles, dándole necesariamente a su poema un olor, un sabor y un color distinto”. Bajo esta mirada, la manera peculiar de interpretación de una realidad compleja difuminada, barroca, abrumadora, comienza a romper las formas y los ideales de los movimientos estéticos europeos.

Con una visión reformulada de la mística, el artículo “Pluralidades de un diálogo trascendente: desplazamientos de la poesía mística en Colombia” aborda el poema “12” del libro *Solo una luz de agua. Francisco de Asís y Giotto* (2013), de Pablo Montoya, como expresión de la relación entre experiencia mística y experiencia estética. Presenta los poemas “El rabino Seb Tom” y “Poiesis”,

de Jorge Cadavid, como expresiones de una escritura del silencio y el poema “Yagé I”, de Hugo Jamioy (2018) como ámbito de experiencias espirituales que integran la naturaleza, lo sagrado y lo cósmico y hace referencia a Judith Bautista y la expresión teopoética como posibilidad de interpretación de la realidad desde lo espiritual. Es interesante ver cómo la dimensión de lo sagrado en la poesía de estos autores va integrando una poética que, a la vez, recorre el proceso de secularización moderna y retorna a la experiencia originaria de lo sagrado que vincula el lenguaje, la historia y la creación en las épocas de las culturas nacientes. En esta perspectiva, la poesía contemporánea colombiana y, en particular, la de los poetas analizados es fundamental para comprender lo poético mismo, dado que la palabra poética reúne de modo sugestivo el ámbito de lo sagrado, la esfera de lo humano y el horizonte inconmensurable de la naturaleza. De este modo, estamos ante poéticas que responden a las condiciones de un mundo en decadencia y hacen propuestas que invitan a pensar en los vacíos y posibilidades de nuestra época.

Cierra este flujo continuo de textos, el artículo “*Gethsemani, KY*, de Ernesto Cardenal: recuperación del espacio ausente mediante la memoria y resignificación del espacio presente”. Como un homenaje póstumo al poeta nicaragüense, fallecido este año, se esbozan aquí algunas marcas de su poesía temprana. La sencillez de su habla y el contraste vital de orden espacial y temporal dan a los poemas de este libro un aire de tensión y muestran su sensibilidad a los problemas sociales y al sufrimiento de los pueblos sometidos políticamente:

La lectura pausada de estos poemas, marcada por los ritmos cotidianos de las experiencias de Cardenal en Getsemaní, ponen en primer plano el presente de la Kentucky rural que, desde la abadía, llama a la vida monástica, y el pasado de Nicaragua con el pecado frente al poeta.

En el análisis, se percibe la intención de mostrar ese proceso de maduración del poeta, así como la nostalgia de su espacio natal que, guardado en sus imágenes, deja ver a un poeta muy comprometido consigo mismo y con su realidad más próxima.

Finalmente, podemos considerar el artículo, “América y los orígenes de la poesía. Apuntes hacia una teoría de la lírica latino americana”, como una gran síntesis de lo planteado en los artículos anteriores, en tanto su propósito es teorizar sobre el género lírico desde el espacio geográfico y cultural

latinoamericano. El valor de esta propuesta interpretativa radica en que muestra a lo largo de la exposición una lectura alternativa a las formas tradicionales de definir lo moderno en la poesía universal. Ciertos olvidos, exclusiones o sesgos, como el iniciado por la propuesta cartesiana, no permitieron ver que la poesía latinoamericana, como expresión propia y claramente distinta, se ha ido consolidando paralelamente a la modernidad eurocentrista:

La lírica moderna *no* empieza tarde en América (latina), todo lo contrario, sin la violenta inclusión de la idea de América en 1492, ni la subjetividad moderna de la metafísica cartesiana, ni la subversión o desorientación subjetiva que implica el proyecto poético posromántico, articulado, por ejemplo, en Martin Heidegger y, más recientemente, en Alain Badiou, tendrían sentido.

Según lo planteado, debido a la existencia siempre simultánea de la lírica latinoamericana, la historia de la lírica europea se ha podido configurar como proceso histórico. No se trata de que acabe la modernidad racionalista europea para que nazca la poética hispanoamericana, sino del surgimiento de una interpretación distinta que se ha ido construyendo de forma marginal y alternativa a la historia hegemónica. Esta manifestación latinoamericana del espíritu siempre se dio antes, durante y después de la Conquista.

Notas desde los márgenes

En este número hemos considerado incluir unos textos amplios como notas, debido al interés que tienen para la temática propuesta. Inicialmente, está el texto “La ‘escritura continua’ como posibilidad o del no-equilibrio al equilibrio en el universo poético de Enrique Verástegui”, en donde encontramos una caracterización de la poesía y la poética de Enrique Verástegui que puede abrir posibles caminos de investigación, ya que es una perspectiva que, como las otras de este número, se ubica en los márgenes, genera rupturas en las estructuras rígidas y desborda los muros de la racionalidad moderna. De igual manera, en la nota “La explosión de los *slams* de poesía hablada en Brasil”, se presenta un desplazamiento de la poesía hacia las calles, en la región metropolitana de Porto Alegre. Donde se crea un espacio de interacción nuevo entre el público y el poema de manera vital, a través de la poesía hablada y de otros formatos, que liberan a la poesía del acartonado mundo de la academia

y de los círculos poéticos cerrados y elitistas, y, también, trascienden los sectores periféricos y deprimidos de las ciudades. De igual forma, se describe en “Experimentalismo, voz e coletivos poéticos: um estudo da cena cultural londrinense na contemporaneidade” la función transformadora de la poesía a través de un trabajo colectivo y por medio de distintas formas expresivas en los festivales de Londrina, Estado de Paraná. En el documento “Desde la frontera, suena el grito del *borderline*: escuchas de Waly Salomão”, se hace un planteamiento muy sugestivo sobre el papel de la voz imaginaria que origina el poema, puesto que trastoca las formas de leer y escribir y produce diversas formas poéticas de expresión que involucran el cuerpo y otros medios gestuales y visuales. Es así como lo fronterizo se convierte en el lugar de creación e interpretación, pues provoca una ambigüedad que juega entre el adentro y el afuera, y favorece la transformación del género, de las poéticas y de los poemas. En la nota “A poesía citacional de Marília Garcia” se hace referencia a distintas estrategias retóricas que usa la escritora y que producen textos que renuevan las formas y los estilos de escritura en tanto mezclan, deforman y deconstruyen el lenguaje.

Como se ve, es una fortuna encontrar, tanto en los artículos como en las notas, estos procedimientos renovadores que incitan la aproximación del lector a lecturas activas y que conforman poéticas de lo marginal y del descentramiento. Incluimos, además, una reseña del libro *El deseo es una pregunta. Ensayos sobre poesía latinoamericana* de César Eduardo Carrión, pues recoge algunas de las inquietudes presentadas en este número.

Finalmente, es para nosotros muy placentero presentar la traducción “*Cantares mexicanos* en portugués: paleografía e tradução”. Este documento tiene un doble interés: la recuperación de textos nahualt para el presente y la traducción a una lengua que actualiza los textos. Se ha insinuado, en varios de estos textos, la necesidad de considerar una poética del origen desde nuestra región, desde Latinoamérica, por ende, el papel de la poesía ancestral concebida como el espacio íntimo que involucra lo sagrado o mítico, lo natural y lo humano, es determinante para pensar una poética contemporánea desde nuestras diferencias y bajo una historia que rompe los límites del eurocentrismo. Entonces, la poética mapuche, nahualt, inca, huitoto y todas las de los pueblos originarios de América se conciben como el lugar que nos pertenece y que puede ayudar a comprender la crisis ética, política, cultural y ambiental de nuestro planeta.

Hay que decir que la significativa participación en este número de textos en lengua portuguesa que realizan estudios no solo de autores brasileños, sino

de distintos países latinoamericanos, resulta ser un hecho muy particular. Esta es una forma de establecer vínculos cada vez más estrechos entre el español y el portugués como idiomas de la poesía y del hábitat de lo poético en una región donde lo multicultural es un horizonte que favorece el reconocimiento de lo diverso.

Agradecemos la gran acogida que tuvo esta convocatoria, esperamos que nuevos trabajos surjan para seguir recopilando estas reflexiones. De igual manera, que este número sea un aporte significativo para continuar la investigación sobre nuestras poéticas y sobre la configuración de nuestro pensamiento poético en el contexto de un mundo cultural global que enfrenta una grave crisis planetaria ambiental y humana.

Enrique Rodríguez Pérez

Editor invitado

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia



Artículos

Representaciones del cuerpo como destinatario de la violencia (neo)colonial en la poesía mapuche contemporánea

María Fernanda Libro

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

fernandalibro@gmail.com

La poesía mapuche contemporánea escenifica una multiplicidad de procesos sufridos por este pueblo: desde las acometidas colonizadoras, hasta el desplazamiento forzoso y la reterritorialización en las periferias urbanas. En este artículo me interesa abordar las representaciones del cuerpo que proponen dichas poéticas, específicamente, en las obras de cuatro autores: Jaime Huenún, Adriana Paredes Pinda, David Aniñir y Liliana Ancalao. Allí analizo los procedimientos poéticos a través de los que tanto Huenún como Paredes Pinda representan el cuerpo indígena como destinatario de la violencia colonizadora, sostenida hasta la actualidad. Además, abordo las poéticas de Aniñir, Ancalao y Huenún, observando las representaciones de cuerpos reducidos, condenados a la precarización de la vida a partir de la división racial del trabajo. El punto de vista que guía esta lectura es el cuerpo, representado como territorio de ultraje y dominio en una operación metonímica entre la tierra y el cuerpo.

Palabras clave: colonialidad; cuerpos; poesía mapuche; violencia.

Cómo citar este artículo (MLA): Libro, María Fernanda. "Representaciones del cuerpo como destinatario de la violencia (neo)colonial en la poesía mapuche contemporánea". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 23-55.

Artículo original. Recibido: 03/12/19; aceptado: 05/03/20. Publicado en línea: 01/07/20.



Representations of the Body as a Recipient of (Neo)Colonial Violence in Contemporary Mapuche Poetry

Contemporary Mapuche poetry depicts multiple processes undergone by this people: from the colonizing attacks, to the forced displacement and reterritorialization in the urban peripheries. In this article I am interested in dealing with the representations of the body proposed by these poetries, specifically in the works of four authors: Jaime Huenún, Adriana Paredes Pinda, David Aniñir, and Liliana Ancalao. At first, I analyze the poetic procedures through which, both Huenún and Paredes Pinda, represent the indigenous body as a recipient of the colonizing violence, sustained until today. In second instance, I approach the poetries of Aniñir, Ancalao, and Huenún, observing the representations of reduced bodies, condemned to life precarization from the racial division of labor. The point of view that guides this reading is that the body is represented as a territory of outrage and dominion in a metonymic operation between the earth and the body.

Keywords: coloniality; bodies; mapuche poetry; violence.

Representações do corpo como destinatário da violência (neo)colonial na poesia mapuche contemporânea

A poesia Mapuche contemporânea retrata uma multiplicidade de processos sofridos por este povo: desde os ataques colonizadores, até ao deslocamento forçado e à reterritorialização nas periferias urbanas. Neste artigo estou interessado em tratar as representações do corpo proposto por essas poéticas, especificamente nas obras de quatro autores: Jaime Huenún, Adriana Paredes Pinda, David Aniñir e Liliana Ancalao. Eu analiso os procedimentos poéticos pelos quais, tanto Huenún como Paredes Pinda, representam o corpo indígena como receptor da violência colonizadora sustentada até hoje. Além do mais, aproximo-me da poética de Aniñir, Ancalao e Huenún, observando as representações de corpos reduzidos, condenados à precarização da vida a partir da divisão racial do trabalho. O ponto de vista que guia essa leitura é que o corpo é representado como um território de ultraje e domínio numa operação metonímica entre a terra e o corpo.

Palavras-chave: colonialidade; corpos; poesia mapuche; violência.

LA CORPORALIDAD INDÍGENA SE HA constituido históricamente como un territorio de posesión y dominio. Desde las violaciones a las mujeres, acometidas por los conquistadores/colonizadores (Segato, *La guerra* 72-73; Bengoa 35), hasta las orejas que los soldados cortaban para certificar la cantidad de indios muertos en combate (López 27), el cuerpo ha sido concebido a partir de una operación metonímica con el espacio a dominar. En el siguiente trabajo propongo un recorrido por la obra de cuatro poetas mapuche contemporáneos, Jaime Huenún, Adriana Paredes Pinda, David Aníñir y Liliana Ancalao, con el propósito de relevar las maneras en que estas poéticas abordan la corporalidad indígena y su derrotero histórico.

Sin dudas, el poemario que más recalca en la representación del cuerpo es *Reducciones* (2012), de Jaime Huenún, que, en distintas secciones y a través de diversos recursos, escenifica los modos en que, desde la Conquista hasta nuestros días, la corporalidad indígena se vuelve tanto territorio de conquista como objeto de estudio y exposición de la ciencia en su cariz más positivista. Aquí, como en la sección “Ceremonias de la muerte” del libro *Ceremonias* (Huenún, 1999), el cuerpo es el destinatario, primero, de la violencia colonial y, después, de la violencia estatal en su saqueo de las tierras indígenas. El *continuum* de violencia, trazado por Huenún, llega hasta el siglo XXI, al incorporar un poema dedicado a Matías Catrileo —joven mapuche muerto por Carabineros de Chile en 2008 en un proceso de recuperación de tierras— y es a partir de esta figura que su obra dialoga con *Parias zugun* (2014), de Adriana Paredes Pinda, texto en el que se conmemora tanto a este joven como a Alex Lemún, muerto en circunstancias similares.

Al mismo tiempo, en una serie de poemas de *Mujeres a la intemperie* (2009), de Liliana Ancalao, como de *Mapurbe, venganza a raíz y Guilitranalwe* (2005 y 2014), de David Aníñir, encuentro representaciones de cuerpos que exhiben las marcas que la pobreza inscribe en la “corporalidad reducida” de estos sujetos: este concepto, tomado de la historia del pueblo mapuche, me permite sostener la continuidad entre territorio y cuerpo desde la que se concibió el avance colonial. La reducción a una pequeña parcela de tierra infértil se trasladó a los cuerpos no solo por la sangrienta represión de estos procesos, sino también por la precarización de la vida a la que este ultraje los ha condenado. El cuerpo se vuelve índice de la pobreza, dada la exclusión y la escasez laboral a las que la historia de colonialidad condujo al pueblo

mapuche. Aquí ya no se trata de un cuerpo blanco de las balas de la violencia represiva, sino del efecto sobre los cuerpos de la precarización de la vida.

Propongo realizar un recorrido por estos textos en diálogo con una serie de aportes teórico-críticos que permiten profundizar la lectura de estas representaciones.

El cuerpo: territorio de inscripción de la violencia colonial

Para comenzar el recorrido por las obras propuestas, voy a adentrarme en los poemarios *Ceremonias* y *Reducciones* de Jaime Huenún, y *Parias zugun* de Adriana Paredes Pinda. El denominador común de este primer corpus es que, frente al relato celebratorio del progreso expansivo finisecular, el cual situaba a las tierras patagónicas como el confín hacia el que las naciones avanzaban con el doble propósito de la incorporación de esa rica y vasta superficie al territorio nacional, y de la civilización de esos “otros”, aún bárbaros, estos primeros poemas que aquí analizo representan un alegato rotundo. Como es sabido, los procesos de Conquista del Desierto y Pacificación de la Araucanía se completaban a partir de la promoción de reocupación del territorio por parte inmigrantes europeos: colonos capaces de dar a esas extensiones de tierra un uso provechoso de acuerdo a las aspiraciones de las jóvenes repúblicas. En “Entrada a Chauracahuin”, suerte de prólogo poético con el que Jaime Huenún inicia *Reducciones*, se lee:

Después de terminado el proceso de otorgamiento de propiedades a través de los títulos de Comisario [...] la población huilliche fue progresivamente sometida al tinterillaje, al montaje a sueldo y a la política implícita del Estado de “mejorar la raza”. La llegada de los migrantes alemanes a Chauracahuin, gracias a la Ley de Colonización de 1851, terminó por acorralar definitivamente a gran parte de la población huilliche en pequeñas reducciones situadas en la pre-cordillera de Los Andes y en la Cordillera de la Costa Osornina. (25)

La ocupación de la Patagonia a cada lado de la cordillera de los Andes tuvo, entonces, un doble movimiento: el otorgamiento de títulos de propiedad a los colonos europeos y la reducción de los indígenas en pequeñas parcelas de tierra. Así, la incorporación del territorio del sur de la frontera a las repúblicas consistió en el saqueo del centro organizador de la cosmovisión

mapuche: la tierra. La misma nominación *mapu-che*, gente de la tierra, da cuenta de la centralidad de la tierra en la cosmovisión indígena. La invasión del territorio indígena, por parte de los Estados nacionales, fue prologada por una fina operación mediática-propagandística consistente en transformar la concepción heroica que las naciones recientemente independizadas enarbolaban del indígena —primera línea de resistencia frente a la invasión de “lo extranjero”— en una concepción barbarizante, capaz de convertir a los antiguos héroes en una amenaza interna para el progreso civilizatorio.¹ Chilenos y argentinos debían reaccionar frente a ese factor desestabilizante de la seguridad poblacional, reacción a la que propongo leer junto con Michel Foucault (*Microfísica*) como un claro ejemplo de “racismo homeostático”. Este concepto-metáfora, que el filósofo formula para pensar el anverso de la biopolítica en tanto políticas destinadas a la optimización de la vida, implica la autorregulación del organismo-población a partir del ataque a los microorganismos que pongan en riesgo su correcto funcionamiento: “Es una tecnología, en consecuencia, que aspira, no por medio del adiestramiento individual sino del equilibrio global, a algo así como una homeostasis: la seguridad del conjunto con respecto a sus peligros internos” (Foucault, *Microfísica* 226). Destaco esta primera noción teórica que, junto a las que incorporaré hacia el final de este apartado, permitirán profundizar la lectura de las representaciones del cuerpo indígena como territorio de dominio y posesión.

El apartado “Ceremonias de la muerte”, incluido inicialmente en el poemario *Ceremonias* y posteriormente en *Reducciones*, se inicia con el sumario que redacta el Mayor Galvarino Andrade, Fiscal Militar, el 22 de noviembre de 1912 a poco más de un mes de la matanza de Forrahue. Se relata allí un episodio de desalojo en el que la policía y los carabineros, a través de una orden de “lanzamiento” firmada por el Presidente de la República, arremeten contra una comunidad de esta localidad. Los comuneros resisten.

1 Pinto Rodríguez realiza un exhaustivo recorrido por el discurso nacional que lleva a Chile a ingresar en la Patagonia. En el apartado dedicado al análisis de la operación planeada desde el Gobierno republicano, en alianza con la prensa, con el fin de promover la invasión del territorio araucano, el autor señala: “De esa convicción surgió otra: las fieras que se albergan en el bosque, acosan y ultrajan a los pacíficos pobladores del mundo civilizado. Las pobres víctimas eran los chilenos, y los mapuches los victimarios. Fue tal vez el argumento más utilizado por los partidarios de ocupar la Araucanía y de recurrir al empleo de la fuerza contra el indígena” (142).

El saldo del enfrentamiento, contabilizado en el mismo sumario, asciende a once indígenas muertos y ocho heridos, trasladados al hospital de Osorno, donde posteriormente fallecen cuatro más. A continuación, el apartado contiene una serie de poemas titulados con números. Transcribo el primero, “Uno (Forrahue)”, poema que funciona como contrarrelato del sumario de Galvarino Andrade, ahora desde la voz de un comunero:

Uno

(Forrahue)

...alzaban sus manos

ensangrentadas al cielo...

Diario *El Progreso* de Osorno,

21 de octubre de 1912

No hablábamos chileno, mi paisano,
castellano que lo dicen.

Copihue sí, blanco y rojo,
flor de michay,
chilco nuevo.

No sabíamos de Virgen ni de Cristo, padrecito,
ni del Dios en las Alturas.

Jugábamos tirándonos estiércol de caballo en los potreros;
robábamos panales a los ulmos y a los moscos,
y pinatras a los hualles de la pampa;
mirábamos desnudas bañarse a las hermanas
con manojos de quillay en el arroyo.

Malo era.

Sí.

Por eso vino envidia y litigio y carabina;
por eso se volvieron lobos los venados y los peces.

Malo era, paisanito, malo era.

Comíamos caliente el crudo corazón de un cordero
en el lepún;

rezábamos huilliche al ramo de laurel
junto a la machi;

matábamos con fuego al que mete huecuve
contra el cuerpo y contra el alma.

¡Brujo diablo, anda vete! decíamos escupiendo,
y el bosque más espeso
escondía a la lechuza.
Malo era, malo era.
No sabía vivir el natural antes amigo, no
sabía.
Las mujeres se preñaban en lo oscuro y en lo claro,
y los hijos se criaban a la buena
de los bosques y los ríos.
Así era, mamita, así fue:
las estrellas dejaron de alumbrarnos
la sangre de repente,
y tuvimos que ocultarnos como zorros
en montañas y barrancos. (Huenún, *Ceremonias* 31-32)

El poema expone un contraste: por un lado, la vida comunal en contacto pleno y constante con la naturaleza y, por el otro, la llegada de “envidia y litigio y carabina”, el ingreso de los Estados nacionales a territorio mapuche. La repetición de los versos “malo era, paisanito, malo era” refiriendo a la vida comunal previa a la invasión, funciona como corte y distanciamiento en un relato que termina denunciando el ultraje republicano de las tierras indígenas: “las estrellas dejaron de alumbrarnos / la sangre de repente, / y tuvimos que ocultarnos como zorros / en montañas y barrancos”. Este contraste descansa sobre una ironía: la construcción bárbara que recae sobre el indígena y justifica una empresa civilizadora que se acomete a través de una masacre. Los dos versos finales del poema escenifican el proceso de reducción al que fue confinado el pueblo mapuche. Como afirma Lucía Guerra en *La ciudad ajena: subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano*:

La expropiación por parte del Estado de un noventa por ciento del territorio mapuche no marcó, sin embargo, el cese de la violencia y el despojo, hostilidades que persisten hasta hoy. Engaños, fraudes, desalojos continuaron ocurriendo en contra de los comuneros mapuches e incluso en el caso de la matanza de Forrahue, en 1912, se les prohibió la entrada a la ciudad de Osorno. [...] Los cadáveres de estas víctimas fueron arrojados a una fosa común en el cementerio

de Osorno, hecho que en la historia del pueblo mapuche emblematisa, de cierta manera, la política del Estado chileno, el cual, aparte de imponerle el aislamiento en las zonas rurales, pone bajo tierra todo trazo cultural de su pueblo originario. (64-65)

La matanza de Forrahue representa un hito en la historia de despojo y “colonialaje” a la que los Estados nacionales sometieron al pueblo mapuche. En efecto, es rememorada aún por los mapuche que habitan esta región como un signo de la violencia estatal, pero también como un signo de la resistencia que este pueblo ha ofrecido a lo largo de esta larga historia de enfrentamientos. Los once muertos de la matanza de Forrahue son homenajeados en el poema “Cinco (Punotro)”, cuyos versos iniciales señalan la memoria como territorio irrenunciable del pueblo: “Pero nada se oculta en este cielo, hija, nada/ y el difunto corazón, podrido y todo, / no olvida bajo tierra:” (Huenún, *Ceremonias* 35). A continuación de estos dos puntos se nombran los once indígenas asesinados en la masacre de 1912: Francisco Acum, Anjela Rauque, Mariano, María Santos, Candelaria Colil, Carolina Guimay, Carmen Llaitul, Antonio Nilián, Tránsito Quintul, Candelaria Panguinao y Juan Acum. A cada uno de ellos los acompañan dos versos a modo de oración, de invocación, que devuelve sus vidas y sus muertes al presente. Sangre derramada que no desaparece, porque “Todos sueñan en el monte y la llanura / y en un hilo del alma de sus hijos” (Huenún, *Ceremonias* 36).

En *Reducciones*, Huenún vuelve sobre la barbarie que ha recaído sobre el pueblo mapuche a través de distintos episodios acaecidos a lo largo de la historia de contacto con la cultura chilena. En su prólogo “Los archivos de la niebla (notas para leer *Reducciones* de Jaime Luis Huenún)”, Sergio Mansilla Torres dice:

[T]ristes orfandades comunitarias de dioses y padres reducidos a hilachas; exilios en la propia tierra de pronto ocupada por extraños; ruka reducida a rancho o a barrancón municipal o a callampa urbana en barrios que no son barrios: de esto habla el libro *Reducciones*. Y habla de esto porque el libro es, por sobre todo, un documento de barbarie escrito con los materiales que conforman la obliterada historia del sistemático exterminio de la cultura indígena en los territorios Sur Patagonia del continente; alegato sostenido contra la cultura colonial y republicana que las agencias oficiales del Estado

chileno que tratan con la memoria nacional velan lo suficiente como para que los indígenas de antaño no pasen de ser héroes ficcionalizados de una historia más o menos remota.² (12-13)

Una de las secciones más evidentes en esta escenificación del cuerpo como territorio de inscripción de la violencia estatal es “Cuatro cantos funerarios”, donde Jaime Huenún incorpora fotos de los mapuche que fueron llevados como piezas de exhibición al Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Cuatro cantos: “Canto I / Damiana”, “Canto II / Catriel”, “Canto III / Maish Kenzis”, “Canto IV / E 1867”. El material fotográfico y textual fue recuperado por el poeta de “una serie de publicaciones del Grupo Universitario en Investigación en Antropología (GUIAS), de la Universidad Nacional de La Plata” (Huenún, *Reducciones* 167). Huenún coloca la foto y, al costado de cada una, un fragmento de cartas o apuntes de los científicos que se abocaron al estudio de estos cuerpos. En los fragmentos se leen descripciones de anatomía, relatos de los modos en que fueron estudiados o de sus últimos días. Se trata de la expresión más positivista y lombrosiana del estudio del cuerpo. El epígrafe con el que se inicia la sección pertenece a una canción *aché-guayakí* y anuncia la exhibición de estas postales de la barbarie realizada en nombre de la ciencia:

Los Blancos, lo que caracteriza
a los eternos Blancos
es que ahora viven examinándonos
a nosotros, los muy viejos
a nosotros, los ya muertos. (Huenún *Reducciones* 69)

2 Este prólogo parece ampliar y profundizar las líneas de lectura que el mismo Mansilla Torres proponía en “Ceremonias: para alumbrar las viejas sabidurías: conversación de vivos y difuntos”, texto con el que prologa el poemario *Ceremonias*. Allí, Mansilla Torres señala el lugar de enunciación de la poética de Huenún: “Se escribe, entonces, desde y con el dolor de saberse ‘reducido’ por el poder marginador y degradante de la sociedad chilena blanca; pero también se escribe desde y con la conciencia de saberse poeta conversador, dialogante, que comparte con nosotros, los lectores, la conversación mapuche que entrelaza retazos de mitos, recetas medicinales e historias de parientes y vecinos vivos y difuntos” (11).

Como afirma Enrique Foffani en “Las lenguas abuelas: esto es todo lo que queda en el tintero”, el epílogo crítico sobre *Reducciones* que acompaña el poemario:

Esta tetralogía funeraria desplaza en la imagen la poesía de lo humano y deshumaniza, en contrapartida, la presunta verdad civilizatoria: el cuerpo desnudo de Damiana o el cuerpo vestido de Catriel, el ícono del cráneo, en el que se nota nítidamente la línea transversal serruchada como leemos en el texto, y el yámana con taparrabo llamado Maish Kenzis, a quien se lo obliga a preparar esqueletos humanos para su exhibición, son imágenes del archivo que ocupan el lugar vacante de la poesía. Es, por tanto, la iconografía el lugar del canto funerario, como si de la fotografía emanara un halo, un espíritu capaz de reparar tanta barbarie. [...] Recurso oblicuo, el poema habla desde su desaparición, pero se muestra como imagen documental que recupera la presencia (su aparición) con vida de una persona ya muerta. (175)

Estos “sujetos reducidos al museo” restituyen con su imagen la presencia de una ausencia. En este sentido Jaime Huenún señala en “El viaje de la luz. Entrevista a Jaime Huenún”:

O sea, el museo como entidad, como espacio representativo de lo mejor de Occidente, se convirtió en un campo de concentración y en una especie de carnicería en la cual el ganado era estos indígenas, mostrados en todas sus miserias, en su desnudez, etc. Y cuando ya no servían y morían, como en el caso de Damiana, que aparece ahí, se utilizaba su osamenta como otro insumo para la ciencia. Entonces, yo no puedo sino poner esos textos ahí y no decir nada más, ¿qué más puedo decir? Poner el texto y la foto. Debajo de todo eso está la barbarie, la derrota de estos pueblos, y está también el fracaso de Occidente, un fracaso que va a seguir, permanentemente, mostrándose a lo largo del siglo xx. (225)

La alianza científico-militar que lleva los cuerpos vivos de los sobrevivientes de la Conquista del Desierto al Museo de Ciencias Naturales de La Plata, descansa en la tesis lombrosiana según la cual existen rasgos de la criminalidad pasibles de ser examinados en la anatomía. El evolucionismo darwiniano ofrece su argumento no solo en la imposición del más fuerte, sino también

en el examen criminológico de la especie. La visión “orientalizante” de esa otredad interna, que constituye al indígena en las naciones recientemente independizadas, encuentra en la criminología biologicista de Lombroso una justificación científica de su propuesta de “mejoramiento de la raza”.

El poema “Úl de Catrileo”, perteneciente también al poemario *Reducciones*, funciona como una oración dedicada a Matías Catrileo, asesinado por carabineros en un enfrentamiento por toma de tierras en 2008. El cuerpo del joven, destinado a volverse materia de peritos forenses, es la evidencia rotunda de la contigüidad del ultraje tierra/cuerpo. La negativa de entregarlo para las pericias o para el espectáculo televisivo, pone en escena el debate por ese último reducto de privacidad y dignidad que es el cuerpo tras la muerte.

No entregaremos el cuerpo, no:
esta es la muerte que nos dejan,
las balas que cortaron al amanecer
el río de Matías Catrileo
en Vilcún.

Pero el volcán Llaima arde por ti
y la ceniza de tus ojos ocultos,
escribe en la nieve
la rabia y el misterio
de un pueblo ya sin bosques y sin armas,
cercado por tanquetas y bombas lacrimógenas,
sentado en el banquillo del Juzgado de Indios
de la modernidad.

Que vengan los barqueros de la noche
volando sobre el agua
y las muchachas azules
que alivian con sus voces
las heridas del guerrero.

No entregaremos el cuerpo
a la pericia del Juez,
ni a las cámaras que nunca
se sacian de muertos.

No entregaremos el cuerpo, dicen, los pumas emboscados de Vilcún,
nosotros somos la tumba de Matías Catrileo

el pasto somos de sus manos sangradas,
el río de justicia de sus padres,
las hondas raíces de su luz
en las tierras amarillas de Yeupeco.³ (155-156)

Un pueblo desarmado y despojado, que se ha convertido en tumba de los caídos en defensa del territorio. El racismo homeostático ha cobrado en Chile diversos matices: por un lado, tenemos la defensa de la “civilización” materializada en obras tales como Pacificación de la Araucanía y Conquista del Desierto, cuyo desarrollo se dio de forma paralela y, por el otro, situado en la historia reciente, podemos ver mecanismos legales/institucionales que se erigen en pos del mismo objetivo. El juzgamiento a las acciones mapuche a través de la Ley Antiterrorista, sancionada durante la última dictadura cívico militar, y cuya vigencia refrendaron los sucesivos gobiernos democráticos, da cabal cuenta de esa reacción —“mecanismo de defensa”— del organismo/nación frente a sus amenazas internas. El cuerpo es representado aquí en una doble acepción: por un lado, el cuerpo botín de guerra, disputado por peritos forenses y por cámaras de la prensa más amarillista; por el otro, el cuerpo diseminado en quienes continúan su lucha más allá de su partida. Vuelvo a los versos finales del poema “Cinco (Punotro)” de *Ceremonias*: “Todos sueñan en el monte y la llanura / y en un hilo del alma de sus hijos” (36).

Así como Jaime Huenún recupera el nombre de Matías Catrileo, Adriana Paredes Pinda también lo hace en su texto *Parias zugún*. A lo largo del texto, la poetisa introduce nombres y episodios que, entrelazados en el discurrir de este gran poema que conforma el poemario, recuperan esta historia de ultraje y saqueo. Estos nombres son los de los jóvenes mapuche muertos en defensa de la tierra en lo que va de este siglo, a manos de las “fuerzas de seguridad”: Alex Lemún Saavedra, joven de diecisiete años originario de la comunidad Requén Lemún Bajo, asesinado en 2002 por Carabineros de Chile en el proceso de recuperación de tierras pertenecientes a la *lof*, que en ese momento se encontraban bajo la propiedad de la Forestal Mininco; y Matías Catrileo, también

3 Este poema está acompañado por una nota al pie, en la que se lee: “Matías Catrileo Quezada, fue asesinado a quemarropa el 3 de enero de 2008 en la localidad de Yeupeco, comuna de Vilcún, región de la Araucanía. El activista, de veintidós años, participaba por una toma pacífica de terreno cuando fue baleado por el carabiniero Walter Ramírez, quien portaba una subametralladora UZI de 9 milímetros” (157).

asesinado por Carabineros de Chile durante la denominada recuperación territorial de 2008, en una toma de terrenos en el fundo de Jorge Luchsinger.

Te soñé Alex de los bosques,
encendido
(me brotan mis muertos en el cuerpo
con dulzor de borraja y palqui tierno)
levantada
en el arco de la muerte soy ahora
los muertos
que el balsero no cruzó
—*llanka mvlelay*—
con pezón de nodriza
prematura
escribo sus nombres en el arco de la vida
Alex Lemún Matías Catrileo Mendoza Collio
y a sus madres las sueño, a menudo
gimiendo
entre
los canelos de plata
buscándolos
rasgando el agua con sus ojos vacíos. (Paredes Pinda, *Parias* 28)

Y más adelante:

El monte ardiente
donde Matías Catrileo camina sin su cuerpo...
sólo el mar vaciante
en que Alex Lemún
cruzó al lomo de las *tremplkalwe*...
—este es el mundo
que hemos de heredar a nuestros hijos —dicen nuestros muertos cándidos
y delirantes
Kanillo anda suelto
—venid a ver las sangres entre las forestales— vociferan
las madres ballenas

—venid a ver el canto de los hualves
llorando sus adelantados muertos—
hijos
despojados
de su *aukinko*. (Paredes Pinda, *Parias* 51)

En estos fragmentos, Paredes Pinda retoma la profunda conflictividad que ha atravesado el pueblo mapuche en los procesos de recuperación de tierras durante la historia reciente. Sin duda, la única instancia de la historia chilena en que el pueblo mapuche fue reconocido como sujeto pleno de derecho por parte del Estado nacional fue durante el breve y eufórico período de la Unidad Popular. Sin embargo, este proceso fue rápidamente interrumpido por el Golpe Militar de 1973, encabezado por Augusto Pinochet. El auge organizacional mapuche, que para 1972 contaba con cuarenta organizaciones quedó definitivamente coartado, desapareciendo tanto las organizaciones como sus dirigentes, quienes corrieron la misma suerte que el movimiento social y popular chileno. La CORA, brazo estatal encargado de vehiculizar la expropiación y redistribución de tierras, otorgó a los mapuche solo el 25 % de los predios expropiados, cediéndole los títulos del 75 % restante a la CONAF (Confederación Nacional Forestal). Esta fue la primera instancia de un proceso de cesión de tierras a capitales privados que, mediante el decreto 701, accedieron a enormes extensiones a precios irrisorios.⁴ La segunda ley, resabio de la dictadura hasta la actualidad, es la Ley Antiterrorista 18.314, promulgada el 5 de mayo de 1984. A las comunidades en lucha se les ha aplicado sistemáticamente esta ley, tal como lo muestra el documental *Newen Mapuche* del 2008.⁵

4 El artículo primero del decreto establece: “Esta ley tiene por objeto regular la actividad forestal en suelos de aptitud preferentemente forestal y en suelos degradados e incentivar la forestación, en especial, *por parte de los pequeños propietarios forestales y aquella necesaria para la prevención de la degradación*, protección y recuperación de los suelos del territorio nacional”. Dos aspectos fundamentales del artículo hoy resultan casi una ironía: el incentivo destinado a los pequeños propietarios se repartió entre tres familias Angellini, Lucsik y Matte, principales accionistas de las actuales forestales transnacionales Mininco y Arauco. El segundo aspecto: beneficiar actividades forestales para la “prevención de la degradación” del suelo, un objetivo que, en definitiva, no fue alcanzado si se considera que en plena selva valdiviana las comunidades mapuche caminan hasta un kilómetro para conseguir agua, luego de años de monocultivo de pino y eucaliptos que seca el suelo y la napa subterránea.

5 *Newen Mapuche* fue filmada en 2008. Para entonces, habían pasado veinticuatro años desde la promulgación de la Ley Antiterrorista. Sin embargo, su vigencia quedó

Propongo ahora recuperar ciertos aportes teóricos que considero pertinentes para entablar un diálogo con las poéticas analizadas. Líneas arriba esboqué algunas consideraciones respecto a la definición de racismo homeostático, desarrollada por Michel Foucault en relación con la noción de biopolítica. A continuación, me interesa ampliar el horizonte teórico trazando relaciones con la propuesta de Achille Mbembe de “necropolítica” y el desarrollo teórico de Giorgio Agamben en torno a la categoría de estado de excepción. Según Mbembe, “la noción de biopoder es insuficiente para reflejar las formas contemporáneas de sumisión de la vida al poder de la muerte” (75). Si bien este autor está pensando en el continente africano poscolonial y en el modo en que la economía de la muerte está inserta en las relaciones de producción y poder, encuentro en su reflexión una rica perspectiva de diálogo con el análisis que me propongo. Desde su propuesta, la necropolítica recupera el viejo derecho de espada que otorgaba al soberano el poder de hacer morir y dejar vivir: si la biopolítica somete la vida al tamiz científico, optimizándola, la necropolítica devuelve al soberano su expresión última que se resume en decidir quién puede vivir y quién debe morir. Esta restitución del derecho de espada es habilitada por un estado de anomia, en el que se concatenan tres componentes: el biopoder, el estado de excepción y el estado de sitio.

Giorgio Agamben, por su parte, considera que el estado de excepción constituye un núcleo problemático de la relación entre anomia y derecho, relación a la que le dedica un minucioso análisis. El pensador italiano concibe el estado de excepción como un umbral, una zona de indiferenciación que no está ni dentro ni fuera del sistema jurídico y en la que dentro y fuera no se excluyen, sino que se indeterminan. Llega a la conclusión de que se

demostrada no solo en el procesamiento de decenas de mapuche, sino también en la acusación de asociación ilícita a su directora, quién tuvo que pagar dos años en cárcel de máxima seguridad. Después de la muerte de Lemún, motivo que incentivó la realización del documental, la lucha mapuche fue en aumento. Llegaron a recuperar diecisiete mil hectáreas en manos de empresas forestales. Pero, al mismo tiempo, las medidas estatales de control y la represión del reclamo se fueron intensificando. En 2002, durante la presidencia de Ricardo Lagos se implementa el operativo de inteligencia secreta denominado “Operación Paciencia”. El operativo sindicó y persiguió a la Coordinadora Arauco-Malleco como a una organización de carácter terrorista. Para acusar de “asociación ilícita terrorista” a dieciocho mapuche, los fiscales del Ministerio Público presentaron ciento cuarenta testigos, muchos de los cuales eran testigos “sin rostro”, recurso avalado desde la misma ley antiterrorista.

trata de un espacio vacío de derecho, una zona de anomia en la cual todas las determinaciones jurídicas son desactivadas.⁶ El *continuum* histórico que señalaba líneas arriba en la conflictividad entre los Estados nacionales y el pueblo mapuche ha escapado solo en esporádicas y extraordinarias circunstancias a esta encrucijada anómica que constituye el estado de excepción. Como afirma Pilar Calveiro en *Reunión: lof lafken winkul mapu* (citada en Zelko y Maicoño), volumen que compila testimonios de mapuche pertenecientes a la comunidad en la que Rafael Nahuel fue asesinado por las fuerzas de seguridad en 2017:

El Estado chileno y el Estado argentino tratan de asimilar a los mapuche como terroristas. Es una forma de colocarlos en el espacio de excepción, o sea, de sacarlos de los derechos que amparan a la ciudadanía, de habilitar o justificar que sobre ese otro se puede hacer cualquier cosa. Toda acusación de terrorismo tiene ese objetivo y por eso es tan grave la aprobación de estas leyes antiterroristas que avalan una definición de terrorista tan imprecisa, tan vaga, tan amplia, tan difusa que es capaz de incluir a muchos otros étnicos, políticos, religiosos. La acusación de terrorista es funcional para sancionar casi cualquier práctica de oposición al sistema social económico, político, y así deslegitimar y colocar fuera de las protecciones de la ley a toda forma de rebelión, a toda forma de insurgencia. (82)

Tanto las investigaciones de Foucault en relación con la biopolítica, como las de Mbembe y Agamben respecto a la necro/tanatospolítica, encuentran en la noción de raza y en el ejercicio del racismo un punto de articulación que quiero recuperar para la lectura de este primer grupo de poemas. Mbembe retoma el racismo, desde la concepción foucaultiana,

6 Agamben va construyendo y ampliando la noción de estado de excepción a lo largo de todo el texto: “El estado de excepción se presenta como la forma legal de aquello que no puede tener forma legal” (28). Esta primera definición se completa más adelante cuando afirma: “El estado de excepción es un espacio anómico en el que se pone en juego una fuerza de ley sin ley (que se debería, por tanto, escribir: fuerza de no-ley)” (87). La notación *no-ley* es la forma que encuentro para “traducir” lo que en el original se encuentra tachado con una cruz. Finalmente, la noción queda perfectamente explicada cuando postula: “El estado de excepción es, en este sentido, la apertura de un espacio en el cual la aplicación y la norma exhiben su separación y su pura fuerza de no-ley actúa (esto es, aplica desaplicando) una norma cuya aplicación ha sido suspendida” (90).

para señalar que es en esa dimensión desde la que el biopoder permanece ejerciendo el derecho de espada:

La percepción de la existencia del otro como un atentado a mi propia vida, como una amenaza mortal o un peligro absoluto cuya eliminación biofísica reforzaría mi potencial de vida y de seguridad; he ahí, creo yo, uno de los numerosos imaginarios de la soberanía propios tanto de la primera como de la última modernidad. (24)

Desde su perspectiva, la raza es el determinante del encadenamiento del biopoder, el estado de excepción y el estado de sitio; la raza es el componente clave para que la biopolítica encuentre su envés: la necropolítica, a través de la reacción homeostática del racismo.

Raza y estado de excepción son, desde las perspectivas de Mbembe y Agamben, nociones indisolubles del pensamiento colonial. Si la territorialización del Estado descansa en el principio de soberanía que determina sus fronteras en el contexto del nuevo orden mundial que supuso la emergencia de las naciones, se entiende que una guerra legítima sería una guerra entre Estados. El Estado está en el centro de la racionalidad de la guerra porque constituye, según Mbembe, un “modelo de unidad política, un principio de organización racional, la encarnación de la idea universal y un signo de moralidad” (39). Las colonias, en cambio, representan el lugar en donde las garantías del orden judicial quedan suspendidas y se habilita el estado de excepción en nombre de la “civilización”. En este mismo sentido se encausa la afirmación de Agamben quien, en su análisis de la teoría schmittiana en relación al poder soberano, entiende que el ordenamiento y la localización del *nomos* implica siempre una zona excluida del derecho, que configura un espacio jurídicamente vacío donde el poder soberano ya no reconoce los límites fijados por la norma. Nos encontramos nuevamente frente a la definición del estado de excepción, pero lo que me interesa rescatar en este punto en particular es la relación de esta definición con la concepción del derecho europeo de las zonas colonizadas:

Esta zona, en la época clásica del *ius publicum Europaeum* [derecho público europeo], se corresponde con el Nuevo Mundo, identificado con el estado de naturaleza, en el que todo está permitido [...]. El propio Schmitt asimila

esta *zona beyond de line* [más allá de la línea] al estado de excepción, que “de un modo evidentemente análogo se basa en la idea de un espacio delimitado, libre y vacío”, entendido como “el ámbito temporal y espacial de la suspensión de todo derecho”. (Agamben 64)

El Nuevo Mundo, América, constituye ante los ojos del derecho público europeo clásico una zona de exclusión de la norma, de suspensión del derecho, un sitio en permanente estado de excepción. Las colonias —y, agrego aquí, los territorios que fueron anexándose a los Estados nacionales, como es el caso de la Patagonia— han sido gobernadas con una ley distinta a la que el soberano aplica en su propio territorio, lo cual implica otras relaciones de soberanía derivadas de la negación racista del punto común entre el colonizador y el indígena. Ese racismo que suspende las garantías constitucionales está en la base de los episodios a partir de los cuales Huenún y Paredes Pinda construyen sus contrarrelatos, tales como: sujetos exhibidos en las vitrinas de un museo luego de haber sido arrancados de su territorio ancestral, sujetos masacrados en resistencia por la tierra que han habitado desde siempre, sujetos muertos por las fuerzas de seguridad estatales que accionan en nombre del cuidado de la ciudadanía. Como afirma Mbembe, “[e]n el marco del Imperio, las poblaciones vencidas obtienen un estatus que ratifica su expoliación” (42).

Cuerpos reducidos: la precarización de la vida

Hay un segundo grupo de poemas, como adelanté en la introducción, que representan al cuerpo ya no como el destinatario de la violencia estatal, sino como el territorio de inscripción de la precarización de la vida a la que se vio sometido el pueblo mapuche a partir de la desterritorialización forzada. Se trata de una serie de poemas en los que se representan las marcas corporales resultantes de trabajos físicos —por ejemplo: albañil, empleada doméstica de las haciendas de los colonos—; o bien, las marcas que la pobreza —el hambre y el frío, por ejemplo— ha dejado en los cuerpos de quienes la padecen.

Me propongo analizar, a partir de esta serie de poemas, los modos en que la poesía mapuche representa, a través de las marcas corporales, la

historia de empobrecimiento en la ruralidad, la reterritorialización en las periferias urbanas y la condena a la precarización laboral como resultado de una historia de despojos y saqueos que comienza con la conquista (pacificación) del territorio patagónico. La pretendida “purificación de la raza” a la que alude Huenún en el prólogo citado con anterioridad, establece la raza como criterio de jerarquización y organización social que, si en siglo XIX tenía como canal de expresión la aniquilación de esa otredad indómita a los fines de la posesión territorial, durante la segunda mitad del siglo XX, y lo que va del XXI, se expresará a través de la división social del empleo. Como afirma Bidaseca:

Las relaciones de poder que entonces se establecieron a partir de este imaginario, desde adentro hacia afuera, permitieron general clasificaciones a partir del encuentro con alteridades que diferían por fenotipo, es decir, en cuanto a rasgos físicos, color de piel, etcétera. Detrás de un marco de diferenciación racial, se escondió un sistema de jerarquías sociales que favoreció la producción de desigualdad social y naturalizó las diferencias. Pero ¿cómo estas formas de poder nombrar, enunciar otro, devinieron en desigualdad social, en proceso de dominación, sometimiento, invasión e imposición? El sistema de dominio ejercido en Latinoamérica se apoyó también en la *división racial del trabajo*, que implica una separación de espacios laborales con acceso restringidos o vedados para personas con determinado color de piel, nacionalidad, etcétera. La naturalización de la superioridad europea/blanca fue el criterio más utilizado en esta división del trabajo en el confinamiento de los nativos, mestizos y negros a esferas de trabajos con altos niveles de explotación, salarios magros, imposibilidad de movilidad social y a un estado de cuasi servidumbre. (232)

El poema “Testimonio”, que cierra el poemario *Reducciones*, recupera la imagen de las abuelas, depositarias de la memoria mapuche. Tanto en *Ceremonias* como en *Reducciones*, los dos poemarios de la obra de Huenún que más se aproximan al universo indígena, la abuela Matilde —“nutricia raíz nonagenaria”, como se lee en la dedicatoria de este último poemario— representa el puente que une la experiencia des(re)territorializada del autor con la cultura huilliche. Transcribo completo este extenso poema:

Testimonio

Seguiremos escribiendo sobre abuelas, Salazar,⁷
la mía por ejemplo trabajó 70 años
en las fraguas alemanas
y leyó los Himnos a la Noche
en los kuchen de frambuesa y de nata
y en la hiriente soda cáustica
que blanqueaba los retretes hacendales.
fue manceba de un navarro, carnicero y vagabundo
y habló en che sungún sus lentas y augurales pesadillas;
tuvo un hijo y fueron mil
las descendencias de sus manos
en las rocas, en las aguas cerriles
de una torva vecindad.
qué me dice, Salazar, cómo te explico,
sus albricias,
la carne que ha comido, el bacín debajo de su cama.
las abuelas, Salazar, son cosa seria,
son cuchillos de hoja ancha que cortan nuestros días.
mi abuela, por ejemplo, tuvo ollas y sartenes
de fierro y de latón
y un reloj que cobardes malandrines le robaron sin piedad
una mañana.
era de oro el relojito, Salazar, andaba a cuerda,
con minutos brillantes y precisos, minutos de oro.
hay que ser muy desalmado, muy carajo
para ir a quitarle a una señora
su única alegría;
más mi abuela abonó invernal las raíces de su huerto
y quemó sin titubear un nido de queresas
que colgaba cuan racimo
de las vigas de su casa;
y mi abuela tuvo cáncer, Salazar, tuvo diabetes

7 El interlocutor con el que el yo poético dialoga a lo largo de este poema es Gabriel Salazar, historiador social de Chile, ampliamente reconocido por su abordaje marxista de la historia económica de ese país.

como todas las ancianas de este mundo y del otro,
tuvo sueños, mil visiones donde ardían sapos y culebras
y ciudades tiradas por caballos sobre el agua.
sigue viva mi abuela, ya lo ves, y se mira
cada noche en el espejo,
sigue joven en la foto del cuarenta
colgada en la pared de su ranchita.
es ella y no es ella, claro está
con sus rulos de actriz hollywoodense,
con sus labios pintados por el rouge
de los blancos salones de belleza
provincianos.
qué hermosura perseguían las abuelas, dime tú,
qué canción cantaban para hinchar el corazón de sus amantes.
las abuelas tienen carne agazapada, Salazar,
epitelios ocultos nunca dados al placer,
una lengua en el fondo de la lengua
que ahora todos le quieren afanar.
el amor por los dialectos, dime tú,
¿no se transa hoy por hoy
cuan divisa intangible en la bolsa de valores?
las abuelas como momias de altiplano ante las cámaras
parloteando en plano abierto
los idiomas desterrados
por la iglesia y la república;
la parodia del canto en sus gargantas,
el bolero ancestral acompañado por el son
de un turístico kultrung.
Nadie ve la cicatriz occidental en sus palabras,
ni el apero de las siervas medievales
que cargan como bueyes taciturnos a la tumba.
Oh, abuelas del jardín y la cocina
esperando en la mesa del pellejo
un destello de ternura y de respeto
en los ojos de sus hijos impostados.
seguiremos escribiendo sobre abuelas, Salazar,

sobre el tiempo detenido y pegoteado a sus enaguas,
seguiremos sacudiendo sus memorias en alzheimer,
sus orales epopeyas y canciones
de locas jubiladas y pueriles.
eso es todo lo que queda en el tintero, Salazar,
y el relato de un país de capellanes y de huachos,
de patronas coronadas por la muerte
en las páginas sociales,
de poetas y soldados que se dan de tarascones
por piltrafas,
mientras marcha hacia la tierra reducida
—¡oh, visión inagotable!—
en silente fila india,

LA CALLAMPA POBLACIÓN DE LOS VENCIDOS. (165)

Coincido con Enrique Foffani cuando afirma que este poema es “una de las composiciones más intensas de la poesía latinoamericana de las últimas décadas” (169). Me interesa, principalmente, concentrar el análisis en las representaciones del cuerpo. En primer lugar, encontramos el cuerpo puesto al servicio de los colonos, generalmente en el trabajo doméstico en las haciendas alemanas: la “hiriente soda cáustica que blanqueaba los retretes hacendales”, manos curtidas tras años de limpiar las casas de los nuevos habitantes del territorio perdido. En segundo lugar, encontramos el cuerpo colonizado por la imagen hollywoodense de los salones de belleza provincianos, eternizada en la foto del cuarenta que cuelga en la pared de su ranchita en donde vemos el lacio pelo mapuche imitando los rulos de las actrices de moda; el *rouge* como artificio cómplice de la impostación. Una imagen para la trascendencia fotográfica y la supervivencia cotidiana que camufla tanto la imagen como la lengua y esconde en un fondo intocable esa memoria colectiva, ese tiempo “detenido y pegoteado en las enaguas”. En tercer y último lugar, encontramos el cuerpo momificado, vuelto una vez más pieza viviente de museo ante las cámaras ávidas de traficar el exotismo de las lenguas desterradas “por la iglesia y la república”. Imágenes de abuelas capturadas “en plano abierto”, como mercancía multicultural, como suvenir turístico de un pueblo cercado por las tanquetas y fusiles de carabineros y gendarmería. Esta imagen de abuela que ofrece “Testimonio”, en la que las

manos curtidas por la soda cáustica son el reverso no incluido en la foto del cuarenta —donde “es ella y no es ella”—, nos devuelve a la división racial del trabajo a la que alude Bidaseca. Esta noción, a la que volveré desde diferentes autores, es la que relevo en la serie de poemas de este segundo grupo. Como afirma Andrea Echeverría,

La migración a la ciudad trae muchos cambios internos en la vida y la constitución de las comunidades mapuche. Por ejemplo, comienza una fuerte proletarización del grupo de mapuche migrantes quienes trabajan como empleados y asalariados en las ciudades y en Santiago específicamente, debido a la carencia de educación formal, muchos hombres se dedican a trabajar de garzones, albañiles, panaderos, jardineros, y en el caso de las mujeres, como empleadas domésticas. (226)

En *Guilitranalwe*, David Aniñir hace desde el título un juego de palabras entre su segundo apellido, Guillitraro, y *witranalwe*, que denota ser mitológico mapuche que representa la muerte.⁸ El poema “Perros CSM (no hay mano)” —la sigla que acompaña el título abrevia “conchasumadre”, insulto típico en Chile— toma las manos como sinécdoque de un cuerpo transido por el trabajo en la construcción:

Estas que acarician con ternura de padre
con pasión de vehemente amante
y buscan autotatisfacción al recordar que te desnudan,
estas manos de mogoso enfierrador
cariñoso, bruto y gruñón
las mismas curtidas por el óxido y el frío
heridas por el filo del sol
o a golpes de alicate con helada matinal y puteada incluida [...]
Estas manos que ciñen sus migajas cada quincena y fin de mes,
malditos canes de gris pelaje
hijos de perra, nietos del perraje.

8 Esto no implica, sin embargo, una negatividad absoluta ya que, desde esta cosmovisión, la vida no existiría sin la muerte, así como el bien no existiría sin el mal. Se trata de una dualidad complementaria que conlleva al equilibrio o *kume felen*, objetivo superior dentro de la cultura mapuche.

Manos enclavadas por colmillos que roen en busca de mí
persiguen la flema de mi existir, la médula de este sobrevivir
las mismas que escriben poemas y las avienta a vendavales torrenciales
de ahí al espacio, al ocaso, el horixonte, a la sombra del sol y su encrucijada.
Si preguntaran a Víctor Jara por sus manos, lo diría cantando y apuntando
lo mismo a Galvarino, señalando la crónica del calendario rojo. (42-43)

Esas manos raídas por el trabajo rudo a la intemperie, manos obreras que aprietan las migajas de un salario magro que se escabulle insuficiente, son las mismas del amor y las caricias. Las manos tienen acá ese doble cariz: son las que moldean el hierro duro de la construcción y, a su vez, son las que ejercen el trabajo suave y delicado del amor y la escritura. Esta sinécdoque del cuerpo da cuenta de la múltiple inscripción de un poeta como Aniñir. Por una parte, tenemos el duro e inestable trabajo en la construcción, que se cobra, con el tiempo, el cuerpo entero. Estos trabajos son asumidos por esa comunidad de desplazados, los habitantes de “la pobla”,⁹ en gran medida, conformada por los mapurbes reterritorializados en las periferias urbanas. Por otra parte, nos presenta las manos de la escritura, de la creación artesanal con la palabra, trabajo en el que el poeta se configura siempre como un excursionista, desde el borde hacia el centro.¹⁰ Leo en esta representación de las manos, como lo hacía en la del poema “Testimonio”, una forma de inscripción en el cuerpo de la precarización de la vida, del derrotero de infortunio que condena al pueblo mapuche a abandonar su tierra y migrar hacia las periferias urbanas, y que lo confina allí a trabajar en los puestos por los que no optan quienes pueden elegir. Y, a su vez, puedo identificar una escritura labrada por esas mismas manos que se abren camino desde un “Santiago ultrajado y ultrajante, ladino y mestizo”, como afirma Jaime Huenún en su prólogo poético: “Un zombi mapuche con bototos punk” que acompaña esta edición.

9 *La pobla* es el nombre abreviado de lo que en Chile se denominan poblaciones callampas: barrios urbano-marginales, conformados al fragor de la toma de terrenos y construcciones improvisadas de los excluidos del sistema, entre ellos, los mapuche desplazados del campo a la ciudad. El término “callampa”, a su vez, tiene en Chile dos acepciones: es, por un lado, una especie de hongo comestible que crece por doquier, y este crecimiento vertiginoso podría aludir a la conformación de las poblaciones; y, por otro lado, refiere directamente a un tipo de casa precaria construida con materiales de descarte.

10 Ver, para ejemplificar, el poema “Autoretraxto” incluido en este mismo poemario.

En una segunda lectura a este fragmento del poema de Añir, quiero agregar que, en los versos finales de lo transcrito, hay una reapropiación de dos sujetos históricos que sufrieron la misma suerte al enfrentarse al poder: Víctor Jara, secuestrado por la dictadura pinochetista, fue torturado y, antes de ser asesinado, le cortaron ambas manos. Y Galvarino, *lonko* combatiente de la Guerra de Arauco quien, en represalia por derrocar a las tropas del sucesor de Valdivia, García Hurtado de Mendoza, le amputaron las manos. Las manos ultrajadas del “enfierrador mogoso”, lastimadas por el frío y el óxido, se entroncan en la genealogía de otras manos igualmente vejadas.¹¹ Aquí, como en el poema “Cartografía de un inmigrante”, hay una apelación al sometimiento del cuerpo en la faena laboral como continuidad de las antiguas vejaciones:

Buscar un trabajo en la Construcción
como mogoso y oxidado Enfierrador
es un desafío que exige constancia,
paciencia
sobre todo confianza.
Puerto Madero apuesta su glam society
metrópolis ascendente con su economía malograda
quebrantada por apellidos facturados.

Por allí voy
a tajo abierto
aplanando calles
en busca de mi esclavitud moderna. (25)

El contraste entre la imagen de “metrópoli ascendente” de Puerto Madero y la de “esclavitud moderna” que el yo poético procura conseguir, señala el abismo cada vez más insalvable entre la periferia y el centro, entre los sujetos subalternos y “los apellidos facturados”. Pero, sobre todo, el desfase entre una Modernidad tardía dominada por el capital financiero internacional —del que Puerto Madero es claro epicentro— y el pueblo

11 Posteriormente a la edición de este libro, David Añir sufrió un accidente doméstico que tuvo como consecuencia la pérdida de su mano izquierda. Se trata de un dato biográfico que no puede soslayarse a la luz de esta relectura.

mapuche que, una y otra vez, “sentado en el banquillo del Juzgado de Indios / de la modernidad”, como rezaban los versos de “Ül de Catrileo”. En la misma línea se encuentra el poema “Mapurbe”, que da título también a su primera obra poética publicada:

Somos mapuche de hormigón
debajo del asfalto duerme
nuestra madre
explotada por un cabrón.

Nacimos en la mierdópolis por culpa del buitre cantor
nacimos en panaderías para que nos coma la maldición.

Somos hijos de lavanderas, panaderos, feriantes y
ambulantes
somos de los que quedamos en pocas partes.

El mercado de la mano de obra
obra nuestras vidas
y nos cobra.

Madre, vieja mapuche exiliada de la historia
hija de mi pueblo amable
desde el sur llegaste a parirnos
un circuito eléctrico rajó tu vientre
y así nacimos gritándole a los miserables
marri chi weu!!!!
en lenguaje lactante.

Padre, escondiendo tu pena de tierra tras el licor
caminaste las mañanas heladas enfriándote el sudor.

Somos hijos de los hijos de los hijos
somos los nietos de Lautaro tomando la micro
para servirle a los ricos
somos parientes del sol y del trueno

lloviendo sobre la tierra apuñalada.

La lágrima negra del Mapocho
nos acompañó por siempre
en este santiagóniko wekufe maloliente. (75-76)

Retomo el análisis que Bidaseca ofrece sobre otredades y nuevas formas de esclavitud, para reafirmar que es la raza, en tanto signo de una historia de desposesión, la que habilita estas formas de exclusión y precarización, estas nuevas formas de esclavitud en la era del capitalismo financiero. Aquí Bidaseca hace eco de la definición de raza brindada por Segato, que entiende que

raza no es necesariamente signo de pueblo constituido, de grupo étnico, de pueblo *otro*, sino trazo, como huella en el cuerpo del paso de una historia otrificadora que construyó “raza” para construir “Europa” como idea epistémica, económica, tecnológica y jurídico-moral que distribuye valor y significado en nuestro mundo. El no blanco no es necesariamente el otro indio o africano, sino otro que tiene la marca del indio o del africano, la huella de su subordinación histórica. Son estos no-blancos quienes constituyen las grandes masas de población desposeída. Si algún patrimonio en común tienen estas multitudes es justamente la herencia de su desposesión, en el sentido preciso de una expropiación tanto material —de territorios, de saberes que permitían la manipulación de los cuerpos y de la naturaleza, y de formas de resolución de conflictos adecuadas a su idea del mundo y del cosmos— como simbólica —de etnicidad e historias propias. (23)

Es decir, esta huella en el cuerpo de una historia “otrificadora”, que reúne a las grandes masas de desposeídos, descansa en la raza, pero ya no exclusivamente a partir de una determinación fenotípica —el tono moreno de la piel indígena—, sino en lo que Segato llama “la marca del indio o del africano, la huella de su subordinación histórica” (23). Es, en este sentido, que los habitantes de las poblaciones callampas —en las que casi todos son mapuche y los que no lo son, no son vistos como *wingkas* porque jamás estarán del lado de la opresión del poder, como aclara Ancan Jara en su prólogo a *Mapurbe*— constituyen la masa de desposeídos desde el momento

en el que son ellos los receptores de la “nueva esclavitud”. La división racial del trabajo de la que habla Bidaseca ya no encuentra su argumento en la clasificación fenotípica que sustentó la idea de raza durante el siglo XIX, sino en la concepción de raza en tanto marca en el cuerpo de una historia de construcción de otredad.

En *Mujeres a la intemperie*, Liliana Ancalao incluye cuatro extensos poemas: “EL FRÍO¹². Las mujeres y el frío”, “LA LLUVIA. Las mujeres y la lluvia”, “EL VIENTO. Las mujeres y el viento” y “Cuando me muera”. Como con los poemas de Aniñir, propongo rastrear la representación del cuerpo como lugar de inscripción de la precarización de la vida, como línea de lectura transversal en este segundo subgrupo de poemas, específicamente de la experiencia del frío y la intemperie como relato (*nütram*) transmitido a través de las generaciones. Transcribo un fragmento de “EL FRÍO. Las mujeres y el frío”:

yo al frío lo aprendí de niña en guardapolvo
estaba oscuro
el rambler clasic de mi viejo no arrancaba
había que irse caminando hasta la escuela
cruzábamos el tiempo
los colmillos atravesándonos la poca carne
yo era unas rodillas que dolían
decíamos qué frío
para mirar el vapor de las palabras
y estar acompañados

las mamás
todas
han pasado frío
mi mamá fue una niña que en cushamen
andaba en alpargatas por la nieve
campeando chivas
yo nací con la memoria de sus pies entumecidos
y un mal concepto de las chivas

12 Mantengo las mayúsculas sostenida del original.

esas tontas que se van y se pierden
y encima hay que salir a buscarlas
a la nada. (8)

Al igual que en los poemas analizados de Aníñir, en este fragmento, es posible detectar la representación diacrónica de un cuerpo como bastidor de la pobreza: la intemperie, la poca carne, unas rodillas que duelen por el frío penetrante. Como afirma Mellado: “La genealogía no está solamente en el nombre sino en la memoria del cuerpo: los pies maternos del arreo de las chivas transitan, ahora, en y con los pies barriales que cruzan la calle” (83). La noción de arreo que Ancalao toma de “... *Y Felix Manquel dijo...*” de Enrique Perea, texto con el que entabla un diálogo en ocasión del ensayo presentado en el “xxviii Encuentro de Escritores Patagónicos”, es recuperada por Mellado para pensar la “huella sobre los cuerpos en tanto recursos. La ‘Conquista del Desierto’ más que leerse en términos de éxodo y exilio, supone para Ancalao una lectura en términos de ocupación y transacciones de tierras y cuerpos” (85). La transacción consiste en desplazar los cuerpos sobrevivientes hacia las periferias urbanas y, en su lugar, introducir como nueva población del territorio desertificado, el ganado. Si bien, como ya quedó dicho, las tierras patagónicas se promocionaban para la instalación de colonos europeos, la principal protagonista de esta nueva ocupación fue la ganadería. De allí que el *nütram* del arreo, tal como lo interpreta Mellado, relate este doble desplazamiento: el de los cuerpos indígenas hacia los centros urbanos y el del ganado —en tanto nuevo agente de ocupación— hacia la Patagonia. En palabras de Mellado, “La lectura de la occidentalización de América y de los tránsitos —desde la periferia al centro o desde la frontera hacia más allá o más acá de ella— leídos en tanto arreo acentúan la idea de un cuerpo como mercancía” (85). Al mismo tiempo, se produce una actualización genealógica de las vivencias corporales que trae al cuerpo del yo poético, por ejemplo, el frío que la madre sufriera campeando chivas. Esas rodillas que dolían continúan la misma genealogía de los pies entumecidos de la madre, evocando la experiencia de intemperie y frío. Leo en los versos “yo nací con la memoria de sus pies entumecidos / y un mal concepto de las chivas / esas tontas que se van y se pierden” (8) una configuración del cuerpo como catalizador de una memoria genealógica que hace trascender, en el relato de esas experiencias, el conocimiento sensible del frío.

Es el *nütram*, en tanto discursividad mapuche, la base de transmisión de las vivencias genealógicas y comunales. Como define Mansilla Torres en su prólogo a *Ceremonias*, es en esos relatos, “conversación fascinante de los vivos y los difuntos que se vuelve interpelación a la conciencia histórica y moral del lector” (11), que el cuerpo repite su lugar de inscripción de esta violencia transhistórica. El *nütram* del arreo al que alude Felix Manquel es retomado luego por Liliana Ancalao que imprime en los pies la fatiga de la huida por la supervivencia al tránsito desterritorializador (16).

Concluyo el análisis de este segundo grupo de poemas recuperando los aportes realizados por Etienne Balibar e Immanuel Wallerstein en *Raza, nación y clase*. En este texto fundamental, los autores procuran responder dos preguntas claves: ¿cuál es la especificidad del racismo contemporáneo? y ¿cómo puede relacionarse con la división de clase en el capitalismo y con las contradicciones del Estado-nación? Desde una perspectiva marxista, ambos teóricos abordan el racismo como componente decisivo en el estadio presente del capitalismo y desde el que —como en Mbembe y Agamben— se articulan prácticas de segregación, opresión y exterminio.

En el segundo capítulo de esta antología de ensayos, Wallerstein advierte que el racismo no solo implica el miedo o el desprecio hacia aquellos sujetos cuyos fenotipos o adscripciones culturales difieren de las propias, más bien implica una organización en la economía-mundo capitalista ante la que el desprecio es, aunque parezca extraño, un fenómeno secundario y contradictorio. Desde su análisis, en la tradición xenófoba, el racismo derivaba en la expulsión del “bárbaro” del espacio físico de la comunidad o grupo interno, expulsión que, en caso extremo, implicaba la muerte. La contradicción señalada por el autor radica en que la expulsión de ese otro, aunque haga ganar en “pureza” a la comunidad que expulsa, hace perder la fuerza de trabajo del expulsado y, en consecuencia, la pérdida del excedente del que “hubiéramos podido apropiarnos periódicamente” (55). Cuando la lógica del sistema se funda en la acumulación continua del capital, esta pérdida resulta costosa. Por eso, Wallerstein concluye que si se pretende acumular el máximo de capital, hay que reducir al mínimo los costos de producción y, por ende, el costo de la fuerza de trabajo, como así también los conflictos derivados de sus reivindicaciones en tanto fuerza. “El racismo es la fórmula mágica que favorece la consecución de ambos objetivos” (Wallerstein 56). Al igual que Bidaseca y Segato, el autor entiende

que el capitalismo se encuentra, desde sus orígenes, atravesado por lo que denomina “etnificación de la fuerza de trabajo”:

en todo momento ha existido una jerarquización de profesiones y remuneraciones proporcionada supuestamente a ciertos criterios sociales. Pero mientras el modelo de etnificación ha sido constante, sus detalles han variado con el lugar y con el tiempo, dependiendo de la localización de los pueblos y de las razas que se encontraban en un espacio y tiempos concretos y de las necesidades jerárquicas de la economía en ese espacio y tiempo. (56)

Esa marca de indio o de negro, es decir, de una historia de producción de otredad, que jerarquiza profesiones y remuneraciones, es lo que exhiben los cuerpos representados en esta segunda serie de poemas. Cuerpos que no solo funcionan como el bastidor sobre el que la historia inscribe el sometimiento del pueblo mapuche, sino que funcionan también como catalizadores de una memoria de generaciones de excluidos.

Conclusión

A lo largo de estas líneas he rastreado las representaciones que, del cuerpo indígena, proponen los cuatro autores trabajados. La hipótesis de lectura que guio esta indagación postula que existe una relación metonímica entre el territorio a dominar y sus habitantes, en la medida en que la posesión del primero ha implicado el ultraje y la dominación de los segundos. Así, en el primer apartado observé cómo una de las formas de representar el cuerpo se vincula con la inscripción de la violencia sobre el territorio corporal, volviéndose este el destinatario de la barbarie civilizatoria, sea en su expresión represiva o bien en su expresión científico-positivista. En el segundo apartado, relevé las representaciones del cuerpo en las que ya no media una violencia explícita, sino la distribución racial del trabajo: cuerpos transidos por el deterioro acumulado tras años de poner su fuerza al servicio de faenas que otros pueden elegir no hacer. En ambas modulaciones se trata de cuerpos reducidos, vueltos bastidores de inscripción de la violencia o mano de obra descalificada. Aquí, la metonimia entre territorio y cuerpos se actualiza: el sistema de reducciones que acorraló al pueblo mapuche en pequeñas e infértiles parcelas es el inicio de un empobrecimiento paulatino, pues condenó a los

mapuches a la diáspora, a la reterritorialización en las periferias urbanas y a la precarización laboral. Concluyo diciendo, entonces, que son los cuerpos los que guardan la memoria de un pueblo reducido, cuerpos que, incluso desde su reducción, siguen reclamando el derecho al territorio.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Estado de excepción*. Traducido por Flavia Costa e Ivana Costa, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- Ancalao, Liliana. *Mujeres a la intemperie. Pu zomo wekuntu mew*. Buenos Aires, EL suri porfiado, 2009.
- Aniñir Gulitraro, David. *Guilitranalwe*. Santiago de Chile, Editorial Quimantú, 2014.
- . *Mapurbe, venganza a raíz*. Santiago de Chile, Pehuen, 2009.
- Balibar, Etienne, e Immanuel Wallerstein. *Raza, nación y clase*. Madrid, Iepala, 1988.
- Bengoa, José. *Historia de un conflicto. El Estado y los mapuche en el siglo xx*. Santiago de Chile, Planeta, 1999.
- Bidaseca, Karina. *Perturbando el texto colonial. Los estudios (pos)coloniales en América latina*. Buenos Aires, Paradigma Indicial, 2010.
- Echeverría, Andrea. “Los rostros de la migración mapuche: representación de la identidad escindida en tres poetas mapuche contemporáneos”. *Chasqui. Revista de Literatura latinoamericana*, vol. 44, núm. 2, 2015, págs. 216-228.
- Fofani, Enrique. “Las lenguas abuelas: esto es todo lo que queda en el tintero”. Huenún, *Reducciones*, págs. 169-180.
- Foucault, Michel. *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Traducido por Horacio Pons, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000. Web. 27 de noviembre de 2019.
- . *Microfísica del poder*. Traducido por Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Ediciones de la Piqueta, 1979. Web. 27 de noviembre de 2019.
- Guerra, Lucía. *La ciudad ajena: subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2013.
- Huenún, Jaime. *Ceremonias*. Santiago de Chile, Editorial Universidad de Santiago, 1999. Web 27 de noviembre de 2019.
- . “El viaje de la luz. Entrevista a Jaime Huenún”. *Afpunmapu. Frontetas. Borderlands*. Editado por Tatiana Calderón Le Joliff y Edith Mora Ordóñez, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2015, págs. 221-235.

- . *Reducciones*. Santiago de Chile, LOM, 2012.
- López, Antonio. “Sobre el buen hacer del conquistador. Técnicas y tácticas militares en el advenimiento de la conquista de las Indias”. *Revista de Historia Iberoamericana*, vol. 5, núm. 2, 2012, págs. 10-36. Web. 27 de noviembre del 2019.
- Mansilla Torres, Sergio. “Ceremonias: para alumbrar las viejas sabidurías: conversación de vivos y difuntos”. Huenún, *Ceremonias*, págs. 11-14.
- . “Los archivos de la niebla (notas para leer *Reducciones* de Jaime Luis Huenún)”. Huenún, *Reducciones*, págs. 167-168.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Traducido y editado por Elisabeth Falomir Archambalt, Madrid, Editorial Melusina, 2011. Web. 02 de diciembre de 2019.
- Mellado, Silvia. *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche. Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. Gral. Roca, Publifadecs, 2013.
- Paredes Pinda, Adriana. *Parias zugun*. Santiago de Chile, LOM, 2014.
- Perea, Enrique. *Y Félix Manquel dijo*. Viedma, Imprenta del Banco de Río Negro, 1989.
- Pinto Rodríguez, Julio. *De la inclusión a la exclusión. La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche*. Santiago de Chile, Universidad de Santiago, 2000.
- República de Chile, Ministerio de Agricultura. “Decreto ley n.º 701, de 1974”. *Conaf.cl*. Web. 27 de noviembre del 2019.
- Segato, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires, Prometeo, 2018.
- . *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires, Prometeo, 2007.
- Varela López, Elena. *Newens Mapuches: la fuerza de la gente de la tierra*. Ojofilm Productora, 2011.
- Zelko, Dani, y Soraya Maicoño. *Reunión: lof Lafken Winkul Mapu*. Buenos Aires, Editorial Reunión, 2019.

Sobre la autora

Licenciada en Letras Modernas, realiza su investigación doctoral sobre la poesía mapuche contemporánea. Es becaria de Conicet e integra el equipo de investigación “Territorialidades y cuerpo en la escritura latinoamericana actual”, dirigido por la doctora Nancy Calomarde, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v22n2.86085>

Os monstros do ano 2001: trabalho e dinheiro em alguns poetas dos anos noventa argentinos

Joaquín Correa

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

joaquin_medio@hotmail.com

Imaginando — parafraseando a Aby Warburg — o patrimônio econômico gestual argentino na história interna das imagens da poesia dos anos noventa e suas projeções, o presente artigo propõe uma leitura de uma série de poemas que abordam a questão do dinheiro ou do trabalho num período que foi crítico para os argentinos. Essa indagação permitirá observar as distâncias ou proximidades da poesia com o mundo do trabalho que, naqueles anos, sofria transformações que apenas hoje começamos a entender. Para isso, alguns dos poetas propõem uma leitura econômica do passado recente e outros se fixarão no presente. Em todos os casos, a poesia não ficará incólume e terá seus pressupostos estéticos modificados.

Palavras-chave: crise; economia; poesia contemporânea argentina; trabalho.

Cómo citar este artículo (MLA): Correa, Joaquín. “Os monstros do ano 2001: trabalho e dinheiro em alguns poetas dos anos noventa argentinos.” *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 57-96.

Artículo original. Recibido: 30/12/19; aceptado: 12/02/20. Publicado en línea: 01/07/20.



Los monstruos del año 2001: trabajo y dinero en algunos poetas de los años noventa argentinos

Imaginando —parafraseando a Aby Warburg— el patrimonio económico gestual argentino en la historia interna de las imágenes de la poesía de los años noventa y sus proyecciones, el presente artículo propone la lectura de una serie de poemas que abordan el tema del dinero o del trabajo, en un periodo que fue crítico para los argentinos. Esto permitirá observar las distancias o proximidades de la poesía con el mundo del trabajo que, en aquellos años, sufría transformaciones que hasta hoy comenzamos a entender. Para esto, algunos de los poetas propondrán una lectura económica del pasado reciente y otros se fijarán en el presente. En todos los casos, la poesía no quedará incólume y verá, en consecuencia, sus presupuestos estéticos modificados.

Palabras clave: crisis; economía; poesía contemporánea argentina; trabajo.

The Monsters of Year 2001: Work and Money in Some Poets of the Argentinean Nineties

Imagining, — like Aby Warburg did — the Argentinean gestural economic heritage in the internal history of the images of the 1990's poetry and its projections, this paper proposes a reading of a series of poems that approach the subject of money or job in a critical period for Argentinians. This investigation will allow us to observe the distances or proximities of poetry with the world of work that, in those years, suffered transformations that only until today we are beginning to understand. Therefore, some of the poets will propose an economic reading of the recent past and others will look at the present. In all cases, poetry will not remain unscathed and will see its aesthetic presuppositions modified.

Keywords: crisis; economy; contemporary argentinean poetry; work.

Nunca pensé que escribir poesía
fuera diferente a venderla
o, directamente, a fabricar ladrillos
o diferente a trabajar de mozo en Banchemero
(donde hay un horno).

No hay poesía tan alta como la chimenea de esa pizzería.
Washington Cucurto, “Escribir poesía”

Os livros do senhor Camaratta

LENDO A POESIA REUNIDA DE Fabián Casas se poderia esboçar, esquematicamente, uma série de poemas do poeta diante do espelho: “Recién salido de la ducha” de *Tuca*, “Me pregunto”, “No estoy en bata comiendo naranjas al sol” e “Mientras me lavo la cara” de *El salmón*, por exemplo. O enfrentamento, face a face, com e sem óculos, com esse outro eu que devolve o espelho conduz a pensamentos metafísicos, existenciais, em que se mede o corpo próprio enquanto um objeto no mundo, ou se indagam as ressonâncias do recentemente abandonado espaço onírico, ou se ponderam os ecos do já-acontecido:

Enquanto lavo meu rosto

Darío, em pé, grita e gesticula.
Sob um cobertor marrom,
Daniel ri e fala das suas namoradas.
Eles estão bêbados e os que gritam na cozinha,
como deputados, também.
Mamãe ressuscitada,
bate nas janelas, pedindo para entrar.
Ao amanhecer, sob uma clareza impiedosa;
cigarros, livros espalhados,
pratos com comida.
Caminho devagar até o banheiro;
sei que a desgraça paira sobre nós,
não agora, também não no ano que vem,

ainda somos jovens, mas isso
perde-se imediatamente.
Não temos nada, eu acho,
enquanto lavo meu rosto,
nem um ofício, nem uma herança,
nem uma casa de pedra sólida.¹ (60)

Colocado no penúltimo lugar de *El salmón*, coletânea de poemas escritos entre 1990 e 1996 e publicada nesse último ano, o poema começa descrevendo um dos encontros entre amigos-poetas que Casas registrava no seu diário (*Diarios de la edad del pavo*, 2017) e que outros colegas da época (Washington Cucurto, dentre eles), posteriormente, lembrarão como míticos ou, pelo menos, dificilmente esquecíveis. Presumivelmente, então, Darío seja Darío Rojo e Daniel, Daniel Durand, editores junto com o próprio Casas da revista *18 whiskys*. Na mínima saída, em direção ao banheiro, desse espaço íntimo, disparatado, anárquico e noturno, denso e também político, como colocado pela comparação com os deputados e uma lembrança platônica, entre doses étlicas variáveis, cigarros e leitura de livros, numa cena de farra, e inclusive com a presença vinda do além da mãe do poeta, na beira do dia, ele, o poeta, um pouco aturdido, parece atingir uma iluminação repentina que se resolve, de modo dialético, uma vez frente ao espelho. Nessa situação, o poeta adota a primeira pessoa do plural, fala em nome do grupo de amigos, fala em nome da sua *geração*, e enuncia a carência absoluta além da juventude, da poesia e da amizade que, no fim das contas, não serão capazes, também não, de solucionar esse déficit porque, talvez, sejam elas a própria desgraça. A poesia, no caso, não é considerada um ofício nem, metaforicamente, uma herança ou casa de sólida pedra.

Essa poesia, pouco depois, num poema de *Horla City*, que recria o monólogo interior de um tal senhor Camaratta antes de morrer, estará em oferta na mesa dos saldos:

1 Esta e todas as traduções do espanhol são minhas salvo menção em contrário. No original disse: “Darío, parado, grita y gesticula. / Bajo una frazada marrón, / Daniel se ríe y habla de sus novias. / Están borrachos y los que gritan en la cocina, / como diputados, también. / Mi vieja, resucitada, / golpea las ventanas, pidiendo entrar. / Al amanecer, bajo una claridad despiadada; / cigarrillos, libros desperdigados, / platos con comida. / Camino, despacio, hasta el baño; / sé que la desgracia está sobre nosotros, / no ahora, tampoco el año próximo, / todavía somos jóvenes, pero eso / se pierde enseguida. / No tenemos nada, pienso, / mientras me lavo la cara, / ni un oficio, ni una herencia, / ni una casa de sólida piedra” (“Mientras me lavo la cara”).

Me formei, sou disciplinado,
cometi o pior dos pecados,
sentei para ler ao sol
livros que comprei em promoção,
porque colocaram à venda
à poesia dos anos noventa.² (174)

Na sua noite agônica, o senhor Camaratta declara ter lido, prazerosamente ao sol, e como se de um pecado se tratasse, a poesia dos anos noventa. A rima bufa com que acaba a estrofe (oferta / venta / noventa) nos adverte da paródia: é “El remordimiento”, poema de *La moneda de hierro*, que ecoa ali. Mas o pecado aqui não é não ter sido feliz senão ter lido aqueles livros em oferta, dentre os quais, e talvez, algum livro do próprio Casas. “Minha mente / se aplicou às simétricas porfias / da arte, que entretece naderías” (Borges 143), liamos no poema borgeano. *Naderías* são também as que confessa o senhor Camaratta. E a poesia dos anos noventa, uns quinze anos depois, reaparece sob a luz não só da desgraça, senão também do des-prezo.

Nos poemas mais recentes de Casas, escritos depois de sua separação e sintomaticamente intitulados *Últimos poemas en Prozac*, embora o trocadilho careça de graça, dado que são todos dispostos em verso, o dinheiro e o trabalho estão quase completamente ausentes, obliterados por esse estado narcótico dos antidepressivos.³ O que aparece é o registro da vida depois da ruptura, a paternidade, o retorno à solidão, o não saber o que fazer. Ainda assim, em “Biografía de un escritorio”, se lembrando da escrivanhinha que ficou na sua antiga casa de casado a partir da cor do cabelo do cachorro vira-lata que uma menina acaricia no local onde está comprando plantas, elenca uma série de escrivanhinhas, dentre elas aquela que o pai criou, ao modificar a função da mesa de jantar:

E outra tarde de inverno nos anos setenta
seu pai usou a mesa de jantar pela primeira vez como escrivanhinha

2 No original disse: “Estoy formado, disciplinado, / he cometido el peor de los pecados, / me senté a leer al sol / libros que compré de oferta, / porque acaban de poner en venta / a la poesía del noventa”.

3 “Ni el dinero ni los superpoderes pueden acabar con la angustia”, dirá aliás no poema “La Fortaleza de la soledad” (Casas, *Últimos poemas* 125).

à noite, com uma pequena lâmpada,
para fazer, como ele disse, as contas: as matemáticas
necessárias para sustentar uma família
como se fosse uma pequena empresa.⁴ (58)

A associação desencadeada pela cor do cabelo do cachorro vira-lata, então, o deposita num lugar da sua juventude: uma cena da intimidade da sua família, a primeira vez que o pai, sozinho, depois da janta, quase que em segredo, fez as contas necessárias para sustentar a família e transformou a mesa de jantar numa escrivaninha, isto é: colocou a economia no lugar das refeições, da alimentação. É uma cena crítica. Utilizando um vocabulário atual (*PYME*: micro e pequenas empresas), aproxima a língua da empresa ou, talvez, do empreendedorismo, para se referir à organização econômica familiar. Se a estrofe anterior recuperava o momento em que, passeando com uma menina pelo lago Silvaplana, Nietzsche teve a ideia do eterno retorno do mesmo, há, nessas associações só em aparência livres um vínculo de ordem dialético, acostumados como estamos, por outro lado, aos remates sentenciosos dos poemas de Casas. Desse modo, na figura do pai de família recentemente divorciado, e a partir do elenco de uma série de escrivaninhas, mais ou menos distantes, se recuperam diversas situações de outras vidas como se, seguindo um raciocínio de tipo platónico, naquela escrivaninha estivessem todas as escrivaninhas com todas as situações possíveis que elas abrem. Assim, Casas, dentre muitos outros devires em aberto, é seu pai naquela crítica primeira noite: um homem sentado sozinho, na escuridão da noite, fazendo as contas que nunca fecham.

Ócio / Negócio

Mexendo na mesa dos saldos, procurando nexos dentre os retornos das formulações de *pathos* dos gestos (Warburg, “O ingresso” 93), imaginando — parafraseando a Aby Warburg — o patrimônio econômico gestual argentino na história interna das imagens (Warburg, “A influência” 175) da poesia dos

4 No original disse: “Y otra tarde de un invierno del setenta / su padre usó por primera vez la mesa familiar como escritorio / durante la noche, con una lámpara pequeña, / para hacer, como él decía, las cuentas: la matemática / necesaria para sostener una familia / como si fuera una pyme” (58).

anos 1990 e projeções, releemos a continuação os livros desvalorizados do senhor Camaratta. Dentre esses, talvez nenhum se dedicou tanto aos vínculos do poema com o emprego e o dinheiro como o fez *Currículum vitae* de Pablo Aguirre, livrinho publicado pelas Ediciones Deldiego⁵ no final da década de noventa argentina, isto é: no ano de 2001, que contém um extenso poema sobre o começo da vida laboral da voz poética, focado especialmente nos trabalhos da temporada de verão. Se a praia é, para quase todo mundo, e por antonomásia, um local de ócio e descanso, tal e como lemos em outros dos títulos do catálogo de Deldiego, *La playa*, de Darío Rojo, publicado também naquele ano de 2001 e focado mais na descrição dos turistas e da percepção do poeta, na areia mesmo, em *Currículum Vitae* apenas existirá como espaço laboral, reduzido à temporada de verão. Ócio e negócio: quando lemos *La playa* adivinhamos *Currículum Vitae*, e vice-versa. Os versos com os que começa o poema são: “acho que meu primeiro emprego remunerado / foi pintar as linhas de estacionamento / no prédio onde eu morava” [“creo que mi primer trabajo pago / fue pintar las líneas del estacionamiento / en el edificio donde vivía”] (Aguirre s. p.). Uma lembrança vaga inaugura o poema que, contrário ao que poderia se deduzir dessa dificuldade mnemônica e do próprio título, não será uma enumeração retrospectiva e pormenorizada dos empregos de uma vida,

5 “Del Diego foi o bastião dos poetas originalmente reunidos na revista *18 Whiskys*. Os livros eram feitos na casa de Daniel Durand, e o trabalho manual desse núcleo resultou na edição de alguns livros importantes para entender aquele tempo: *Zelarrayán*, de Washington Cucurto, *8 poemas*, de José Villa, *La pasión del novelista* de Damián Ríos, todos eles editados em 1998. Por Del Diego, foi editado, em 2001, um dos livros considerados atualmente como aquele que inaugurou uma nova relação entre linguagem coloquial e gênero poético: *La zanjita*, de Juan Desiderio. Em Del Diego, Cecilia Pavón e Fernanda Laguna também foram editadas, criadoras de uma galeria de arte que virou uma meca kitsch que monopolizou grande parte da cena do momento: *Belleza y felicidad*. Todo o catálogo de Del Diego é uma ampla amostra das diferentes correntes estéticas que surgiram com a marca da poesia dos anos 90”. No original disse: “Del Diego fue un bastión para los poetas reunidos originalmente en la revista *18 Whiskys*. Los libros se hacían en la casa de Daniel Durand, y el trabajo manual de ese núcleo dio como resultado la edición de algunos libros clave para entender la época: *Zelarrayán* de Washington Cucurto, *8 poemas* de José Villa, *La pasión del novelista* de Damián Ríos, todos editados en 1998. Por Del Diego se reeditó, en 2001, lo que a esta altura es considerado ampliamente como el libro que inauguró una nueva relación entre el lenguaje coloquial y el género poético: *La zanjita*, de Juan Desiderio. Por Del Diego también fueron editadas Cecilia Pavón y Fernanda Laguna, artífices de una galería de arte que se convirtió en una meca kitsch que acaparó buena parte de la escena del momento: *Belleza y felicidad*. Todo el catálogo de Del Diego es una amplia muestra de las diferentes corrientes estéticas que emergieron tras la marca de la poesía de los 90” (Jaramillo, “Cómo editar” 12).

senão o picaresco relato daqueles verões trabalhados na praia de uma cidade balneária depois de ter concluído o ensino médio. Se, como deixa entrever o primeiro verso, um currículo é a enumeração dos trabalhos remunerados já tidos na própria vida, troca-se aqui a simples coleta de dados laborais do passado por um relato em verso de uma dessas experiências.

De passar a vassoura pelo local até gerenciar o caixa, o transcorrer dos anos traz, junto com a perda da inocência, alguma espécie de promoção laboral, numa hierarquia explícita fundamentada na destreza e força corporal que situa o trabalho da lanchonete abaixo daquele outro dos salva-vidas e dos “carperos” (o pessoal contratado pela gerência da própria praia para cuidar das tendas e guarda-sóis). Com ironia descreve a cada um dos seus colegas, sua procedência provinciana e seus truques no limite da legalidade, imita os diferentes sotaques e destaca a qualidade que criara o apelido. Cada um deles tinha a sua própria estratégia para tirar um maior proveito económico do emprego: “Todos nós cobiçávamos alguma coisa / todos nós roubávamos alguma coisa” [“Todos codiciábamos algo / todos robábamos algo”] (s. p.). Sob o entretecido de relações geradas pelos empregos legais que cada uma dessas pessoas desenvolvia na praia, se constituía uma rede de trocas mais ou menos invisível que acabava definindo as relações e amizades. O emprego visível, no final das contas, era apenas uma justificativa para conseguir o fetiche, busca diária que suprisse, quanto menos simbólica ou emocionalmente, a escassez do salário e o trato com os proprietários:

Todos nós odiávamos os chefes:
o gordo Verdaguer
Verduguer
cuspiamos
no seu dompedro
que pedia de sobremesa
Todos nós reclamávamos
do pouco que ganhávamos:
eu também reclamava
apesar de que toda grana
me parecia muita.⁶ (s. p.)

6 No original disse: “Todos odiábamos a los jefes: / al gordo Verdaguer / Verduguer / le escupíamos / el dompedro / que pedía de postre // Todos nos quejábamos / de lo poco que se ganaba: / yo también me quejaba / pese a que cualquier plata / me parecía mucha”.

O prazer do emprego aparece só nas últimas duas estrofes: uma conversa amável com algum cliente a partir do elogio do café que ele fazia ou a entrada no mar como purgação da sujeira do dia. O poema, de algum modo, vem depois, para restaurar, entre o emprego e a busca do fetiche, o princípio do prazer. “Meu nome é Ana Gallardo. Eu tenho 51 anos. Sou artista. Este é o meu curriculum vitae” (00:00:0-6), escutávamos dizer a Ana Gallardo em, precisamente, *CV laboral*, obra em formato áudio de 2009, pertencente agora à coleção do MALBA e exposta ali na ocasião de Verboamérica. Naquela oportunidade, na ficha catalográfica do museu, liamos: “Não lucro com a venda de minhas obras, e por isso tenho que fazer outros tipos de trabalho para ganhar o meu sustento e o da minha família. Gravei um áudio onde relato meu currículo de trabalho. Nele está tudo o que eu faço e tudo o que eu fiz ao longo da minha vida desde que comecei a trabalhar”.⁷ Ana Gallardo, na equiparação entre “minhas obras” e “outros tipos de trabalhos”, estava recuperando, seguindo Didi-Huberman, o sentido modesto de *obra*, “essa palavra do trabalho”, com que se designa, conforme o *Dicionário Histórico da Língua Francesa* que ele cita, “em primeiro lugar um objeto criado pela atividade, o trabalho de alguém, assim como a ação, as operações que resultam nesse objeto” (“A obra” 7). Do mesmo modo que no poema de Aguirre, seremos testemunhas do começo da vida laboral, embora aqui com uma projeção maior, menos focada e detalhada. Nos dois casos não há poesia nem arte nos empregos. Será o trabalho posterior com essa falta que fará dela parte de uma obra e fundamente a poética de cada um dos dois. “Não lucro com a venda de minhas obras; por isso, eu tenho que fazer outros tipos de trabalho para ganhar o meu sustento e o da minha família”,⁸ também poderia ter afirmado com certeza Pablo Aguirre. Para Alan Pauls, *CV laboral* foi uma das obras mais instigantes de *Un lugar para vivir cuando seamos viejos*, a retrospectiva que o Museo de Arte Moderno de Buenos Aires dedicara à artista rosarina em 2015 e 2016:

7 No original disse: “No vivo de la venta de mis obras, por lo tanto tengo que hacer otro tipo de trabajos para ganar mi sustento y el de mi familia. Grabé un audio donde narro mi currículo laboral. Todo lo que hago y he hecho a lo largo de mi vida desde que comencé a trabajar”.

8 No original disse: “No vivo de la venta de mis obras, por lo tanto tengo que hacer otro tipo de trabajos para ganar mi sustento y el de mi familia”.

É um relato laboral, ou melhor, é um relato sobre a alimentação, de mera sobrevivência, no qual a arte, se aparece, aparece só como um mundo ideal ou como um horizonte inacessível, e cujos marcos compõem o cenário de insegurança típico do mundo do trabalho contemporâneo.⁹ (s. p.)

Começava Pauls descrevendo a obra. E continuava:

As escassas faíscas de adrenalina que animam esse mapa da fragilidade do emprego são alguns meses como contrabandista de matérias-primas para *bijuteria* entre a Argentina e a Cidade do México (onde a artista viveu por alguns anos) e outras, também no D. F., como “representante de artistas de cabaré”. Gallardo recita seu registro de trabalho sem ênfase, fiel à impressão subsintática e administrativa do gênero CV, e delega na repetição e na acumulação (quantos call-centers pode atender um artista contemporâneo?) o humor e a crueza paradoxal de uma autobiografia onde a arte foi despejada por necessidade. Diferente é o tom da ficha que comenta a obra, duradoura, estoica, pouco sentimental, sem um pingão de ironia ou distância: “Não lucro com a venda de minhas obras”, escreve Gallardo, “por isso, eu tenho que fazer outros tipos de trabalho para ganhar o meu sustento e o da minha família.”¹⁰ (s. p.)

Nesse mundo precarizado, a arte está localizada além ou aquém das necessidades e da sobrevivência. Mas é numa relação de complementariedade, não opositiva, que aparece o vínculo trabalho precarizado — arte:

9 No original disse: “Se trata de un recorrido laboral, o más bien alimentario, de mera supervivencia, en el que el arte, si aparece, aparece apenas como un mundo ideal o un horizonte inaccesible, y cuyos hitos componen el paisaje de inseguridad típico del mundo del trabajo contemporáneo”.

10 No original disse: “Los pocos chispazos de adrenalina que animan este mapa de la fragilidad laboral son unos meses de contrabandista de materias primas para *bijouterie* entre Argentina y el D. F. mexicano (donde la artista vivió unos años) y otros, también en el D. F., de “representante de artistas de cabaret”. Gallardo recita su prontuario laboral sin énfasis alguno, fiel a la impronta subsintáctica y administrativa del género CV, y delega en la repetición y acumulación (¿cuántas centralitas telefónicas puede jactarse de haber atendido un artista contemporáneo?) el humor y la crudeza paradójica de una autobiografía donde el arte ha sido desalojado por la necesidad. Distinto es el tono de la didascalia que comenta la obra, sufrido, estoico, apenas sentimental, sin una pizca de ironía o de distancia: “No vivo de la venta de mis obras”, escribe Gallardo, “por lo tanto, tengo que hacer otro tipo de trabajos para ganar mi sustento y el de mi familia”.

porque existiram esse sem-número de trabalhos é que existe o conjunto das obras de Ana Gallardo. Desse modo, as suas obras, a partir de *cv laboral*, não podem ser separadas nem isoladas das condições precarizadas do trabalho. Encontramos aqui, como antes nos diários de Casas, a figura do artista “pathético”:

Não é estranho que um artista não lucre com sua arte (talvez essa seja a única fusão entre arte e vida que a milagrosa arte contemporânea ainda não está em posição de garantir). O que é estranho é a lógica de uma vida dupla tão extrema, quase uma super-heroína, na qual Gallardo se coloca (vendedora de planos médicos durante o dia, protagonista de bienais à noite), e a maneira como ela transforma essa desinteligência social—sem dúvida comum a muitos artistas, embora nunca esteja tão visível quanto no caso dela—no objeto de um anseio auto-representacional pelo qual se filtra uma figura que acreditávamos extinta: a figura do *artista que sofre*. Se a imagem de Gallardo algemada na recepção de uma empresa ou na venda de planos de celular nas ruas parece injusta, não é tanto porque testemunha as misérias da insegurança no trabalho, da hiper-flexibilidade e da desregulamentação (tendência da qual o artista contemporâneo é menos vítima do que pioneiro), senão porque postula que não ser o dono de seu tempo ou ser fiel ao seu desejo é o drama máximo que um artista (contemporâneo) pode sofrer.¹¹ (Pauls, s. p.)

Apesar disso, o que lê Pauls em *cv laboral* não é tanto esse conjunto de condições senão a alienação do tempo que sofrem os artistas contemporâneos. Problemática essa que é central no raciocínio artístico de César Aira,

11 No original disse: “No es raro que un artista no viva de su arte (quizás ésa sea la única fusión arte-vida que el milagroso arte contemporáneo no está todavía en condiciones de garantizar). Lo raro es la lógica de doble vida tajante, casi de superheroína, en la que Gallardo se coloca (promotora de prepaga médica de día, protagonista de bienales de noche), y el modo en que transforma esa desinteligencia social —sin duda común a muchos artistas, aunque nunca tan a la vista como en su caso— en el objeto de un afán autorrepresentativo por el que se filtra una figura que creíamos extinguida: la figura del *artista que sufre*. Si la imagen de Gallardo engrillada en la recepción de una empresa o vendiendo planes de telefonía celular en la calle suena injusta, no es tanto porque atestigüe las miserias de la precarización, la hiperflexibilidad y la desregularización laborales (una tendencia de la que el artista contemporáneo, por otro lado, es menos víctima que pionero) como porque postula que no ser dueño de su tiempo ni poder ser fiel a su deseo es el drama máximo que un artista (contemporáneo) puede padecer”.

formulada sob a forma da ocupação do tempo, e que eu acho indissociável da maneira em que foi colocado o vínculo arte-vida, excepcionalmente, nessas obras. Pauls não questiona o fato de que os artistas não vivam da arte que fazem porque, talvez, não a considera um trabalho. E por isso, nessa vida dupla que marca cindida, há sofrimento. Porque a arte precisa, para ser realizada, sacrificar tempo em trabalhos mal remunerados e alheios ao interesse pessoal, dado que nem é considerada um trabalho e, precisamente por isso, fechando um círculo vicioso, não é justamente recompensada. Na entrevista com Gabriela Cabezón Cámara incluída no catálogo da retrospectiva do MAMBA, *Un lugar para vivir cuando seamos viejos*, Ana Gallardo confessa as dificuldades daquela vida precária: endividamento constante e crescente, falta de serviços básicos para viver (água, luz, gás), as vezes sob a condição de migrante e com uma filha a seu completo cargo. Será dali, da falta, da desgraça e do des-prezo, que tirará as forças para construir as obras futuras (as reuniões de dança ou karaokê, a construção de uma escola para a velhice): “Trabalhamos a vida toda fazendo qualquer coisa, agora vamos fazer o que queremos fazer”¹² (citada em Cabezón Cámara 40). A preocupação de Ana Gallardo com a velhice, nesse sentido, não pode ser pensada longe dessa questão: a instabilidade da vida, causada pelas condições laborais precárias, levou ela a conceber a ideia de um lar de idosos próprio.

Os prêmios

A descrição da precariedade da sua vida nos anos noventa feita por Ana Gallardo aparecia também num dos livros que o senhor Camaratta, talvez, comprou em oferta: *Música mala*, de Alejandro Rubio, ganhador do primeiro Prêmio do Concurso Hispano-americano de Poesia vox, em 1997. No segundo poema do livro, “La información”, liamos:

Terça-feira quatro, a nova lei
ainda se debate, 99 %
de umidade. Oapé cheira a couve-flor,
em cento e vinte e quatro pranchas a gordura
crepita, as famílias se movem para a mesa

12 No original disse: “Ya trabajamos toda la vida de cualquier cosa, hagamos lo que queremos hacer”.

e brincam com a faca, o garfo, o copo, a colher.
Eu estou liquidado. Meu filho também,
por outro lado; mas ele
não deve saber isso, deveria achar que ainda há espaço
entre aqueles que são, vão, vêm,
se movem, constroem. Para salvá-lo
do tédio do bairro euzinho construí
um bunker na sala; sentado
atrás da metra soviética assistimos o dia todo
televisão à cabo.
Quinta-feira oito, a lei não saiu, metade da cidade
respira com alívio, a outra metade
pica o olho enquanto tenta pegar
outro pedaço de carne. Sábado seis
ou sábado sete, o bebê já está engatinhando, resistimos
com a última faixa de munição; tenho medo
de que cortem a luz, abaixem o martelo
e o anúncio chegue na forma de um uivo
de leitão sangrando até onde eu estou
com a mochila nos pés, o bebê nas costas,
mordendo comida fria.¹³ (11)

Costurado como se fosse um diário, o poema entretece as notícias que chegam de fora — a sanção de uma lei, o clima — com o que acontece dentro da casa — o iminente despejo da família. A esfera pública da grande política nacional atravessa o espaço íntimo do lar, já ameaçado desde outras

13 “Martes cuatro, la ley nueva / todavía se discute, 99 por ciento / de humedad. El depto. huele a coliflor, / en cientoveinticuatro planchas la grasa / crepita, las familias se desplazan hasta la mesa / y juegan con el cuchillo, el tenedor, el vaso, la cuchara. / Estoy liquidado. Mi hijo también, / por otra parte; pero él / no debe saberlo, debe pensar que aún hay lugar / entre esos que son, van, vienen, / se mueven, edifican. Para salvarlo / del tedio vecinal yo mismo edificué / un búnker en el living; sentados atrás / de la metra soviética miramos todo el día / televisión por cable. / Jueves ocho, la ley no salió, media ciudad / respira aliviada, la otra mitad / se pincha el ojo al tratar de ensartar / otro bocado de carne. Sábado seis / o sábado siete, el nene ya gatea, resistimos / con la última tira de munición; tengo miedo / a que corten la luz, bajen el martillo / y el anuncio llegue en forma de aullido / de lechón desangrado hasta donde estoy / con la mochila a los pies, el bebé a la espalda, / mordiendo comida fría”.

frentes. O pai sabe que não há alternativa, nem para ele, nem para o seu filho. A televisão, e o cenário que resguarda ela, parecem ser as defesas contra esse mundo que não cessa de anunciar o fim. A condena já foi decretada, embora as sanções não cheguem. Na iminência da catástrofe íntima, o pai não chega a compreender que esse seu estado precário — e não nenhuma outra ameaça que chegue do mundo exterior batendo a porta — constitui a condena mesma.

No poema seguinte, “Vendedores”, aparece a dúvida sobre o tempo por vir que constitui a essência cronotópica da precariedade:

Sendo difícil saber se está chegando
para nós um futuro calculado
ou um passado que não vai retroceder, quem
dos dois se moverá primeiro?¹⁴ (Rubio, *Música* 12)

Melhor dizendo, essa configuração temporal é imediatamente anterior à configuração própria do tempo precário porque pelo menos aqui existe uma dúvida sobre o plano do futuro. O tempo da precariedade é o tempo que o Punk nos anos de 1970 anunciou, mas numa acepção perversa: *no future*. E nesse estado de coisas, o jovem artista conforme aparece em “Médici” deve someter não tanto seu “currurr / rículum vitae” senão seu corpo à Fundação e seus velhos dirigentes se quiser sobreviver. A reflexão sobre a literatura, por outro lado, é realizada pelo jornalista de *Crónica*, médio de comunicação (na época, jornal e canal de tv) de tipo sensacionalista, que na sua folga escreve:

porque o realismo social nos ferrou,
nos tratou como idiotas, e por realismo
mágico, bom, enfim, melhor
o da Tropicana: é melhor, mais real,
visceral.¹⁵ (Rubio, *Música* 17)

14 No original disse: “Siendo difícil saber si viene / hacia nosotros un futuro calculado / o un pasado que no va a retroceder, ¿quién / de los dos se mueve primero?”

15 No original disse: “porque el realismo social nos cagó, / nos trató como a tarados, y para realismo / mágico, bueno, en fin, mejor / el de Tropicana: es mejor, más real, / visceral”.

A partir daí, entre o poema “12” de *Espantapájaros* e a *Refalosa*, lembranças peronistas e a cor vermelha do sensacionalismo, o poema avança até acabar escolhendo a lógica cor de rosa do romance sentimental. A eleição do jornalista não será nem o *pathos*, nem o *tropos*: apenas o amor fugaz enquanto na cidade transitam as viaturas. Daniel García Helder lia nos personagens de *Música mala*, como lerá mais tarde em “Homero”, música e videoclipe de Viejas Locas (“Aspectos” 131-148), uma galeria de “infrahumanidad”: “esmagados sob uma camada anacrônica de determinismo naturalista, tornam-se interioridades alienadas, singularidades indesejadas, entidades regressivas que se reproduzem assexuadamente, por simples bipartição”¹⁶ (“Ensayo” 28). “Infrahumanidad” poderia ser o qualificativo kafkiano e argentino para precariedade.

O espaço de “La información” é similar daquele com que abre *Punctum*, de Martín Gambarotta, outra coletânea de poemas de personagens dos anos de 1990, vencedor aliás de outro Concurso Hispano-americano de Poesia, no caso, daquele organizado pelo *Diario de Poesía* em 1995, publicado um ano depois, em 1996:

Um quarto
no qual o espaço do teto é igual
ao do piso, que por sua vez é igual
ao de cada uma das quatro paredes
que delimitam um lugar da rua.¹⁷ (9)

Nos poemas titulados apenas com números, com dificuldade se adivinham as cenas fragmentadas do Guasuncho, Cadáver, Hielo, Gamboa ou Confuncio, dentre outros,¹⁸ inseridas no devir aleatório dos seus dias, “nas

16 No original disse: “aplastados bajo una capa anacrónica de determinismo naturalista, devienen interioridades alienadas, singularidades no deseadas, entes regresivos que se reproducen asexualmente, por simple bipartición”.

17 No original disse: “Una pieza / donde el espacio del techo es igual / al del piso que a su vez es igual / al de cada una de las cuatro paredes / que delimitan un lugar sobre la calle.”

18 “Cacos discursivos ou ‘narrativos’, pequenos episódios ou imagens pequenas que fogem da linearidade e parecem fazer parte de um todo explodido, in absentia”. No original disse: “Esquirlas discursivas o ‘narrativas’, pequeños episodios o pequeñas imágenes que escapan a la linealidad y parecen ser partes de un entero estallado, in absentia”, segundo Ana Porrúa (“*Punctum*” 103).

horas sem trabalho / arrastadas pelo espanto”¹⁹ (24). Os trabalhos, nessas sequências, aparecem como lembranças inverossímeis e longínquas de outro país: “vender bíblias para o Ministério / das Ondas de Amor e Paz” (12), “O trabalho de Fulano e Mengano numa oficina montando chaveiros / colando bonequinhos de Jesus nas cruces / i.n.r.i. de plástico” (18), “st [foi] criar gansos para Venado Tuerto”²⁰ (24). País esse que, no caso de muitos deles, “reliquia viva / do museu da subversão”²¹ (69), veio depois da militância política da esquerda armada, e que convive de modo cínico ou, quanto menos, bizarro com o neo-liberalismo predominante da época.²² “Todos os personagens”, escreve Ana Porrúa numa nota de rodapé, “ingressam ao texto no momento em que deixam o mundo político; esta é o único relato de origem que aparece deles”²³ (“*Punctum*” 110):

Hielo conversa com La Drogona de Palermo
que foi na casa dele para pedir um pouco de grana.
“Bora”, diz Hielo, “coloque sua camisa
do Macaco andando em Mula,
vamos queimar esses livros
e vamos ver a luta de classes

19 No original disse: “en las horas sin trabajo / arrastradas por el espanto”.

20 Os originais dizem: “vender biblias para el Ministerio / de Ondas de Amor y Paz”, “El trabajo de tal y tal en un taller armando llaveros / pegando muñequitos de Jesús a una cruces / i.n.r.i. de plástico”, “st [se fue] a criar gansos a Venado Tuerto”.

21 No original disse: “reliquia en vida / del museo de la subversión”.

22 Mario Cámara faz ênfase nessa convivência de tempos opostos: “Nesta deriva, intermitente, aparecem dois períodos históricos específicos da história argentina: os anos de 1970, através de uma série de referências a organizações armadas; e os anos de 1990, que sem serem explicitamente mencionados, ressoam em imagens desoladas, em paisagens miseráveis, no tecido de uma indústria devastada. Mas *Punctum*, longe de nos oferecer imagens reconhecíveis, é uma operação sobre a linguagem apresentada como desmanteladora e uma sucessão de sobreposições que quebram o significado ou apresentam o significado e a história—a dos anos setenta, a dos anos noventa—como ruptura e como ruína” (106-107). No original disse: “En esa deriva, intermitentes, asoman dos periodos históricos concretos de la historia argentina: los años setenta, a través de una serie de referencias a las organizaciones armadas; y los años noventa, que sin ser mencionados de modo explícito, resuenan en las imágenes desoladas, en los paisajes miserables, en la trama de una industria devastada. Pero *Punctum*, lejos de ofrecernos imágenes reconocibles, es una operación sobre la lengua que se presenta como desmontaje, y una sucesión de encabalgamientos que quiebran el sentido o presentan el sentido y la historia —la de los setentas, la de los noventa— como quiebre y como ruina”.

23 No original disse: “Todos los personajes [...] ingresan al texto en el momento que salen del mundo político; este es el único relato de origen que aparece de ellos”.

nos bares da noite, àqueles que se acham
pedreiros por levantar quatro sacos, pedir grana
para teu namorado que tem um chaveiro da CNN,
esse que paga 10 dólares por um sanduíche
e depois tem problemas com a barriga
ou para o outro cara que você conhece
aquele que traz jogadores da
Federação Boliviana de Futebol.²⁴ (Gambarotta “*Punctum*” 48)

De Hielo, em outro poema, se dirá: “Botar água nalgumas plantas desagradáveis / foi seu único ato na primeira pessoa naquele dia”²⁵ (57). O poema registra um perambular pela cidade sem rumo nem sentido. Nesse panorama de des-subjetivação o que falta, além do sentido, parece ser, é o emprego. As horas são horas desocupadas:

Janeiro, janeiro,
os guri zerado e sem trabalho:
tudo é simples se a gente
tem medo no jogo sujo.²⁶ (Gambarotta 50)

O que é que é esse jogo sujo? Esse poema, o número vinte, descreve todas as pequenas ocupações que fazem aqueles que não tem, precisamente, emprego no verão. O poema ocupa o espaço da página dessas vidas desocupadas, des-obradas, num leque de possíveis prefixos da negação.

Do mesmo modo que, mais tarde, em *Música mala*, o trabalho da arte é, dentro desse mundo em decadência, criticado duramente e até ridicularizado:

24 No original disse: “Hielo charla con La Drogon de Palermo / que pasó a pedirle un cospel. / ‘Dale, dice Hielo, ‘ponete tu remera / del Mono andando en Mula, / quememos estos libros / y salgamos a ver la lucha de clases / en los copetines de la tarde, a los que se creen / albañiles por levantar cuatro bolsas, a pedirle plata / a tu novio que tiene llavero de la CNN, / el que paga 10 dólares por un sándwich / y después siente inconvenientes en la panza / o al otro punto aquel que tenés / el que trae jugadores de / la Federación Boliviana de Fútbol”.

25 No original disse: “Darle agua a unas plantas desagradables / fue su único acto en primera persona ese día”.

26 No original disse: “Enero, enero, / la pendejada reseca y sin trabajo: / todo es simple si uno / se acobarda en el juego sucio”.

Então, ao invés de virar artista
procure uma profissão nobre que gaste suas mãos:
carpinteiro toca na madeira. Muda a madeira
trabalhada com suas mãos e ferramentas
por grana. Grana por madeira
não ideias por madeira. Grana
por uma cadeira trabalhada
com tuas mãos.²⁷ (Rubio 61-62)

Esse poema que, antes, brincara com a legenda “disco es cultura” que levavam impressos os CDs naquela época, questionando, precisamente, o conceito de cultura, como coisa filtrada, própria tanto dos fascistas quanto dos democratas, e que, antes ainda, afirmara: “Todo ato é literário / e isso é nojento. Tudo / implorando sinceridade”,²⁸ acaba distanciando a arte do trabalho, no sentido de ofício, comparando-a aliás com o ofício bíblico por excelência. Sentindo “[l]a presión / atmosférica del pasado” (79) no final do século, as cenas de *Punctum*, “el *Martín Fierro* de nuestra generación”, conforme Washington Cucurto (citado em Soto 283), quiseram fazer emergir, como dizia a anônima contracapa da reedição de 2011, “como un cuerpo fondeado en el Río de la Plata, el fundamento del orden liberal: la masacre de los disidentes”. O *punctum* do poema, então, dá a ver um retorno traumático, segundo Mario Cámara, “o retorno de uma história que se recusa a ser “enterrada”, que como uma pulsão insiste e inscreve os anos setenta nos anos noventa através de estilemas e fragmentos”²⁹ (113). Os anos noventa tentaram fechar a pacificação social que o neoliberalismo precisava para terminar de apropriar-se do cenário político. As sobrevivências do fundo do rio proporcionaram outra leitura da história, evidenciando o preço em vidas dessa nova ordem nacional.

27 No original disse: “Así, en vez de hacerte el artista / buscate un oficio noble que te gaste las manos: / carpintero toca madera. Cambia madera / formada con sus manos y herramientas / por plata. Plata por madera / no ideas por madera. Plata / por una silla trabajada / con tus manos”.

28 No original disse: “Todo acto es literario / y eso apesta. Todas las cosas / rogando por sinceridad”.

29 No original disse: “el de una historia que se resiste a ser ‘enterrada’, la que como pulsión insiste e inscribe los setenta en los noventa mediante estilemas y fragmentos”.

Aura cartonera e berreta

Ainda não se chamando de Washington Cucurto, Santiago Vega ganhou a edição seguinte do Concurso Hispano-americano “Diario de Poesía”, em 1997. A edição número quarenta e um da revista, do outono daquele ano, traz uma coletânea do livro vencedor, *Zelarayán*, aquele que de fato significaria pouco tempo depois sua estreia na poesia, publicado em 1998 pelas edições Deldiego. Já a primeira parte do primeiro poema da coletânea, “Una mañana terrible”, resulta significativa demais para nosso percurso:

Às dez
da manhã
recitando seus melhores
poemas
assustando os caixas e mulheres idosas
com seu uivo
Ricardo Zelarayán
foi arrastado pelo cabelo
por seguranças
por jogar o espinafre
no chão,
por tirar as tampas dos iogurtes
de litro.
Ricardo Zelarayán
foi arrastado pelo cabelo
por andar feito um diabo
entre as gôndolas
imprimindo medo
nos meninos e meninas
crianças que têm
o sexo e o roubo
nos olhos
meninas que gozam
do gozo
do libidinoso
monstro

que pensa
no doce retorno
fulgor e deleite
do ânus virginal.
O monstro
foi despejado
do supermercado
por ter maus hábitos
e ser improdutivo
para a sociedade
para a Grande Empresa Nacional
dos Mendes.³⁰ (“Zelarayán” 6)

A estranha cena protagonizada por um então esquecido, ou quanto menos: pouco lido, poeta, Ricardo Zelarayán, se passa no contexto onde proverbialmente trabalhava Cucurto, conforme seu mito aural. Um Zelarayán *beat* e fora de si, profundamente erotizado e animalizado, entra no supermercado recitando seus versos como grito de guerra e é detido imediatamente pela segurança do local. Nesse contexto, a oscilante voz do poema, politicamente incorreta, que sabe tanto quais são os melhores poemas de Zelarayán quanto o que esconde o desejo das crianças que o observam, acaba incorporando o discurso repressivo do capital: o poeta é um ser monstruoso e improdutivo para a Sociedade e a Grande Empresa Nacional. Já na terceira parte do poema, Zelarayán estará preso numa gaiola dentro do supermercado, se lembrando nessa reclusão dos estupros a menores que fazia pelas noites. No poema seguinte, narrado com a alegria das interjeições dos quadrinhos, “De cómo son hechos los arco iris y por qué se van”, pelo qual Cucurto será acusado, apenas poucos anos depois, de xenofobia e pornografia, um jovem vindo de Salta é demitido por um

30 No original disse: “A las diez / de la mañana / recitando sus mejores / poemas / asustando a cajas y viejas / con su aullido / Ricardo Zelarayán / era arrastrado de los pelos / por los guardias de seguridad / por tirar las espinacas / al piso, / por destapar los yogures / de litro. / Ricardo Zelarayán / era arrastrado de los pelos / por andar como un demonio / entre las góndolas / imprimiendo temor / en niños y niñas / niños que tienen / el sexo y el hurto / en los ojos / niñas que gozan / del gozo / del libidinoso / monstruo / que piensa / en el dulce retorno / fulgor y deleite / del virginal ano. / El monstruo / fue desalojado / del supermercado / por tener malos hábitos / y ser improdutivo / para la Sociedad / para la Gran Empresa Nacional / de los Mendes”.

coreano dono de “uma officininha / para cortar pano, na rua Paso / centro do Once”³¹ (7), por reclamar o pagamento do dia logo depois de ter acabado a primeira jornada laboral. À negativa do chefe, o saltenho responde com violência, matando o coreano com a prancha quente e estuprando a filha dele. Numa resenha de *El grano del invierno*, de Pablo Chacón, Santiago Vega afirmara, alguns anos antes de aparecidos esses poemas, que Chacón “tenta capturar o retrato invisível de uma época atroz”³² (“Retrato” 37). Em seu caso, na abjeta e jovial visibilidade, poderíamos pensar, estaria o seu modo de plasmar a mesma atrocidade da época.

Lembrando o contexto de escrita de *Zelarayán*, recentemente, para o livro de entrevistas com Facundo Soto, Santiago Vega já definitivamente Washington Cucurto dizia:

Eu trabalhava num supermercado. Eu o escrevi aos poucos entre as gôndolas, enquanto trabalhava. Eu era responsável por um setor, que era o setor do sacolão, e nesse setor eu tinha que fazer uma enorme gôndola, com cerca de 50 metros de comprimento por 2 metros de altura, e tinha que carregá-la com legumes: acelga, espinafre, aipo, repolho branco, repolho roxo, alface. Eu montava essa gôndola, que é uma gôndola difícil na área porque são materiais delicados. Eles me deram um bloco de folhas de papel, onde eu tinha que estocar a mercadoria, o que estava e o que estava faltando na gôndola e na sala fria. Que houvera cebolas, sacos de batatas, batatas doces. Na sala, está tudo o que você precisa frio: kiwis, maçãs, peras. Eu ia anotando o que estava faltando. Atrás daquele bloco de notas, escrevia os poemas. Enquanto trabalhava, eu escrevia. Foi um trabalho muito emocionante, muito físico.³³ (Citado em Soto 10-11)

31 No original disse: “un tallercito / de cortar tela, en la calle Paso / pleno Once”.

32 No original disse: “intenta plasmar el retrato invisible de una época atroz”.

33 No original disse: “Trabajaba en un supermercado. Lo escribí un poco entre las gôndolas, mientras trabajaba. Yo estaba encargado de un sector, que era el sector de la verdulería, y dentro de este sector tenía que hacer una gôndola enorme, como de unos 50 metros de largo por 2 de alto, y tenía que cargarla de vegetales: acelgas, espinacas, apios, repollos blancos, repollos colorados, lechuga. Yo armaba esa gôndola, que es una gôndola difícil dentro del rubro porque son materiales delicados. A mí me daban un bloc de hojas de papel, donde tenía que hacer el stock de la mercadería, de lo que había y de lo que faltaba en la gôndola y en la cámara de frío. Que estuvieran las cebollas, las bolsas de papa, de batatas. En la cámara va todo lo que necesita frío: los kiwis, las manzanas, las peras. Yo iba anotando lo que faltaba. Detrás de ese block escribía los poemas. Mientras trabajaba, escribía. Era un trabajo muy apasionante, muy físico”.

Escrito, então, durante o tempo de trabalho no supermercado, no anverso das notas para o stock diário de um dos setores, segundo ele, mais delicados, *Zelarayán* aparece associado a esse emprego carregado de paixão, corporal em todo sentido. É um “produto”, dirá na mesma entrevista, desse mundo. Cucurto, no entanto se defina como “uma pessoa trabalhadora” [“una persona trabajadora”] (citado em Soto 15) e até deva seu pseudónimo ao fato de ser um empregado de supermercado,³⁴ rubro no qual trabalhou de 1989 até 2003, quando saiu *Cosa de negros* e alcançou certa consagração, seja um dos editores fundadores da Eloísa Cartonera (cujo primeiro local foi, aliás, uma *verdulería*) e acredite que “ser artista não é algo diferente de ser outras coisas”³⁵ (citado em Soto 90), não define à escrita como um trabalho:

Sim, para a maioria dos escritores é um trabalho bonito, talvez o trabalho que eles merecem e sempre desejaram. Nunca foi um trabalho para mim. Quando me sento para escrever, nunca me sento para trabalhar. É que tenho uma forte consciência operária e sei que o trabalho em muitos aspectos é outra coisa e em muitos outros aspectos também tem coisas semelhantes ao fazer artístico, por assim dizer. Há também uma questão de figuração: existem pessoas que tiram um cartão de escritor, publicam livros, fazem entrevistas, vão a feiras internacionais, mas não escrevem ou escrevem apenas para cumprir. Não aceito escritores que não escrevem, para mim são

34 “Ainda trabalhando no supermercado, eu me relatei com eles, eu era o mais novo e eles me viam como um ser estranho, entende? Eles eram gente fina, bem, pessoas da universidade, que já estavam no meio. Eu era um neguinho do supermercado, quase sem cultura. Eles suavam de mim, achavam isso legal. Um dia, Gelman chega e vamos comer numa churrascaria. Era uma mesa comprida, estava Desiderio, tinha varios, não sei se Manuel Alemian estava lá, olha. No dia seguinte, tinha que acordar às 6 da manhã para trabalhar no supermercado. Quando eles saíram da churrascaria, disseram ‘vamos para outro bar’ e eu disse ‘não, não, não curto’. Então eles olharam para mim e todos começaram a rir e apontando para mim ‘você é Cucurto’. No dia seguinte já era Cucurto. E Fabián [Casas] me batizou Washington”. No original disse: “Todavía trabajando en el supermercado me relacionaba con ellos, yo era el más chico y me veían como un ser extraño, ¿viste? Ellos eran gente fina, universitaria, que ya estaba en el palo. Yo era un negrito de supermercado, sin cultura casi. Me gastaban y les parecía simpático. Un día viene Gelman y vamos a comer a una parrilla. Era una mesa larga, estaba Desiderio, había varios, no sé si estaba Manuel Alemian, mirá. Al otro día yo me tenía que levantar a las 6 de la mañana para trabajar en el supermercado. Al salir de la parrilla dijeron ‘vamos a otro bar de copas’ y yo dije ‘no, no, yo no cu corto’. Entonces me miraron y todos empezaron a reírse y a señalarme ‘vos sos Cucurto’. Al otro día ya era Cucurto. Y Fabián [Casas] me puso Washington” (citado em Soto 23).

35 No original disse: “ser artista no es algo distinto de ser otras cosas”.

impostores. Mas nunca pode ser um trabalho, nem mesmo no caso de César Aira, que escreve todos os dias sem parar. Escrever é uma coisa e trabalhar é outra.³⁶ (Citado em Soto 92)

E, embora sua renda fixa provenha das crônicas sobre esportes que escreve para o site da ESPN, continua sendo taxativo: “escrever é uma coisa e trabalhar é outra”. De um lado do bloco de notas está o registro diário do stock de frutas e verduras e do outro, como uma coisa feita às escondidas, a poesia. De um lado o *deve*, do outro o *haver*. Para Cucurto, a poesia é “mais uma atividade”³⁷ (citado em Soto 134) — como reza aliás a nossa epígrafe, tirado de um dos seus poemas, “Escrever poesia” — ligada mais as emoções e experiências do que a qualquer tipo de profissão, ligada mais ao espaço íntimo-privado do que ao exterior: se num momento afirma que “o ato de escrever é um ato de intimidade, quase privado até”³⁸ (citado em Soto 190), logo dirá, depois de saber e entender que escrever é o que ele quer para o resto dos seus dias, que “não vou trabalhar mais, é uma decisão política”³⁹ (citado em Soto 191). Porém, é interessante situar a emergência de sua figura no contexto dos anos 1990-2000 para compreender melhor o estado de forças:

Na Argentina, a precariedade do emprego, manual e intelectual, que aconteceu durante a ascensão do neoliberalismo na década de 1990, transformou a profissionalização do escritor (uma característica fundamental da arte autônoma no início do capitalismo industrial) numa multiprofissionalização: o escritor, diante da impossibilidade de viver num mercado cada vez mais marginal, dominado por empresas multinacionais interessadas em garantir a produção nas vendas, deve trabalhar em outras coisas. Ele vira não só um

36 No original disse: “Sí, para la mayoría de los escritores es un lindo trabajo, tal vez el trabajo que merecen y que ansiaron siempre. Para mí nunca fue un trabajo. Cuando me siento a escribir jamás me siento a trabajar. Es que tengo una fuerte conciencia obrera y sé que el trabajo en muchos aspectos es otra cosa y en muchos otros aspectos también tiene cosas parecidas al quehacer artístico, por así decirlo. También hay un tema de figuración: hay gente que saca carnet de escritor, publica libros, hace entrevistas, va a ferias internacionales, pero no escribe o escribe sólo para cumplir. Yo no acepto a los escritores que no escriben, para mí son unos impostores. Pero jamás puede ser un trabajo, ni siquiera en el caso de César Aira, que escribe todos los días sin parar. Escribir es una cosa y trabajar es otra”.

37 No original disse: “como otra actividad más”.

38 No original disse: “el acto de escribir es un acto de intimidad, algo casi privado”.

39 No original disse: “no voy a ir a trabajar por nada del mundo, es una decisión política”.

produtor, mas um trabalhador (vítima precária, geralmente MEI, de contratos “lixo” elaborados por editoras e pelo novo mercado de gestão cultural do estado). Então, o escritor trabalha na literatura ou na cultura — desde que tenha o privilégio de estar entre as seletas fileiras dos funcionários do trabalho intelectual. O caso de Cucurto é emblemático: um ex repositor de supermercados que, através de talento, esforço, criatividade e atrevimento fundamental no mundo editorial subterrâneo (editor de várias revistas, como *La novia de Tyson*, dedicada à divulgação da literatura latino-americana contemporânea) aceitou a gestão cultural como produtor de eventos da Casa da Poesia da Cidade de Buenos Aires e daí montou seu próprio empreendimento, La Cartonera, aliás, que começou nas longas horas das vigias noturnas na casa de Evaristo Carriego (sede da Casa da Poesia), onde amigos e colegas passavam a noite usando as instalações.⁴⁰ (Palmeiro 211)

O percurso de Cucurto evidencia as transformações do mercado laboral argentino e o devir da sua figura está entrelaçado ao da cultura daqueles anos. E ainda assim, se continua obliterando esse devir de trabalhador do mercado a artista *multitasking*, como já Alan Pauls tinha denominado a Rosario Bléfari. Não considerando a escrita como um trabalho, sua extensa obra seria um elogio económico-político à preguiça. Nesse sentido, quando questionado pela relação entre arte e dinheiro, responderá:

40 No original disse: “En la Argentina, la precarización del trabajo, tanto manual como intelectual, ocurrida durante el auge del neoliberalismo de los 90 hizo de la profesionalización del escritor (característica fundamental del arte autónomo en los albores del capitalismo industrial) una multiprofesionalización: el escritor, frente a la imposibilidad de vivir de un mercado cada vez más marginal dominado por empresas multinacionales interesadas en la producción asegurada en las ventas, debe trabajar de otras cosas. Se convierte no sólo en un productor, sino en un trabajador (precarizado, por lo general monotributista víctima de contratos ‘chatarra’ pergeñados tanto por editoriales como por el nuevo mercado de la gestión cultural estatal). Entonces el escritor es un trabajador de la literatura, o de la cultura —esto siempre y cuando tenga el privilegio de contarse entre las selectas filas de los empleados del trabajo intelectual. El caso de Cucurto es emblemático: un ex repositor de supermercado que a través del talento, del esfuerzo, la creatividad y fundamentalmente de la desfachatez en el mundo editorial underground (editor de varias revistas, como *La novia de Tyson*, dedicada a la difusión de la literatura latinoamericana contemporánea) accedió a la gestión cultural como productor de eventos de la Casa de la Poesía de la Ciudad de Buenos Aires, y de ahí a su propio emprendimiento, la Cartonera, que de hecho se inició en las largas horas de guardias nocturnas en la casa de Evaristo Carriego (sede de la Casa de la Poesía), donde amigos y colegas pasaban las veladas haciendo uso de las instalaciones”.

Nenhuma. Eu acho que o artista tem que fazer a sua parte, estar imbuído de seu trabalho e pronto. Não pode ter esperanças mercantis, não estou dizendo que não existam, mas, bom, a arte não pode ter um espírito mercantil. Pelo contrário, deve ser um espaço de diálogo, experiência e reflexão. Um lugar também de inspiração e de aproximação com o outro.⁴¹ (Citado em Soto 289)

Se a escrita não é um trabalho, e o que ele faz é, basicamente, poesia e narrativa, ele não se assume como um trabalhador e, por isso mesmo, não pretende ganhar dinheiro nessas atividades. Esse chamado trabalho do artista não entra dentro dos padrões do trabalho enquanto emprego e se aproximaria ao sentido de dedicação a uma determinada tarefa e não a transformação material do mundo. Aliás, na editora em que ele participa, Eloísa Cartonera, os autores cedem os direitos autorais e não percebem ganho algum, destinado em grande parte aos recolhedores de papelão da cooperativa.⁴² Mesmo assim, continua chamando muito a atenção que, ainda

41 No original disse: “Ninguna. Creo que el artista tiene que hacer la suya, estar imbuido en su trabajo y nada más. No puede tener esperanzas mercantiles, no digo que no las haya, pero, bueno, el arte no puede ser una pretensión mercantil. Todo lo contrario, tiene que ser un espacio de diálogo, experiencia y reflexión. Un lugar también de inspiración y de acercamiento al otro”.

42 Perguntado sobre a Eloísa Cartonera, dirá: “Não sei se meus livros propõem um mundo melhor, acho que não. Mas aqui em Eloísa, claro, acreditamos no cooperativismo e no trabalho como gerador. É o trabalho que eu mais amo. E a literatura é algo que vem com isso, mesmo para o nosso projeto de fabricação de livros, não é a coisa mais importante, o fundamental é como trabalhamos, como nos organizamos, quem somos, por que estamos aqui; a literatura é apenas o pretexto” (citado em Arroyo 110). Por outro lado, resultaria injusto invisibilizar o trabalho dos “cartoneros”, trabalho que Ksenija Bilbija contextualiza e explica minuciosamente: “Esse novo tipo de “ocupação” foi fomentado pelo fato de que na Argentina a reciclagem do lixo não é obrigatória, e também pelo fato de o preço dos produtos de papel ter aumentado com o colapso econômico [de 2001]. Como o peso valia quatro vezes menos do que nos anos de Menem (durante os quais o plano de conversibilidade, patrocinado pelo crédito estrangeiro e pelo dinheiro que vinha da privatização de empresas públicas), não trouxe a estabilidade econômica buscada numa Argentina corroída pela corrupção, a coleta diária de papelão se tornou um meio de sobrevivência para milhares de cidadãos. Estatísticas oficiais do Instituto de Estatística e Censos (INDEC) indicam que, em 1998, o 6,2 % da população de Buenos Aires estava embaixo da linha da pobreza e o 1,6 % estava embaixo da linha da pobreza, em 2002, o 22,2 % dos cidadãos eram pobres e em maio de 2003 o 25,2 % eram indigentes. Muitas pequenas empresas faliram, seus funcionários perderam seus empregos e milhares deles foram expulsos do sistema de produção. Dessa forma, a combinação de quase um quinto dos habitantes de Buenos Aires se situar embaixo da linha da pobreza e o aumento dramático do preço do papel deram origem a uma nova ocupação: o cartonero. Famílias inteiras com crianças pequenas das cidades periféricas vieram aos bairros do centro de

nele, cuja produção sai do mundo do trabalho, e isso é nela tematizado constantemente, prevaleçam ideias de cunho romântico no fazer artístico. Há um descompasso entre as concepções da escrita e do trabalho: se no limiar da virada de século ou, mais precisamente, no crítico 2001 argentino, para mencionar um acontecimento, o trabalho como emprego mudou abruptamente, e a Eloísa Cartonera é um claro exemplo disso,⁴³ a poesia ainda parece estar atrelada a um estado de forças diferente e até arcaico. Serão os poemas, como acontece por exemplo no caso de Paulo Leminski, uma forma adorniana de resistência ao capital e à mercantilização? Será considerado o trabalho que o poema requer como aquele que a Eloísa Cartonera propunha, isto é, como meio e não como fim, como motor da vida e não como simples ferramenta para ganhar dinheiro? Ou é, antes bem, a obra de Cucurto uma ode ao ócio e não ao trabalho que pertence, conforme Leonel Cherri, a uma nova imagem, na que “o trabalho literário não seria mais um tipo de trabalho, senão um ofício absurdo, ruim, improdutivo, *queer* ou até *trash*” (139) definido “não mais pela disciplina e pela acumulação temporária, pela originalidade e a qualidade criativas; mas pelo lazer e a improdutividade;

Buenos Aires para vasculhar o lixo em busca de jornais, revistas e papelão. Esse trabalho só podia ser realizado à noite, quando, pontualmente entre as 20h e as 21h, o que restava da classe média colocava o lixo do dia às ruas. As políticas de reciclagem nunca foram bem-sucedidas em Buenos Aires, apesar do 96 % da cidade ter capacidade de reciclagem” (138-139).

- 43 “Eloísa já existia como editora independente desde 2002, mas o nome Cartonera foi adicionado quando mudaram o modo de produção dos seus livros. Os volumes começaram a ser feitos de modo artesanal por *cartoneros*, aos quais também era comprado o papelão. O trabalho foi realizado na primeira loja da Eloísa, chamada ‘No hay cuchillo sin rosas’, que no início era também um sacolão no qual, conforme as práticas comunitárias popularizadas em 2002, frutas e legumes eram vendidos a preço de custo. Com o tempo, o espaço foi equipado e tornou-se uma oficina artesanal de impressão e fabricação total de livros e um local de venda. [...] A organização posterior sob a forma de uma cooperativa vem também desse aprendizado do ano 2002. As capas da Eloísa são ilustradas pelos próprios *cartoneros* que, com essa atividade, ganham cinco vezes mais do que obtinham vendendo por quilo o papelão recolhido. No que diz respeito à circulação de dinheiro do projeto, deve-se dizer que foi proposto como um empreendimento coletivo sem fins lucrativos. Em outras palavras, uma empresa não capitalista. O plano de Eloísa foi resumido na integração de sujeitos marginalizados e estrategicamente criminalizados (no topo de uma antiga curva de empobrecimento da população) em um circuito de trabalho criativo em que o papelão recebeu outro status cultural e monetário” (Palmeiro 199-200 e 201-202).

pela des-criação e a ineficácia”⁴⁴ (139)?⁴⁵ A figura do poeta, por fim, se define por aquilo que faz (como o resto dos trabalhadores) ou por aquilo que ele é? Apagar a primeira definição e optar pela segunda implicaria atribuir, a partir de uma “vida de artista”, uma aura ao poeta, adquirindo com isso sua subjetividade o estatuto de instância criadora de valor.

Nessa direção cucurtiana pode ser lido *Poemas para no ir a trabajar*, de Fernando Aíta, publicado em 2019, cuja epígrafe reza o seguinte: “O principal objetivo deste panfleto é que as pessoas trabalhadoras se inspirem e não forem trabalhar”⁴⁶ (5). A coletânea de poemas se apresenta como um conjunto de motivos, desculpas e justificativas para se ausentar do emprego e desfrutar um dia ou vários em casa, fazendo nada, qualquer coisa que não seja trabalhar, produzir, se someter a uma hierarquia. O poema, nesse estado de forças, vira espaço de resistência, da utopia, do humor, do ócio e da improdutividade, da inoperância: há poesia porque não se trabalhou, porque o sujeito ficou com a sua primeira e, talvez, única propriedade: o tempo.

Outro sentido, nessa direção, encontramos na aproximação às artes visuais que o próprio Cucurto começou a desenvolver nos últimos anos. No meio da montagem da sua mostra *Poemas graficados*, realizada na Galería Jungla Hábitat de Buenos Aires, durante 2014, dirá na conversa com Facundo Soto:

E se alguém quiser comprar uma obra, Cucu, qual o preço?

O que custa um livro numa livraria.

44 No original disse: “no ya [por] la disciplina y la acumulación temporal, la originalidad creativa y la calidad; sino [por] el ocio y la improductividad; la descreación y la inoperancia”.

45 A colocação de Cherri está fundamentada, por sua vez, naquilo que foi um dos pontos de partida da pesquisa de Cecília Palmeiro: “Lendo a produção marcada pela crise que explodiu em 2001 na Argentina, pude observar que os projetos de alguns jovens (como os que presentes na editora e na galeria Belleza y Felicidad ou a loja da Eloísa Cartonera) surgiram do que era estritamente e tradicionalmente literário e se vincularam com outras práticas sociais como formas de intervenção política. Ficou claro que um ato radical não poderia ser limitado à esfera literária e que a crise da representação política afetou outras práticas discursivas, questionando a própria existência do campo literário, além de redefinir os conflitos políticos nos quais procurava intervir. Essa fuga partiu não apenas do ato de escrever como decisão individual, mas também da necessidade objetiva dos materiais baseados nas transformações tecnológicas da escrita e das práticas da leitura” (Palmeiro 11).

46 No original disse: “Es el principal propósito de este panfleto que las personas trabajadoras se inspiren y no vayan a trabajar”.

Mas, Cucu... Mínimo uns 800 pesos, se você quiser fazer algo popular, para que qualquer pessoa que goste do que você faz possa comprar algo, mas pelo preço de um livro?

Não, não Porque a 800 pesos apenas os ricos poderiam comprar, eu não quero desenhar para os ricos, quero que qualquer um tenha um desenho em casa, certo? Essa é a ideia. Caso contrário, quantos serão capazes de comprar? Fora essa ideia da arte mercantil... Fazer uma obra e vendê-la por milhões de dólares, me parece uma total obscenidade... Não gosto disso. A brincadeira deixa de ser engraçada...⁴⁷ (Soto 320)

A arte tem que estar ao alcance de todos e não só dos ricos, aliás, melhor longe deles. O preço de venda de uma de essas pinturas deveria ser igual àquele de um livro, produto massivo ou, no caso da Cartonera, produto quase único (as capas são coloridas a mão, uma por uma, cada uma distinta da outra, porém as folhas do interior são simples xerox) no entanto barato. Quando foram expostas na mostra “Deseo & ternura”, na pequeníssima casa-galeria de Martín Llambí, um apartamento de um ambiente frente ao Obelisco portenho, em março de 2018, visitada por uma ou duas pessoas por vez, prévio agendamento por *e-mail*, as pinturas eram oferecidas a “preços populares”: 500 pesos argentinos (Damore s.p.), isto é, na época, uns 24 dólares norte-americanos. Nesse sentido Cucurto se aproxima à imaginação do artista presente num dos, conforme Martín Pérez Calarco (23), cem poetas e escritores que menciona nas entrevistas, o colombiano Jaime Jaramillo Escobar. Em “Ciro de Medellín”, por exemplo, retrata a vida de Giro Mendía, poeta da fome, pobríssimo, no meio da pujante cidade de Medellín:

Mas, apesar de ele ser de Antioquia, ele não tinha depósitos nem poupança, nem propriedades, não estava associado com ninguém nem estava autorizado a ter

47 No original disse: “¿Y si alguien quiere comprar alguna obra, Cucu, a qué precio la vendemos? —Lo que vale un libro en una librería—. Pero, Cucu... Mínimo 800 pesos, si querés hacer algo popular, para que a cualquiera que le guste lo que hacés pueda tenerla, ¿pero al precio de un libro? —No, no. Porque a 800 mangos solamente los ricos la podrían comprar, yo no quiero dibujar para los ricos, quiero que cualquiera pueda tener un dibujo en la casa, ¿no? Esa es un poco la idea. Si no ¿cuántos la van a poder comprar? Aparte esa idea del arte mercantil... Hacer un cuadro y venderlo a millones de dólares, me parece una obscenidad total... No me gusta. Es una cosa que le saca la gracia...”

cartão de crédito,
isto é, não era ninguém,
porque nesta terra onde cada poeta se considera o melhor do mundo,
ele só ousava ser o melhor da sua rua.⁴⁸ (18)

“Sem um prato para comer, / também não tinha o que comer nem comia”⁴⁹ (18), o poeta morador da rua com sua vida diária se enfrentava ao modo de ser dominante da cidade. Ou por exemplo, o poeta que, em “Perorata”, enuncia sua poética, descrevendo o ofício de poeta de rua como se fosse o daqueles que fazem truques de prestidigitação, antes de ter que ir embora pela proximidade da polícia.

A pobreza é um dos tópicos da poesia de Jaime Jaramillo Escobar, a pobreza entendida enquanto fruto de uma ordem de domínio de uns sobre os outros e assumida não como falta e sim como defesa e arma de combate. Em “Visita de la reina Isabel a Colombia”, tem lugar um diálogo entre os séquitos da rainha e os habitantes do país que, embora ofereçam todo quanto dispõem, não parece ser suficiente para os membros reais. A última das coisas que eles possuem, essa sim, não é oferecida: “Mas não tente tirar vantagem da nossa / pobreza. A pobreza é a nossa última arma”⁵⁰ (58). Em outro diálogo, desta vez entre Evangelina e Deus, a emergência estará mais na pobreza do que na arte. E, por fim, perto da eleição do valor das pinturas de Cucurto, leremos em “El canto del siglo”:

Eu vou cantar com os pobres, longe, na margem do rio, onde não
nos escutem os ricos,
Porque se eles nos ouvirem, vão querer comprar nosso canto e depois
o vender
a nós mesmos e fazer a venda do século.⁵¹ (67)

48 No original disse: “Pero a pesar de ser antioqueño no tenía depósito de ahorros, ni / propiedad raíz, ni era socio de nada, ni estaba autorizado a portar / tarjeta de crédito, / es decir, no era nadie, / pues en esta tierra donde cada poeta se considera el mejor del mundo, / él apenas se atrevía a ser el mejor de su calle”.

49 No original disse: “Sin un plato en qué comer, / pero tampoco tenía qué comer ni comía”.

50 No original disse: “Pero no tratéis de aprovecharos de nuestra / pobreza. La pobreza es nuestra última arma”.

51 No original disse: “Voy a cantar con los pobres, allá lejos, a la orilla del río, donde no nos / oigan los ricos, / Porque si nos oyen querrán comprar nuestro canto para después ven- / dernoslo a nosotros mismos y hacer el negocio del siglo”.

O canto não se vende, dirá o próximo verso. A riqueza, ela se canta a si própria. Entre Jaime Jaramillo Escobar e Washington Cucurto, podemos ler o conceito de “berreta” com que Marcelo Díaz, membro do grupo de Poetas Mateístas de Bahía Blanca nos anos de 1990, fundamentou seu primeiro livro, editado em 1998 pela editora Libros de Tierra Firme. Em conversa com Ana Porrúa, dizia: “O *berreta* é o mesmo que os novos ricos reverenciam como objetos kitsch, mas comprado num Tudo x 1,99 \$”⁵² (“Contratapa” s. p.). A categoria do “berreta” daria a ver a valoração dos objetos segundo apropriados por uma determinada classe. Conforme Ana Porrúa, “o *berreta* também tem a ver com a pobreza, com as margens do mercado, com aquilo que perdeu sua aura”⁵³ (“Contratapa” s. p.). E, se o primeiro livro de Díaz é *Berreta*, descobrimos ali uma poética que começa discutindo sua própria aura para, a partir disso, ler o panorama político imediato, aquela “normalidade inabitável” (“Poemas” 2). Relidos pela lente berreta, Marcelo Díaz reescrevia célebres poemas de Rubén Darío, Wallace Stevens e Charles Baudelaire, fazendo de um dos animais tradicionais da poesia, o cisne, apenas um elemento degradado à decoração esquecida na mata do jardim,

[ú]nico sobrevivente
de um país difícil
num momento difícil;
indiferente ou digno,
quem se importa?⁵⁴ (*Berreta* 11)

O outrora galhardo símbolo da poesia, degradado a mero cimento *berreta* cagado pelos pombos, sai da alta poesia para ser parte de um cenário em ruínas.

52 No original disse: “Lo berreta es lo mismo que los nuevos ricos veneran como objetos kitsch, pero comprado en un todo x 2\$”.

53 No original disse: “lo berreta tiene que ver con la pobreza también, con los márgenes del mercado, con lo que ya no tiene aura”.

54 No original disse: “[ú]nico sobreviviente / de un país difícil / en un tiempo difícil; / indiferente o digno, / a quién puede importarle”.

A Arturiada

Muitos dos poetas até aqui lidos apareceram agrupados na assim chamada “Arturiada”, *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, a cargo de Arturo Carrera, publicada originalmente no site do Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), em 1998, e editada em papel em 2001 pelo Fondo de Cultura Económica. No prefácio, Carrera se justificava: “definimos hoje a presente antologia ou florilégio como uma seleção do monstruoso, isto é, do que é exibido além da norma (*monstrum*) como a palavra que se dispersa e se espalha apenas confiada no seu sucesso estético (micropolítico) teleonômico”⁵⁵ (11). Seguindo a hipótese de Leónidas Lamborghini de que grande parte da poesia e da arte contemporânea “caracteriza-se por sua percepção particular do monstruoso como um fato cotidiano, como mundo alienado, como costume”⁵⁶ (citado em Carrera 11), Carrera recortava dos seus jovens contemporâneos um corpus de poesia a partir da sua ideia de “acontecimiento fulgurante”, medido “a plena pérdida” (12). Lembrando Murilo Mendes, na sua resenha da antologia, Raul Antelo dizia: “É possível ler ali uma das peculiaridades do monstro: seu prazer na solidão. A ideia conota uma ameaça: o monstro coloca em perigo o sistema de reproduções e linhagens; e com ele periga o andaime alfabetizado, a cena da escrita”⁵⁷ (s. p.). As duas definições do monstro se encontram numa terceira, dada por César Aira:

O monstro é único, não tem com quem se casar nem com quem procriar descendência. O monstro é sempre como que um símbolo da extinção, porque o monstro constitui uma espécie, mas uma espécie constituída por um só indivíduo... Por isso costuma-se dar-lhe o dom da imortalidade, costuma-se fazê-lo sobreviver de alguma maneira distinta daquela que nós encontramos, que é a de nos reproduzirmos, e por isso os monstros têm,

55 No original disse: “a esta antología o florilegio, hoy la definimos como una selección de lo monstruoso, es decir, de lo que se exhibe más allá de la norma (*monstrum*) como la palabra que se dispersa y se propaga sólo confiada a su éxito estético (micropolítico) teleonómico”.

56 No original disse: “se caracteriza por su particular percepción de lo monstruoso como hecho cotidiano, como mundo enajenado, como costumbre”.

57 No original disse: “Se lee allí una de las peculiaridades del monstro: su goce en soledad. La idea connota una amenaza: el monstruo hace peligrar el sistema de reproducciones y linajes; y con él trastabilla el andamiaje letrado, la escena de la escritura”.

enfim, essa melancolia do ser que se sabe condenado a uma extinção definitiva, mas que não é de todo definitiva: a posteridade do monstro é sua legenda. Nisso o monstro é um ente quase artístico, porque o único que pode deixar é a história que foi.⁵⁸ (“Monstruo” 337)

Além dos poemas e poetas já trabalhados aqui, do conjunto de *Monstruos* surgem outros indícios ou sobrevivências ameaçantes nos quais gostaria agora de me deter.

Depois de uma breve síntese bio-bibliográfica, cada poeta comentava alguma coisa — se queria — sobre sua *ars poetica*. Ariel Schettini afirmava na sua que “a poesia cria a ilusão de ser — embora não seja verdade — o último lugar onde existe um modo de produção artesanal de objetos estéticos”⁵⁹ (178) e que, por isso, no contemporâneo, “se transformou no prisma privilegiado para detectar a área mais lábil da mudança social”⁶⁰ (178). Por sua vez, Santiago Llach fechava a sua dizendo: “Nasci um pouco antes da crise do petróleo. Logo depois, o devir histórico deu origem ao aparecimento, no aqui e agora, do terror. Para me recuperar, leio, amo e copio os clássicos: meus contemporâneos”⁶¹ (“Ars poética” 80). Essa situação se fazia evidente no seu extenso poema “Arnaut en Cachaca”, ali apresentado. Com epígrafe de Augusto de Campos, explicando como se devia pronunciar o nome provençal, Llach imaginava uma sobrevida quase zumbi do poeta nos anos dois mil portenhos, repartidos entre a política da aliança democrática e a cena da poesia jovem. De algum modo, era uma expansão de *Punctum*, na trilha proposta pela contracapa anónima da reedição de *VOX / Mansalva* de 2011,

58 No original disse: “El monstruo es único, no tiene con quién casarse ni con quién procrear descendencia. El monstruo es siempre como un símbolo de la extinción, porque el monstruo constituye una especie, pero una especie constituida por un solo individuo, entonces no tiene posibilidad de ir más allá. Por eso se les suele dar el don de la inmortalidad, se los suele hacer sobrevivir de algún modo distinto del que encontramos nosotros, que es el de reproducirnos, y por eso los monstruos tienen, en fin, esa melancolia del ser que se sabe condenado a una extinción definitiva, pero que no es del todo definitiva: la posteridad del monstruo es su leyenda. En eso el monstruo es un ente casi artístico, porque lo único que puede dejar es la historia que fue”.

59 No original disse: “la poesía crea la ilusión de ser — aunque no sea verdad — el último lugar donde hay un modo de producción artesanal de los objetos estéticos”.

60 No original disse: “se transformó en el prisma privilegiado para detectar las zonas más lábiles del cambio social”.

61 No original disse: “Nací poco antes de la crisis del petróleo. Poco después, el devenir histórico dio lugar a la aparición, en el aquí y el ahora, del terror. Para reponerme, leo, amo y copio a los clásicos: mis contemporáneos”.

relendo os erros do “relato do progresso” e as sobrevivências do menemato no governo posterior, a presidência de Fernando de la Rúa, sobrevivências que não eram mais que a continuidade disfarçada “do processo denominada de reconstrução nacional”⁶² (83), denunciando um pacto económico com “os executores da violência legal / monopolizada pelo estado e com os donos das estações da tevê”⁶³ (81) e o rol inocente dos artistas:

Os artistas reclamam em espaços livres
cedidos pelo administrador cultural estrela da Administração de la Rúa,
herói vang do inverno democrático
cedido gentilmente ao seu governo
pelo reitor achanchado da universidade secular.⁶⁴ (83)

Ana Porrúa lia na figura do monstro o *leitmotiv* da poesia recente, porque ali “se expõem deliberadamente as fissuras do sistema social e político” (“Notas” 125). A paródia do artista, esse monstro, que “para ganhar o seu sustento, escreve relatórios sobre arte” (126), era similar ainda àquela presente no Gambarotta de *Punctum* ou no Rubio de *Música mala*.

Num dos poemas apresentados de Martín Prieto, “En la biblioteca, trabajando”, temos a rara oportunidade de ler uma afirmação do trabalho de escrita:

O bibliotecário — bonito, magro, gentil
até a exasperação — escreve com letra desleixada
um número de código, uma data, “vai trabalhar?”
TRABALHO // 3 Coisa produzida pelo entendimento.
// 5 Esforço humano aplicado à produção de riqueza.
É usado em contraste com *capital*.
Sim, vou produzir uma coisa pelo entendimento.
Vou ler, vou comparar, vou escrever, vou trabalhar.⁶⁵ (143)

62 No original disse: “del proceso llamado de reconstrucción nacional”.

63 No original disse: “los ejecutores de la violencia legal / monopolizada por el estado y con los dueños de las televisoras”.

64 No original disse: “Los artistas se quejan en espacios gratuitos / cedidos por el administrador cultural estrella de la Administración de la Rúa, / héroe vang del invierno democrático / cedido gentilmente para su gobierno / por el rector achanchado de la universidad laica.

65 No original disse: “El bibliotecario — moreno, enjuto, amable / hasta la exasperación— anota con letra desprolija / un número de código, una fecha, ¿va a trabajar? / TRABAJO

A seleção dos sentidos do verbo *traballar* permite definir ao trabalho feito na biblioteca, de índole intelectual, também como um trabalho e, ao mesmo tempo, contrapor isso à produção de capital. Mas o que aparece a continuação no poema não é a evidência da concentração no trabalho senão a dispersão na leitura das inscrições religiosas, afetivas e políticas presentes no edifício da biblioteca. A interrupção do trabalho previsto de antemão permite a escrita do poema, feito durante o tempo idealizado para o trabalho de pesquisa na biblioteca. Porém, e voltando as definições, esse trabalho fruto da dispersão e do acaso é também um trabalho, dado que estão presentes os passos com que o poeta definiu sua ocupação: leitura, comparação, escrita.

A arte poética de Alejandro Rubio é, talvez, a mais lembrada de todas: “La lírica está muerta” (“Ars poética” 160), começava afirmando, de modo polémico. Ampliava:

Pode-se dizer que estamos em um momento de barbárie e que é o dever dos poetas manter a chama acesa por um futuro melhor. Seria necessário responder que a lírica não foi um espírito, mas uma manifestação social, e que valeria mais a pena apostar em uma nova posição diante da linguagem na qual os traços da contemporaneidade são questionados.⁶⁶ (“Ars poética” 160)

Conforme Martín Prieto, o que Rubio fez foi “dar para a lírica um caráter histórico (a lírica não foi um espírito, ele diz, mas uma manifestação social) e incorpore-a na tradição”⁶⁷ (“Neobarrocos” 40). O novo olhar dessa tradição devia colocar o presente num primeiro plano sob o fundo do passado. Essa sua intervenção dava a ver um dos gestos da poesia dos anos noventa, assinalando outro lugar possível para a poesia, já não mais simples ornamento

//3 Cosa producida por el entendimiento. //5 Esfuerzo humano aplicado a la producción de riqueza. / Se usa en contraposición de *capital*. / Sí, voy a producir una cosa por el entendimiento. / Voy a leer, voy a comparar, voy a escribir, voy a trabajar”.

66 No original disse: “Se podría decir que estamos en tiempos de barbarie y que es deber de los poetas mantener encendida la llama para un futuro mejor. Habría que responder que la lírica no fue un espíritu, sino una manifestación social, y que valdría más la pena apostar a una nueva posición ante el lenguaje en la que entren en cuestión los rasgos de la contemporaneidad”.

67 No original disse: “darle a la lírica carácter histórico (la lírica no fue un espíritu, dice, sino una manifestación social) e incorporarla a la tradición”.

estético e sim contestação, provocação, em definitiva, a construção da voz que diz as coisas que a racionalidade emudece.

No seu inacabado *Tentativa de uma história da poesia lírica*, Herder colocava a hipótese da origem da poesia lírica no “estado mais natural ao homem” (49), a necessidade e a carência dos povos, atendidas pela religião. A poesia, nesse sentido, era efetiva e estava definida pela paixão e pela ação e, por sua vez, o poeta — muitas vezes sacerdote e governante, douto e herói — era um mediador entre a natureza e os homens, de índole sobre-humana e até divina, porque o conteúdo ou modo de apresentação de seus versos ultrapassava a capacidade de invenção dos homens. Nesse estado de coisas, a poesia lírica participava da história e esse era seu valor. Se, agora, seguimos a Rubio e entendemos a poesia lírica apenas como uma manifestação social própria da história da poesia, com a morte da lírica, ele buscava explicitar a ameaça do monstro, atea e anaurática. No entanto, no 2001 argentino, as mães da poesia voltaram a ser a necessidade e a carência, embora (des)atendidas por outra religião, a religião do dinheiro. A poesia monstruosa trazia consigo alguma sobrevivência do seu passado lírico: a poesia era, mais uma vez, *pathos* e ação.

A poesia, ou melhor, a ideia de poesia que ainda parece vigorar, está presa de uma distinção dos tempos que já Aristóteles fazia entre um tempo de liberdade, alheio a qualquer tipo de determinação e necessidade, esforços ou preocupações e outro tempo dedicado a produzir o útil e preciso, o tempo de trabalho. A divisão do tempo descansava na existência ou na falta do ócio. O momento da filosofia e, por isso mesmo, da poesia estava além do trabalho, da necessidade e da utilidade. Os homens livres não trabalhavam, os indignos sim, comerciantes, escravos e párias. Se a Reforma protestante modificou a noção de trabalho, depositando nela uma dimensão teleológica de redenção e glória, também mudou a ideia de ócio, agora tempo livre do trabalho (é verdade, já não é o ócio a perspectiva a partir da qual se define o tempo e sim sua contraparte, o trabalho) usado para recuperar a capacidade laboral e voltar, com mais forças, às tarefas. Agora não há mais um verdadeiro descanso do trabalho, apenas pausas. Não há mais um tempo além do trabalho, todo tempo é tempo de trabalho, embora profanado, sem glória nem redenção.

Em “Los poetas del 31 de diciembre de 2001”, crónica publicada em *El País*, de Espanha, César Aira propunha pensar novos valores — porque os

valores são históricos e os acontecimentos do dezembro de 2001 argentino tinham mudado nossa história — para esses monstros que exigiam uma redefinição da arte e da literatura desses tempos. A anedota que apresentava para fundamentar seu raciocínio eram os livrinhos de poesia, “gratuitos e fantasmiais, acidentes da História que ilustram de modo exemplar”⁶⁸ (s. p.), que tinham sido impressos graças a promessa de um subsídio do Ministério da Cultura que, crise mediante, foi — no melhor dos casos — pago muito a posteriori e com as editoras quebradas. Esse foi o caso, por exemplo, de Ediciones del Diego ou de Belleza y Felicidad — “o nome já é um programa de resistência”⁶⁹ (s. p.), dirá dela Aira. Se “[a] arte acaba sempre por ser negociável, portanto aceitável; basta para isso confiná-la nos lugares que garantem sua guarda, ou seja, sua imunidade” (Didi-Huberman, “Comemorar” 55), a garantia que o subsídio público dava a essas obras assegurava sua auratização. Porém, a irrupção da crise, a desvalorização da moeda e a quebra das editoriais cortaram o caminho triunfal dos monstros. De todos modos, assegurava Aira, com os valores do passado, esses poemas eram uma fraude. Com os valores do presente, “esses poemas adquirem uma cor de necessidade”⁷⁰ (s. p.). E se, como afirma Byung-Chul Han, “o dinheiro é um objeto particular, dado que é o valor”⁷¹ (24), a proposta de Aira era similar a contemporânea dos Venus.⁷² Novas definições, novos valores: da fraude à necessidade esteve a monstruosa poesia da virada do século, obras sem rabo nem cabeça,⁷³ que, como as diferentes moedas nacionais e estatais que

68 No original disse: “gratuitos y fantasmales, accidentes de la Historia que ilustran ejemplarmente”.

69 No original disse: “el nombre es todo un programa de resistencia”.

70 No original disse: “estos poemas toman un color de necesidad”.

71 No original disse: “[e]l dinero es un objeto particular, puesto que es el valor”.

72 Cf. Stegmayer.

73 Tomo emprestado de Didi-Huberman esse conceito que, a diferencia das obras primas, obras cujo valor não se alteraria jamais, num sentido metafísico, “visam menos à derrubada pura e simples de todos esses valores — o que estava em jogo nas marteladas nietzschanianas — do que um deslocamento perpétuo, modesto e obstinado, do valor em geral. Sua economia é aquela, heurística, do *inesgotável*, mas também do *inestimável*: ou seja, a que deriva de uma escolha ética. Elas não têm por objetivo levar ao extremo um sistema de valores partilhado por todo mundo, o ‘Mundo da arte’, entenda-se. Mas recolocar *alhures* a questão do valor, de maneira que o *para si* da obra se torne um verdadeiro *para outrem*, ainda que esse outro esteja excluído de nosso ‘mundo da arte’, inomeado por ele, impensado nas majestosas ladainhas de grandes nomes de que é tecida nossa história da arte, essa triunfal narrativa do valor” (“A obra” 11). Agora, se a história da arte, e Didi-Huberman está pensando aqui nas artes visuais, especialmente, é uma

começavam a circular naquela época, procurava ser outra forma de troca, moeda de escasso ou nulo valor, inestimável em todo caso, interrupção dos fluxos do tempo, busca do tempo usurpado e reconfiguração do futuro, acontecimento fulgurante apenas medido a plena perda, gratuito e fantasmal.

Referências

- Aguirre, Pablo. *Currículum vitae*. Buenos Aires, Ediciones Deldiego, 2001.
- Aira, César. “Los poetas del 31 de diciembre de 2001”. *El País*. 7 de fevereiro de 2002. Web. 21 de maio de 2019.
- . “Monstruo”. “Diccionario inconcluso del narrador latino-americano actual”. *Boletín de reseñas bibliográficas*, n. 9/10, 2006, pp. 337.
- Aita, Fernando. *Poemas para no ir a trabajar*. Buenos Aires, La Libre, 2019.
- Antelo, Raul. “La Arturiada”, *Radar libros*. 2 de dezembro de 2001. Web. 28 de novembro de 2019.
- Arroyo, Facundo, e Nacho Babino. *Bardo. Nuevas formas de hacer comunicación*. La Plata, Edición de autor, 2012.
- Bilbija, Ksenija. “El valor de un cartonero en el mercado cultural: iconografías argentinas”. *Cuadernos del cilha*, vol. 15, n. 21, 2014, pp. 137-155. Web. 10 de outubro de 2019.
- Borges, Jorge Luis. “El remordimiento”. *Obras completas III (1975 – 1985)*. Barcelona, Emecé, 1996, pp. 119-161.
- Cabezón Cámara, Gabriela. “Entrevista a Ana Gallardo”. *Ana Gallardo: Un lugar para vivir cuando seamos viejos*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016, pp. 35-43.
- Cámara, Mario. “Poesía e historia en *Punctum* de Martín Gambarotta”. *Papeles en progreso ii: usos y relectura de la tradición en la literatura argentina*. Compilado por Edgardo H. Berg, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2013, pp. 99-114.
- Carrera, Arturo, compilador. *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . “Prólogo”. Carrera, pp. 9-17.

narrativa triunfal do valor, isto é: ascendente e progressiva, cabe pensar para a história da poesia ou, quanto menos, da poesia contemporânea argentina, num relato triunfal ou, antes bem, num relato icariano?

- Casas, Fabián. “El salmón”. *Horla city y otros. Toda la poesía 1990-2010*. Buenos Aires, Emecé, 2012, pp. 31-61.
- . *Horla city y otros. Toda la poesía 1990-2010*. Buenos Aires, Emecé, 2012. 149-195.
- . *Últimos poemas en prozac*. Buenos Aires, Emecé, 2019.
- Cherri, Leonel. *Constelaciones del presente: la producción de Washington Cucurto como dispositivo de lectura de la literatura latinoamericana contemporánea (1996-2010)*. Tese de graduação, Universidad Nacional del Litoral, 2014. Web. 30 de outubro de 2019.
- Damore, Damián. “Washington Cucurto, el escritor (y dibujante) del pueblo”. *La Nación*. 18 de março de 2018. Web. 29 de julho de 2019.
- Díaz, Marcelo. *Berreta*. Mar del Plata, Goles rosas, 2008.
- . “Poemas”. *ClimaCom – A Linguagem da Contingência*, vol. 6, n. 15, 2019, pp. 1-4. Web. 17 de outubro de 2019.
- Didi-Huberman, Georges. “A obra sem mestre”. *Sobre o fio*. Traduzido por Fernando Scheibe, Desterro, Cultura e Barbárie, 2019, pp. 5-24.
- . “Comemorar sobre o fio”. *Sobre o fio*. Traduzido por Fernando Scheibe, Desterro, Cultura e Barbárie, 2019, pp. 25-90.
- Gallardo, Ana. *CV laboral*, Coleção MALBA, 2009.
- García Helder, Daniel. “Aspectos materialistas en la poesía argentina”. *Cahiers de LLRI.CO*, vol. 3. 2007, pp. 131-148. Web. 30 de abril de 2019.
- . “Ensayo de lectura de *Música mala*”. *Música mala*. Por Alejandro Rubio, Bahía Blanca, vox, 1997, pp. 25-31.
- Gambarotta, Martín. *Punctum*. Buenos Aires, vox, 2011.
- Han, Byung-Chul. *Topología de la violencia*. Traduzido por Paula Kuffer, Barcelona, Herder, 2016.
- Herder, Johann Gottfried. *Tentativa de uma história da poesia lírica*. Traduzido por Caio Heleno da Costa Pereira, Desterro Cultura e Barbárie, 2018.
- Jaramillo, Alfredo. “Cómo editar clásicos”. *Página 12*. 27 de dezembro de 2009. Web. 14 de outubro de 2019.
- Jaramillo Escobar, Jaime. *Poesía sin miedo*. Medellín, Tragaluz editores, 2011.
- Llach, Santiago. “Arnaut en Cachaca”. *Carrera*, pp. 81-84.
- . “Ars poetica”. *Carrera*, p. 80.
- Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires, Título, 2010.

- Pauls, Alan. “La precariedad laboral vuelta arte”. *Babelia*. 19 de janeiro de 2016. Web. 9 de maio de 2019.
- Pérez Calarco, Martín. “‘Esto es entre vos y yo’. Conversaciones en campo amigo”. *Reseñas/CeLeHis*, vol. 5, n. 12, 2018, pp. 21-24. Web. 28 de julho de 2019.
- Porrúa, Ana. “Contratapa a *Berreta*, de Marcelo Díaz”. Díaz, pp.36.
- . “Notas sobre a recente poesia argentina e suas antologias”. *Babel. Revista de Poesia, Tradução e Crítica*, n. 5, 2002, pp. 118-129.
- . “*Punctum*: sombras negras sobre una pantalla”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n. 8, 2000, pp. 102-112.
- Prieto, Martín. “En la biblioteca, trabajando”. Carrera, pp. 143-144.
- . “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesia argentina”. *Cuadernos lírico*, n. 3, 2007, pp. 23-44. Web. 30 de abril de 2019.
- Rubio, Alejandro. “Ars poetica”. Carrera, pp. 160-161.
- . *Música mala*. Bahía Blanca, vox, 1997.
- Schettini, Ariel. “Ars poetica”. Carrera, pp. 178-179.
- Soto, Facundo R. *Conversaciones con Washington Cucurto*. Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2017.
- Stegmayer, María. “Bajo el signo de Venus: deseo, amistad, política en la Argentina post-2001”. *Soporte: el uso del dinero como material en las artes visuales*. Por Hernán Borisonik, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017, pp. 136-151.
- Vega, Santiago. “Retrato de época”. *Diario de Poesía*, n. 35, 1995, p. 37.
- . “Zelarayán”. *Diario de Poesía*, núm. 41, 1997, pp. 6-7.
- Warburg, Aby. “A influência da Sphaera barbárica sobre as tentativas de orientação no cosmos no ocidente. Em memória de Franz Boll”. Warburg, pp. 141-196.
- . *A presença do Antigo. Escritos inéditos – Volume 1*. Organizado, introduzido e traduzido por Cássio Fernandes. Campinas, Editora da Unicamp, 2018.
- . “O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro renascimento”. Warburg, pp. 91-140.

Sobre el autor

Joaquín Correa nació en 1987 en Mar del Plata y reside en Brasil desde el año 2013. Es profesor y Licenciado en Letras, graduado con distinción por la Universidad Nacional de Mar del Plata y Magister en Literaturas por la Universidad Federal de Santa Catarina, donde actualmente finaliza sus cursos de doctorado con una beca CAPES —para desarrollar su proyecto de investigación que vincula dinero, trabajo y poesía. Ha publicado artículos académicos en revistas especializadas de Argentina, Chile, Brasil, Canadá y España, participó en libros colectivos de Argentina, Brasil, Estados Unidos y España, además, expuso en eventos científicos internacionales en Argentina, Brasil, Uruguay, Colombia y Chile. Fue editor de dos periódicos científico-académicos: *Landa* y *outra travessia*. Colabora regularmente con reseñas y textos de divulgación en suplementos culturales y revistas literarias de Argentina. Es poeta y traductor.

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v22n2.86087>

Idea Vilariño: una poética del despojo

Carolina Bartalini

*Universidad Nacional de Tres de Febrero-
Universidad Nacional Arturo Jauretche, Buenos Aires, Argentina*
cbartalini@untref.edu.ar

La poética de Idea Vilariño presenta una paradoja entre la ascendente aspiración a la brevedad y la concisión de sus poemas y el desarrollo de un proceso editorial continuo de amplificación de los libros en nuevas revisiones y reediciones. En este trabajo, se analizarán las líneas temáticas y tópicos de la poética de Idea Vilariño en cuatro de sus zonas centrales: lo femenino, el cuerpo y el nombre, el amor y lo urbano.

Palabras clave: Idea Vilariño; literatura uruguaya; poesía; poética.

Cómo citar este artículo (MLA): Bartalini, Carolina. “Idea Vilariño: una poética del despojo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22 núm. 2, 2020, págs. 97-125.

Artículo original. Recibido: 08/08/19; aceptado: 06/03/20. Publicado en línea: 01/07/20.



Idea Vilariño: a Poetic of Dispossession

The poetics of Idea Vilariño presents a paradox between an ascending aspiration for brevity and conciseness of his poems, while developing a continuous editorial process of amplifying books in new revisions and reissues. In this work the thematic and topical lines of the poetics of Idea Vilariño will be analyzed in four of its central areas: the feminine, the body and the name, the love, and the urban.

Keywords: Idea Vilariño; uruguayan literatura; poetry; poetics.

Idea Vilariño: uma poética da expropriação

A poética de Idea Vilariño apresenta um paradoxo entre uma aspiração ascendente de brevidade e a concisão de seus poemas, enquanto desenvolve um processo editorial contínuo de ampliação de livros em novas revisões e reedições. Nesse trabalho serão analisadas as linhas temáticas e tópicas da poética da Idea Vilariño em quatro de suas áreas centrais: o feminino, o corpo e o nome, o amor e o urbano.

Palavras-chave: Idea Vilariño; literatura uruguaia; poesia; poética.

Por qué será la noche tan larga
y alucinada y tan sola y tan desalmada
si es sólo una larga noche.

La noche debiera ser
larga aurora perfumada, diáfana
y azulada, una sábana bordada
de rumores y de amores
o estrella de la mañana
invasora desvelada
de mi ventana cerrada.

Chabuca Granda, *Una larga noche*

Una poética de la transgresión

IDEA VILARIÑO VIVIÓ EN MONTEVIDEO entre 1920 y 2009. Fue una poeta, ensayista, crítica literaria, traductora¹ y profesora; en conjunto, una intelectual comprometida y díscola, firme en sus convicciones estéticas y políticas. Fue leída y asumida como una “mujer de letras” en el sentido más concreto del término: aquella que hace de la escritura un modo de relacionarse con el mundo y de transformarlo. Tras su muerte, ocurrida el 28 de abril de 2009, y antes de la cremación pedida por ella en los últimos momentos, se realizó un íntimo sepelio al que asistieron unas pocas personas. Entre ellas, cinco adolescentes vestidas de negro dejaron sobre el féretro una epístola que podría resumir el carácter oscuro, conciso y sepulcralmente fértil de la poesía de Vilariño: “Idea, sos una *mostra*”.

La epístola expresa la capacidad de los poemas de Vilariño para perdurar a través de generaciones, por su efecto dual de frenesí y dolor. El monstruo representa lo excesivo, lo que excede los parámetros de percepción e

1 Aunque sus actividades como traductora de poesía son poco conocidas y estudiadas, fueron significativas. Junto con Jaime Rest tradujo *La Tierra purpúrea* y *Allá lejos y hace tiempo* de Guillermo Hudson, para la Biblioteca Ayacucho (1980); y *El rapto de Ícaro* de Raymond Queneau en 1973 para la editorial Losada. Fue traductora de numerosas obras de William Shakespeare en verso como *Hamlet* (1963), *Antonio y Cleopatra* (1972), *Sueño de una noche de verano* (1972), *Julio César* (1975), por los cuales recibió el premio Florencio Sánchez que entrega la Asociación de Críticos Teatrales de Uruguay. En 1995 tradujo *Macbeth* para la editorial Losada, en 1997, *Sueño de una noche de verano* y *La Tempestad* en 1998, entre otras obras del inglés y del francés.

imaginación, aquello que repele a la vez que seduce. El monstruo, como el poema, una vez reconocido es imborrable. Foucault escribe en *Los anormales*:

Lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza. Es, en un doble registro, infracción a las leyes en su misma existencia. (61)

Sin embargo, *monstruo* no tiene concordancia en femenino. No puede existir el término porque se duplicaría la ontología siniestra del espécimen, atentando contra las leyes naturalizadas, ya que un monstruo femenino sería una intromisión en un territorio que, a pesar de la desviación, es masculino. El monstruo femenino atenta doblemente contra el lenguaje, contra la tradición y contra el poder, al tiempo que es capaz de engendrar y hacer perdurar a la estirpe desviada. A pesar que un monstruo femenino es innombrable, se busca atrapar su sentido en la lexicalización lunfarda “una *mostra*”, la cual es un híbrido entre la tradición poética y una poesía que deviene popular, masiva y atemporal: “Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido” (Foucault 61). En la poética de Idea Vilariño lo monstruoso es la excepcionalidad. La influencia que ha tenido la comunidad de su tiempo en ella genera una poesía punzante y dolorosa que crea un mundo del cual no es posible retornar una vez se abre la herida, de la que manan poemas descarnados, como si se tratase de la piel enferma de la poeta.

Idea Vilariño despuntó en su juventud en medio de una sociedad masculina que reservaba el trabajo diario de redacción para las mujeres mientras que los hombres figuraban en el directorio de las editoriales. Logró que su nombre trascendiera más allá de esas limitaciones a fuerza de una escritura prolífica e incansable. Participó de la autodenominada *Generación del 45*, un grupo de jóvenes escritores, poetas, críticos y editores con espíritu cosmopolita.² Entre sus integrantes se encontraban Ángel Rama, Emir

2 De acuerdo con Rosario Peyrou, estos escritores “introdujeron la literatura uruguaya a la modernidad, [...] realizaron una revisión crítica del pasado literario nacional, estudiaron y revalorizaron a los escritores modernistas del 900, fundaron revistas, editoriales, ejercieron el periodismo cultural, tradujeron y publicaron a los nombres mayores de la literatura europea y norteamericana de postguerra” (citada en Guerreiro 156).

Rodríguez Monegal, Manuel Claps, Carlos Maggi, Carlos Real de Azúa, José Pedro Díaz, Mario Benedetti y unas pocas mujeres: María Zulema Silva Vila, Amanda Berenguer e Ida Vitale.³ De acuerdo con Pablo Rocca, este colectivo intelectual fue el más significativo de las letras uruguayas en tanto que formó escuela y generó difusión de ensayos y de estudios literarios a través del semanario *Marcha*, la revista *Número* y, antes, en la revista *Clinamen*, en la cual Vilariño firmaba por tres sus textos poéticos y reseñas con su propio nombre y los seudónimos “Ola O Fabre” y “Elena Rojas” (Rocca, “De las revistas literarias”). Además, desde 1948, con una traducción de Simone de Beauvoir, hasta 1955, fue asidua colaboradora del semanario *Marcha*, al que presentó su renuncia cuando Carlos Quijano, el director, hizo reparos a la publicación del poema “El amor” de 1952:

Hoy el único rastro es un pañuelo
que alguien guarda olvidado
un pañuelo con sangre, semen, lágrimas
que se ha vuelto amarillo. (Vilariño, *Poesía* 179)

Retornará a *Marcha* en 1967 para expresar su adhesión a la Revolución que se venía llevando a cabo en Cuba con el poema “Digo que no murió” (Vilariño, *Poesía* 243) dedicado a Ernesto Guevara.

Su tarea como activista cultural se centró en la difusión de literatura y poesía latinoamericana. En 1949 fundó la Revista *Número* junto a Emir Rodríguez Monegal y Manuel Claps.⁴ Fue incitadora y colaboradora en *Semanario Brecha*, una publicación independiente de izquierda, fundada en 1985. A pesar de ser una poeta reconocida, que se negó sistemáticamente a recibir premios y becas (entre ellas la Beca Guggenheim); sin embargo, fue una figura central de las letras uruguayas del siglo xx. Vilariño fue pareja de Juan Carlos Onetti, dejando sus diálogos elípticos plasmados en las dedicatorias compartidas entre *Los adioses* (1954) y *Poemas de amor* (1957).

3 Juan Carlos Onetti circuló por este grupo, pero no participó activamente, ya que en 1945 era un escritor con tres libros muy reconocidos: *El pozo* (1939), *Tierra de Nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943).

4 Ese mismo año publica en *Número* un ensayo sobre Julio Herrera y Reissing —poeta a quien admiraba por el ritmo de sus poemas— que luego amplía para la edición de Biblioteca Ayacucho, *Julio Herrera y Reissing Poesía completa y prosa selecta* (1978).

Dicen que su obra fue no más de 300 páginas. Sus poemas fueron instancias de creación continua. Sus libros tuvieron diversas reediciones ampliadas, reformuladas y expandidas: “La obra de Idea es una obra breve, muy concentrada, siete libros en seriales ediciones que ella reeditaba retocando, agregando poemas nuevos a las colecciones” (Rocca, citado en Ciganda 00:05:30). Según Mario Vargas Llosa, quien la leyó en medio de su búsqueda en los laberintos ficcionales de Juan Carlos Onetti, Idea Vilariño fue

una de las poetas más intensas que hayan aparecido en nuestra lengua. Su obra [...] no ha tenido fuera de su país el reconocimiento que merece. Sólo el libro que dedicó a Onetti, *Poemas de amor* (1957), testimonio cifrado de la apasionada y conflictiva aventura sentimental y sexual que compartieron, con sus austeros y lacónicos pero desgarrados y lacerantes versos de dolor animal o de goce, exaltación, frustración y nostalgia —todos los estados del amor pasión condensados en una poesía donde cada palabra, a veces cada sílaba, arde como una brasa—, bastaría para hacer de la suya una de las voces líricas más puras y ardientes de la poesía erótica moderna. (128)

Puede que su figura haya sido el centro de atención de su obra, o más bien, la puerta de entrada y salida a sus poemas: “En un país de mujeres poetas, Idea Vilariño es sin duda una de las mejores”, resuelve el crítico Roberto Echavarren (2009). Idea Vilariño fue la hermana de Alma, Poema, Azul y Numen, la segunda hija de Leandro Vilariño, un poeta anarquista que —según el mito poético— recitaba a Darío, Almafuerite, Herrera y Reissing en las noches desveladas de la infancia en la calle Inca:

Calle Inca

Calle inca Rubén

subiendo por la cuesta

flores de paraíso por el suelo

la escuela

mil novecientos cuánto

la esquina las estrellas. (Vilariño, *Poesía* 160)

Mujer de muchos amores, del *amor* y de la *idea*. Fue la muchacha que se mudó sola a sus veinte años escapando de la calera de su padre, además,

sufría de asma y de una enfermedad crónica de la piel. Fue docente, bibliotecaria, sindicalista, revolucionaria, feminista precursora y ancestral, hizo de la soledad un motivo constante en su obra, como una forma de respuesta a una sociedad que supo acogerla en sus funciones cívicas, pero también negarle el reconocimiento adecuado a la impronta de su obra. Hizo historias de fragmentos, cuerpos de partes mutiladas, amor del sufrimiento, vida de la muerte y de lo cotidiano, poesía de lo íntimo y de lo universal. Fue una poeta que quiso duplicar las apuestas, que no se conformó con la apariencia, ni siquiera de su propia poesía: “cuando le preguntaron si la poesía amorosa era el centro de su vida respondió: “No. El centro de mi vida ha sido una corporalidad invasora, ávida, que asediaba mi trabajo de escritura” (Guerreiro 159).

El cuerpo es el centro del poema en la poética de Vilariño, pero es un cuerpo que se construye en la literatura. El poema es siempre un palimpsesto, un monstruo, una exuberancia, una duplicación perversa y autorreferencial:

Cuando compre un espejo

Cuando compre un espejo para el baño
voy a verme la cara
voy a verme
pues qué otra manera hay decime
qué otra manera de saber quién soy.
Cada vez que desprenda la cabeza
del farrago de libros y de hojas
y que la lleve hueca atiborrada
y la deje en reposo allí un momento
me miraré a los ojos con un poco
de ansiedad de curiosidad de miedo
o solo con cansancio con hastío. (Vilariño, *Poesía* 114)

Para Idea Vilariño no hay distancia ni representación en el acto poético. Su poesía es ella, o, mejor dicho, fragmentos de ella:

Escribir era otro asunto. Era, como te decía, compulsivo. Salvo las cosas políticas, y alguna carta, nunca escribí pensando que alguien lo leyera. Lo que decía era privadísimo y no buscaba llegar a otro, comunicar [...]. Escribir

siguió lo más privado, auténtico, desgarrado mío, desligado, por otra parte, como acto creador, de toda voluntad o actitud “literaria”. Lo que sabía y lo que hubiera incorporado ya eran yo. ¿Yo? (Vilariño, citada en Poniatowska s. p.)

Una poética del cuerpo y del nombre

Hay dos fenómenos importantes para tener en cuenta cuando se lee la obra poética de Idea Vilariño. Primero, existe una paradoja entre la ascendente aspiración a la concisión y brevedad, la cual va de la mano con un proceso editorial continuo de ampliación y amplificación. A partir de la década del cincuenta, Vilariño comienza a retocar, agregar, e incluir nuevos poemas en cada libro. Convirtió sus textos en aparatos temáticos en continua formación. Pasó del existencialismo negativo de *Nocturnos* (1955), del amor y el erotismo como praxis vital en los *Poemas de amor* (1957) y de la poesía comprometida con la política latinoamericana de *Pobre mundo* (1966), a la estética de la brevedad y el despojo de *No* (1980) que funciona como síntesis y programa estético.

El segundo fenómeno es considerar su obra como un gesto continuo de osadía, de expresión de una intimidad descarnada, de la mano con una cerrazón extrema en su vida pública. Sus poemas exponen el cuerpo, construyen, a través del fragmento y la técnica del recorte, un cuerpo desmembrado que se unifica en la impresión del papel. Sus poemas recorren partes de la corporeidad de la voz lírica y siempre se enfrentan con una contraparte existencialmente irrevocable: el vacío de la ausencia y la nada. Lo que dice el poema debe leerse en sintonía con lo que no dice. El resto no dicho es precisamente el tema de la poesía de Vilariño, expresado en la técnica de la lateralidad en la que la referencia del poema no se nombra, haciendo que solo permanezcan las marcas rezagadas en el presente de la enunciación, unos restos convertidos en despojos de un cuerpo que quedó en otro lado y en otro tiempo.

La estética de Vilariño, luego de los años cincuenta, se organiza bajo el despojo y la amplificación. Por un lado, se achica, se abrevia, se sintetiza: sus poemas se vuelven ideas, núcleos de sentido a los cuales hay que borrarles todo lo no esencial. Por otro lado, la poeta amplía, agrega poemas y los organiza. En esta tarea editorial continúa su obra en temáticas que se van

haciendo rizomáticas a lo largo del tiempo. La forma compositiva de la constante reedición genera la sensación de estar frente a una obra inconclusa. El poemario no es solo una obra, sino un fragmento temporal, un espacio temático que va completándose infinitamente. Vilariño dejó multitud de textos, seleccionados y organizados que aún no han encontrado su lugar. Así es como la paradoja de la concisión formal de la poesía se enfrenta cara a cara con la amplificación estructural de los poemarios: *Nocturnos* se inaugura con veintinueve poemas y culmina, en el año 2001, con cuarenta y uno; *Poemas de amor*, de tan solo dieciséis, se bifurca hasta alcanzar los sesenta y siete. Las fechas se vuelven innecesarias, ya que son irreconciliables con cualquier pie de edición; siempre hay un resto que queda afuera y que, sin embargo, remite como un imán a los contenidos del centro neurálgico que Idea seleccionó para su obra poética y vital: la noche, el amor, la herida y la negación, todos en una relación dialéctica sin síntesis.

La obra poética de Idea Vilariño se resuelve en cuatro zonas. La primera se da por orden cronológico, en esta se encuentran los poemas de juventud,⁵ con reminiscencias de ritmos modernistas: *La suplicante* (1945), *Cielo Cielo* (1947), *Paraíso perdido* (1949), *Por aire sucio* (1951). Es el momento de una Vilariño apasionada, pero no pulsional, aún suplicante y no descarnada:

Tarde

Cuerpos tendidos, cuerpos
infinitos, concretos, olvidados del frío
que los irá inundando, colmando poco a poco.
Cuerpos dorados, brazos, anudada tibieza
olvidando la sombra ahora estremecida,
detenida, expectante, pronta para emerger
que escuda la piel ciega.
Olvidados también los huesos blancos
que afirman que no es un sueño cada vida,
Más fieles a la forma que a la piel,
Que la sangre, volubles, momentáneas.
Cuerpos tendidos, cuerpos. (Vilariño, *Poesía* 54)

5 Estos poemas fueron ampliados luego en la edición de su *Poesía completa*, con los llamados “Poemas anteriores-1939-1944”.

Luego, surge una segunda etapa más despojada y directa, menos prosaica, más sensual, en la que el erotismo se perfila de manera radical. Poemas de incertidumbre, de cuestionamientos existenciales, deconstructivos y, sobre todo, de muerte como *Nocturnos* (1955):

Qué tengo yo que ver

Como una sopa amarga
como una dura cucharada atroz
empujada hasta el fondo de la boca
hasta golpear la blanda garganta dolorida
y abrir su horrible náusea
su dolorosa insoportable náusea
de soledad
que es soledad
que es forma del morir
que es muerte. (Vilariño, *Poesía* 122)

Asimismo, se encuentra *Poemas de amor* (1957), cuya tópica es lo irresoluble de la convivencia entre el *eros* y el *tanathos*. La pulsión de vida y la pulsión de muerte definen simultáneamente la *praxis* amoratoria de estos versos que organizan el poema en dos tiempos: el pasado, que llega como resto y causa —origen y desvío—, y un presente en el que la poeta se ubica en la soledad; una presencia rodeada del vacío del amante y de los hechos no contados que permanecen en silencio:

Tango

Yo vengo por la calle
compro pan
entro en casa
hay niebla y vengo triste
tu amor es una ausencia
tu amor digo mi amor
amor que quedó en nada. (Vilariño, *Poesía* 154)

El tercer período, cuyo núcleo se ve en *Pobre Mundo* (1966), encuentra a su poesía en compromiso con la realidad política latinoamericana, una

voz atribulada por la violencia, las injusticias y las esperanzas de las revoluciones en América Latina. Son los poemas que la crítica llama *políticos*: “A Guatemala” (1954), “Playa Girón” (1961) “Digo que no murió” (1967), “Con los brazos atados –A Vietnam” (1969). La voz lírica tampoco escapa a la atmósfera opresiva y desesperanzada de Vilariño en estos poemas, aunque los motivos ya no son la soledad del sujeto, sino la existencia misma de la humanidad en condición de orfandad:

Pobre mundo

Lo van a deshacer
va a volar en pedazos
al fin reventará como una pompa
o estallará glorioso
como una santabárbara
o más sencillamente
será borrado como
si una esponja mojada
borrara su lugar en el espacio.
Tal vez no lo consigan
tal vez van a limpiarlo.
Se le caerá la vida como una cabellera
y quedará rodando
como una esfera pura
estéril y mortal
o menos bellamente
andaré por los cielos
pudriéndose despacio
como una llaga entera
como un muerto”. (Vilariño, *Poesía* 213)

Un momento transversal en este periodo está constituido por sus poemascanciones, escritos en colaboración con amigos músicos y cantautores contemporáneos como Alfredo Zitarrosa (“Poema y canción”), Daniel Viglietti (“A una paloma”), Pepe Guerra (“Tendrías que llegar”), y el célebre “Los Orientales”, musicalizado por el grupo folklórico Los Olimareños, quienes lo convirtieron en cantata de resistencia en el exilio de la dictadura

(1973-1985) e himno popular en el retorno del exilio y de la democracia. Los poemas-canciones se distinguen por el uso de metáforas —figura ausente en el resto de su obra—, ciertos vocablos del cancionero popular y una escritura simbólica que expresa disconformidad y oposición, pero a la vez cierta esperanza:

A una paloma

Palomita blanca

vidalítá

de ojito rosado

antes te cantaba

vidalítá

como enamorado.

Palomita linda

vidalítá

palomita triste

qué poco te queda

vidalítá

de lo que antes fuiste.

Palomita flaca

vidalítá

de piquito hambriento

todas las plumitas

vidalítá

te las llevó el viento.

Es un viento malo

vidalítá

es un viento frío

te dejó sin plumas

vidalítá

y el buche vacío.

Palomita zonza

vidalítá

de piquito bobo

cuidá de tu nido

vidalítá

que anda suelto el lobo.
Pobre palomita. (“A una paloma”)

La cuarta etapa es la de revisión y síntesis de la propia obra. No es posible ubicarla en una fecha precisa, puesto que abarca todo el período posterior a las publicaciones iniciales. Esta actividad se cristaliza en el poemario de 1980, *No*, el cual puede leerse como una declaración de principios estéticos por la conformación de una poética del despojo como crítica a la concepción representacional de la lengua, esto se hace tangible en el poema “58”, en donde leemos: “Inútil decir más / nombrar alcanza”. (Vilariño, *Poesía* 320).

De acuerdo con Ana Inés Larre Borges, una de sus últimas amigas y editoras, la obra de Vilariño es una poesía sin dioses, una poesía nocturna y confeccionada por silencios. Sus versos son piedras desafiantes arrojadas hacia el lector; es una poesía dura, amante, sincera y enamorada del dolor. Vilariño es una poeta que logró convertir su figura en un sujeto amoroso que transgrede los límites del texto, lo que la convierte en una amante inconclusa, en un misterio apabullante que es intrincado, múltiple y concreto: encantador:

No sé cómo decirte qué es la poesía para mí. Es una forma de ser, de mi ser. Todo lo demás de mi vida son accidentes. Pude ser profesora o no. Sola o no. Música o no. Traductora de Shakespeare o no. Estudiosa de la prosodia o no. Todas las cosas que amé y que realicé en la medida que pude. La poesía no fue accidental. Mi poesía soy yo. (Vilariño, citada en Poniatowska s. p.)

Un libro de poemas era tan solo “una breve nada”, un espacio dedicado al ritmo, una pieza escrita por pulsión de vida y pulsión de muerte, un papel que se olvida por años y luego aparece ya sin pudor en las páginas de un libro, siempre, para ella, vergonzoso, como los pañuelos amarillos y sucios. La poesía fue su compañera, al ser un espacio indisociable de expresión subjetiva despojada de mandatos y estructuras formales, en medio de una privacidad mostrada por sus propios agujeros, por fragmentos de intimidad. Influenciada por el existencialismo sartreano, Vilariño comete en sus poemas parricidio de sus lecturas de juventud para despojar a la poesía de tropos en una búsqueda entrañable y ardua de una esencia. Una ontología del dolor, podríamos decir, aunque también de la vida y del discurso amoroso como

tradición poética: “No sé quién soy / mi nombre / ya no me dice nada” (Vilariño, *Poesía* 296).

Idea Vilariño fue consciente de forjar una estética extraña, o, como la honraron las adolescentes en la epístola de su sepelio, monstruosa, de la que habló en las pocas entrevistas que otorgó y, especialmente, en los libros sobre el tango: *Las letras de Tango* (1965) y *El tango cantado, antología y prólogo* (1981). En estos aparecen versos aparentemente libres, pero forjados por un ritmo intenso y directo, porque para Vilariño, como para Darío y los poetas del tango, el ritmo es lo principal en un poema. En entrevista con Elena Poniatowska, Vilariño responde sobre sus poemas:

Nunca los ha habido menos libres. Un ritmo riguroso los ordena y sólo para los ojos parecen libres. ¿Qué significado tiene el ritmo? Es fundamental en todo hecho poético. En un poema puede fallar todo lo demás; hasta puede, en determinados juegos, faltar el sentido; nunca el ritmo. Es esencial; por él algo es o no lírico. (Citada en Poniatowska s. p.)

En una carta enviada a Mario Benedetti en 1998, Idea Vilariño establece tres máximas del poema que, como en *Los “trucs” del perfecto cuentista* de Horacio Quiroga, describen y prescriben el género: primero, un poema debe decir una sola cosa; segundo, un poema no debe explicar, desarrollar, definir; y, tercero, un poema debe quedar en la memoria. Estas máximas son la diferencia entre la poesía y la prosa, sea ficcional o ensayística; la técnica de la fragmentación y la concisión: apuntar directo al núcleo del *pathos* propio y ajeno.

A lo largo de los años, Vilariño fue despojando a sus poemas de descripciones, de prosaica narración, construyéndolos alrededor del instante, al vaciar sus versos de figuras. Sin embargo, guardó la imagen como núcleo sensorial, como lo muestran los cincuenta y ocho poemas de *No*, que se lanzan como cuchillos al lector. La poesía de Idea Vilariño, en todas sus etapas, perfila tres rasgos en común: brevedad, precisión y urbanidad. La experiencia de la poeta urbana se muestra como una nube de aparente confusión que invade los poemas, generando una atmósfera opresiva. Es la vivencia de hacer poesía en una urbe latinoamericana la que tiñe su poesía de violencias, injusticias y de bellas nostalgias. En esta se destiñe

una Montevideo insistente en su condición de ciudad pequeña, en la que hay cercanía y, a la vez, absoluta distancia entre los cuerpos.

La poesía de Vilariño es la expresión de la alienación del ser humano, quien transita por las esquinas de la vida en sociedad, encerrado, de forma irreductible, en la extrema soledad existencial. Si bien sus poemas carecen de optimismo, de esperanza y de ilusión, Vilariño expone la fascinante relación del sujeto con la vida y la muerte como partes inseparables de la cotidianidad, tal como su contemporáneo Enrique Santos Discépolo. En la célebre canción “Los orientales”, esta cotidianidad aparece, sin más, en la resistencia. Aunque los orientales vienen bajando, vienen del campo, del *locus* campesino —propio de las representaciones sobre la guerrilla en los años sesenta—, finalmente se encuentran desafiando la muerte injusta en las esquinas de la urbe, dando lugar a los temas de la censura, el estado de sitio, la incomunicación y la represión. Nombrar la esquina *trata de decir* lo que *no se podía decir*, como *dicen* siempre los poemas de Vilariño, aquello que resta de lo innombrable, las imágenes no regidas por lógicas causales, sino visiones nocturnas como cuadros *in medias res*:

De todas partes vienen,
sangre y coraje,
para salvar su suelo
los orientales;
vienen de las colinas
con lanza y sable,
entre las hierbas brotan
los orientales.
Salen de los poblados,
del monte salen,
en cada esquina esperan
los orientales. (“Los orientales”)

La ciudad de Vilariño es Montevideo. Su cielo se aprecia gris con resabios amarillos de nostalgias, porque en la oscuridad de sus nubes aún hay espacios para el goce y la pasión, el amor y el erotismo, sea encubierto o explícito —aunque estas áreas de juego y disfrute aparezcan mutiladas,

rotas y atravesadas por el vacío en la percepción del uno y el otro en tanto sujetos en tránsito hacia el fin, distanciados irrevocablemente:

El muñón

En lo hondo

olvidado

late intacto

el muñón

doliendo sordamente. (Vilariño *Poesía* 196)

Una poética del amor

Lo que se pone en juego en la poesía amorosa de Vilariño es la capacidad nominativa del lenguaje, una suerte de transferencia semántica que tiene al poema como mediación entre el mundo de la poeta y el del lector. Los poemas de Idea Vilariño crean mundo, nombrando un universo poético cerrado, absorbente, apocalíptico, nostálgico, aberrante incluso, pero al mismo tiempo seductor y desafiante:

Buscamos

Buscamos

cada noche

con esfuerzo

entre tierras pesadas y asfixiantes

ese liviano pájaro de luz

que arde y se nos escapa

en un gemido. (Vilariño *Poesía* 197)

Larre Borges afirma que Vilariño escribió sobre “los grandes temas de la gran poesía de siempre desde un lugar de soledad” (“Sola de toda soledad” s. p.), a saber, el amor, el tiempo, la vida, la muerte, el sexo, la sensualidad, el erotismo, la dicha, la desdicha, los recuerdos, el pasado, lo femenino, la ausencia, la soledad e, incluso, la poesía misma. La soledad en la poesía de Vilariño excede sus propios límites: como el monstruo, la poeta se siente cómoda en la distancia del aislamiento que seduce y molesta. *Poemas de amor* son escenas después del amor: el vacío y la ausencia. Una tópica amorosa

recorre las voces universales sobre el amar y las sitúa en el espacio cerrado de la intimidad sexual, poética y cotidiana:

Ya no

Ya no será

ya no

ya no viviremos juntos

no criaré a tu hijo

no coseré tu ropa

no te tendré de noche

no te besaré al irme

nunca sabrás quién fui

por qué me amaron otros. (Vilariño, *Poesía* 155)

Vilariño debe aclarar que “aunque este libro esté dedicado a Juan Carlos Onetti, no todos los poemas son suyos. Lo son sin duda los más dolorosos o desolados” (Citada en Poniatowska s. p.). Esto quiere decir que *Poemas de amor* no es el registro de una relación-amante, sino la construcción poética de escenas de amor con sus diversos matices, imágenes y tópicos.⁶

A diferencia de la lectura del crítico español Antonio Muñoz Molina, quien afirma que *Poemas de amor* es “un libro con argumento, con principio y fin, con episodios” (s. p.), considero que, exceptuando las cuatro cartas, los poemas no narran, sino que, por el contrario, nombran. Este acto nominativo involucra la dualidad de la imagen: lo dado contra lo supuesto, lo dicho contra lo expresado. No se trata de metáforas en este poemario, pues están ausentes. El recurso al que recurre Vilariño es el de la presentación de la imagen y una actitud *presentificadora* a través del juego verbal que oscila entre un pasado imperfecto —del modo indicativo— en el que nada está cerrado y todo es un proceso, y el imperfecto

6 En este análisis sigo la teoría de Idea Vilariño sobre la poesía del tango, la cual distingue entre temas y motivos. El tema sería una “unidad de interés —un personaje, un acontecimiento, una conducta, etc.— que puede enfocarse o plantearse de maneras muy diversas”. El motivo es el contenido específico del tema: “una situación, un hecho o eslabonamiento de hechos que se reitera con variantes que alterarán su estructura fundamental en un autor, una literatura, o a escala universal”. Así, la temática amorosa sería lo que Roland Barthes denomina una *tópica*, y los tópicos lo que el lingüista francés llama *figuras* (Vilariño, *Las letras de tango*)

del modo subjuntivo —el deseo, lo que no fue—. La resolución de estos dos tiempos es el presente del poema que organiza el libro en entre estados de soledad y desolación: “La noche no era el sueño / era su boca” (Vilariño, *Poesía* 138).

El juego temporal entre pasado y presente remarca la ausencia del amado y los diferentes estados que, consecuentemente, adopta la voz amante, la cual desempeña una serie de acciones transitivas imposible de completarse con el objeto ausente del deseo. La voz sufre, suplica, añora, anhela, espera, ama, ríe, escribe, traduce, come, ordena y desespera siempre en un presente que niega el futuro y que absorbe el pasado en su mismo decir:

No te amaba

No te amaba
No te amo
Bien sé que no
Que no
Que es la luz
Es la hora
La tarde de verano
Lo sé
Pero te amo
Te amo esta tarde
Hoy
Como te amé otras tardes
Desesperadamente
Con ciego amor
Con ira
Con tristísima ciencia
Más allá de deseos
O ilusiones
O esperas
Y esperando no obstante
Esperándote
Viendo
Que venías
Por fin

Que llegabas
De paso. (Vilariño, *Poesía* 142)

El presente se potencia en la continuidad de un estado que no es susceptible de concluir. Nombrar al amor es un ritual, es un juego que se pone en palabras para recuperar el deseo a través del acto creativo de la poesía:

Te estoy llamando

Amor
Desde la sombra
Desde el dolor
Amor
Te estoy llamando
Desde el pozo asfixiante del recuerdo
Sin nada que me sirva ni te espere.
Te estoy llamando
Amor
Como el destino
Como al sueño
A la paz
Te estoy llamando
Con la voz
Con el cuerpo
Con la vida
Con todo lo que tengo
Y que no tengo
Con desesperación
Con sed
Con llanto. (Vilariño, *Poesía* 139)

Sin embargo, el amor es juego lúgubre sin fin, una reiteración, un mantra que debe nombrarse para que viva, pero solo lo hace en el poema. Sin referencialidad, el amor es una vida-poesía que permite retornar a través de la letra al acto. El poema funciona como un ritual de reminiscencia, al tiempo que se transforma en el único goce, en el placer:

Entro en el juego

Entro en el juego
Juego
Hago de cuenta
Voy
Te sigo me sonrío
Me desentiendo me
Abandono me olvido
Cuando estás
Cuando me amás
Pero cuando ya no
Aún no
Que difícil
Quererte. (Vilariño, *Poesía* 133)

El amor es muerte, es juego fúnebre, además, es acto condenado a un fin del que el resto es poesía. Así, el más descarnado de los poemas de amor indica el deseo de que la escritura funcione como hechizo:

Canción

Quisiera morir
Ahora
de amor
Para que supieras
Cómo y cuánto te quería.
Quisiera morir
Quisiera
De amor
Para que supieras. (Vilariño, *Poesía* 162)

Este poema señala la contradicción entre el amor truncando (la pulsión de vida) y lo que se propone en el título: la escritura como muerte deseada (la pulsión de muerte). La muerte como un regalo al amado a la vez que un castigo, pues lo que importa es la eternidad, del cuerpo y del poema.

El poema que cierra *Nocturnos*, y uno de los últimos de Idea Vilariño, fechado en el año 2001, retorna a esta imagen del amante que muere

interminablemente. Esto es el núcleo de lo no dicho de *Los adioses*, novela de Juan Carlos Onetti, publicada en 1954 y dedicada a Vilariño:

Los adioses

Morirse

no morirse

y estarse triste repitiendo adioses

moviendo

adiós

apenas

el pobre corazón como un pañuelo. (Vilariño, *Poesía* 127)

Lo interesante de las dedicatorias mutuas —Idea Vilariño le dedicó *Poemas de amor* en 1957 y después la borró— es que se sustentan, por un lado, en la elipsis como mecanismo de organización de la escritura; por otro lado, en un motivo: la sexualidad oculta y la pasión amante imposible de esconder. Un tercer punto de contacto es el dolor: la tuberculosis en *Los adioses* como enfermedad lacerante, despersonalizadora, y el dolor de la pérdida en los *Poemas de Amor*, como la absoluta contraparte del placer. La enfermedad y la muerte están presentes en ambos libros, esta como el personaje oculto en común. La muerte se busca y se desea; hay en ellos un erotismo fúnebre, una búsqueda insidiosa por la eternidad. La voz lírica de los poemas de amor se regocija en el placer del dolor, hay un masoquismo extremo, un enamorarse continuo del dolor.

Los poemas de amor se organizan en un *locus* que es siempre intermedio. Señalan una vacilación como queda dicho efectivamente en “Entre”:

Entre tus brazos

entre mis brazos

entre las blandas sábanas

entre la noche

tiernos

solos

feroces. (Vilariño, *Poesía* 146)

Este espacio-entre es la duda, a la vez que la certeza de lo femenino como negación de la lógica y la óptica masculinas y totalizadoras. Desde la perspectiva del poema, ese lugar “entre” es la expresión del ser femenino, pues es la unión que permite el *eros* y el *tanathos*, la pulsión de vida y la pulsión de muerte, expresadas en la capacidad de engendrar y en lo monstruoso. El “entre” en Vilariño es el hueco donde habitan simultáneamente la pasión y el amor, la soledad deseada y el abandono, la dicha y la tristeza, la libertad y la dependencia, la racionalidad de la escritura y la emoción de la vida. El “entre” es un espacio que perdura vacío porque no hay definición de lo femenino más allá de sus dualidades, más acá de una definición identitaria, la cual solo se da a través de la mirada del amante:

34

No sé quién soy

mi nombre

ya no me dice nada.

No sé qué estoy haciendo.

Nada tiene que ver ya más

con nada.

Tampoco yo

tengo que ver con nada.

Digo yo

por decirlo de algún modo. (Vilariño, *Poesía* 296)

Una poética del fin

Los temas que organizan el mapa amante de *Poemas de amor* —el amor, el sexo, el erotismo, el tiempo, la ausencia, la sensualidad, lo femenino, la vida, la muerte, el cuerpo y la poesía misma— pueden leerse como “figuras” que componen la tópica amorosa particular de este poemario. Roland Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, señala que las figuras son los “retazos del discurso”, y el discurso “no existe jamás sino por arrebatos de lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias” (17). Las figuras, entonces, “se recortan según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen y un cuento)” (18).

Es posible pensar que los poemas de amor funcionan como imágenes. Cada uno sería una escena de amor, una instantánea que focaliza un fragmento del discurso amoroso diseccionando al cuerpo: la piel, los huesos, las sienes, las piernas, las mejillas, los dedos, el cabello. Cada poema puede entenderse como una figura amorosa que participa metonímicamente en la interminable cadena de discursos sobre la experiencia. La figura, el poema, es un fragmento que denota, pero al mismo tiempo está vacío, por lo que se carga con las implicaciones de cada lector que lo lee en su propia historia. Así, una tópica amorosa es un molde más que un contenido:

[E]s como si hubiera una Tópica amorosa de la que la figura fuera un lugar (*topos*). Ahora bien, lo propio de una Tópica es ser un poco vacía: una Tópica es, por estatuto, a medias codificada y a medias proyectiva (o proyectiva por codificada). (Barthes 19)

La tópica se lee como juego e incluye al lector, quien interpreta desde una experiencia personal de lectura.

La analogía de la figura con la sortija recuerda a la repetición eternizada, el carrusel rioplatense que reitera una y otra vez el sueño de la próxima vuelta. Esta es también la pesadilla de la mujer amante, la que espera una y otra noche el regreso de su amor:

Carta III

Querido

no te olvides

que te espero siempre

cada noche te espero

estoy aquí

no duermo

no hago nada sino eso

te espero

te espero. (Vilariño, *Poesía* 171)

La mujer-poeta que cuenta las noches como un ciclo lunar, como una hechicera invocando a los ancestros, en sus símbolos:

O fueron nueve

Tal vez tuvimos siete noches
no sé
no las conté
cómo hubiera podido.
Tal vez no más que seis
o fueron nueve. (Vilariño, *Poesía* 170)

Pero también es la mujer dócil, la que siempre vuelve, la que perdona:

Por qué

Por qué
aún
de nuevo
vuelve el viejo dolor
me rompe el pecho
me parte en dos
me cubre de amargura
por qué
hoy
todavía. (Vilariño, *Poesía* 193)

Es la mujer que busca completarse en el acto amoroso:

Buscamos

Buscamos
cada noche
con esfuerzo
entre tierras pesadas y asfixiantes
ese liviano pájaro de luz
que arde y se nos escapa
en un gemido. (Vilariño, *Poesía* 197)

También es la mujer que invoca la energía maternal, protectora: “repi-
tiendo mi nombre siete veces / abrazado a mi espalda / como un náufrago”
(Vilariño, *Poesía* 195).

Última carta

la que se siente y grita en soledad, siempre sola:
Qué voy a hacer ahora
con este amor con cartas
que escribí para quién
qué haré ya con mi vida
con lo que soy con versos
que ahora me hacen gracia. (Vilariño, *Poesía* 204)

Es la mujer que ama con desmesura, la bruja:

La metáfora

quemarme dije
y ordené quemarme
y llevo llevaré
—y es para siempre—
esa marca
tu marca
esa metáfora. (Vilariño, *Poesía* 199)

Es la mujer rota, mutilada:

Carta I

Como ando por la casa
diciéndote querido
con fervorosa voz
con desesperación
de que pobre palabra
no alcance a acariciarte
a sacrificar algo
a dar por ti la vida
querido
a convocarte
a hacer algo por esto
por este amor inválido. (Vilariño, *Poesía* 150)

Cada figura se forma en su argumento, no en su definición —“exposición, relato, sumario, pequeño drama, historia inventada” (Barthes 19)—, el cual se refiere a lo que dice el sujeto amoroso, no a lo que es:

Cada figura estalla, vibra sola como un sonido separado de toda melodía, o se repite hasta la saciedad, como el motivo de una música dominante. Ninguna lógica liga las figuras ni determina su contigüidad: las figuras están fuera de todo sintagma, fuera de todo relato. (Barthes 20)

Las figuras son imágenes en movimiento, imágenes que en los poemas de Idea Vilariño rehúsan los tropos característicos del arte poético pues no hay metáfora, casi no hay comparación; es un lenguaje que abusa de lo denotativo, escondiendo y silenciando a la vez. El erotismo de Vilariño no es explícito, se deja imaginar y se perfila en los reflejos como si fueran fotografías robadas:

El espejo

Dejá déjame hacer le dice
y cuando inclina
cuando va a hundir el rostro suavemente
en la dura pelambre
en la oscura maraña
entreverada
sobre la piel tan pálida
ve el espejo es decir ve en el espejo
una cabeza rubia —no— dorada
el pelo blandamente recogido
en un lánguido moño como si
fueran la cara el cuello la cabeza
de alguna delicada bailarina.
El espejo mirá el espejo dijo
y arrodillada hundió por fin el rostro
y le dejó que él viera la cabeza
dorada hundiendosé en el vello negro
y su cuello doblándose
tan armoniosa tan hermosamente

dejó que él viera absorto enamorado
ese pedazo de su amor viviendo
encerrado en el óvalo de oro. (Vilariño, *Poesía* 186)

Palabras finales

¿Cuál es la tópica amorosa de Vilariño? Las voces de la tradición poética femenina reaparecen en sus versos, aunque en tensión con la impronta *presentificadora* de su estética, como si fueran sus poemas escenas enmarcadas entre una línea externa con voces ya cantadas —la poesía amante— y un presente de enunciación rotundo que desacraliza esas figuras amorosas y las torna imágenes particulares, espacios del deseo monstruoso de una fertilidad poética desviada.⁷

La poesía de Vilariño no pretende escapar a la tradición de la poeta, especialmente a la figura de la mujer amante, con la cual ella también estableció filiaciones. De Sor Juana Inés de la Cruz a Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, Violeta Parra, Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Juana de Ibarbourou, la voz femenina ha establecido un lugar de deseo imperante que desestabilizó el orden masculino consensuado en la imagen de la familia como base de la organización social. Sin embargo, la poesía de Idea Vilariño establece un lugar diferente con respecto a la tradición, en tanto que integra en sus versos la idea de lo constante a partir de los fragmentos. Es una obra que une, a la vez que expone sus roturas; una erótica de la pasión y la escritura como dos zonas de lo femenino y la condición poética en nuestro continente. Si la letra, como decíamos al

7 Algunas de las figuras o motivos de la temática amorosa de Vilariño en *Poemas de amor* son: la ausencia del objeto amoroso, la soledad del amante en “Un huésped”; el contacto corporal deseado en “La piel”; el juego: el sexo como atemporalidad en “Entro en el juego”; escritura como espera en “Escribo, pienso, leo”; el amor como absoluto en “El testigo”; el objeto amoroso como arquetipo: búsqueda y encuentro como destino en “El encuentro”; la noche, el sueño como el pasado que vuelve en “La noche”; la desesperación en “Te estoy llamando”; el abandono en “Un verano”; la espera y la negación del amor en “No te amaba”; la espera eterna en “Estoy aquí”; la repetición en “En noches de la tierra”; el ruego, la vergüenza en “Donde”; el sexo —el entre— en “Entre”; hombre cuerpo/hombre abrigo en “Hombre”; el tiempo irreversible en “Nadie”; lo cotidiano, la nostalgia en “Carta 1” y “Tango”; la escisión en “Ya no”; la tristeza en “Estoy tan triste”; amor-fuego en “Puede ser”; amor-herida en “Vive”; la inocencia en “Calle Inca”; la pulsión de muerte en “Canción”; la asfixia en “No miraste”; el placer en “Seis” y “O fueron nueve”; y la equivocación en “No supiste”.

comienzo, es la búsqueda de lo trascendente en la representación de un mundo, la poesía de esta estirpe ha querido demostrar que la palabra, como la mujer, debe ser la contracara de lo esperable para desestabilizar los lugares comunes de la economía de los placeres que la cultura patriarcal se ha esmerado en naturalizar. De lo contrario ¿cuál podría ser el sentido de la poesía? ¿no es más que sonoridad retumbante?

Para Idea Vilariño la poesía ha sido un modo de lucha contra las representaciones de los modelos estéticos y políticos: los consensos, las cristalizaciones y la desidia social. También lo ha sido contra ella misma, contra la propia tradición y lo esperable. Sobre todo —y acá radica lo únicamente imprescindible para la literatura— la poesía ha sido en ella un modo de lucha contra la poesía misma. No en la grandilocuencia de los géneros y tópicos, sino en el interior preciso de su cuerpo: una estética del despojo que ha hecho del poema más que un texto, una breve escena tan suya como tan nuestra, reconocible y lejana, perturbadora y cálida. Todas estas son contradicciones que resumen un tiempo y, a la vez, un sentido existencial de la impronta en la poética de Idea Vilariño.

Obras citadas

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Traducido por Eduardo Molina, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

Ciganda, José María, director. *Uno de nosotros: Idea Vilariño*. Televisión Nacional de Uruguay, 2013.

Echavarren, Roberto. “Un oído perfecto”. *Idea, desde esta orilla, Suplemento Cultural El País*, núm. 1026, 24 de julio de 2009.

Foucault, Michel. *Los anormales*. Editado por Francois Ewald et al., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Granda, Charbuca. “Una larga noche”. *Cada canción con su razón*, EMI, 1982.

Guerreiro, Leila. “Si muriera esta noche: un acercamiento a Idea Vilariño”. *Revista UDP*, núm. 9, 2012, págs. 154-164.

Larre Borges, Ana Inés. “Idea Vilariño y la autonomía del deseo”. *Revista uruguaya de Psicoanálisis*, núm. 113, 2011, págs. 87-100. Web. 05 de mayo del 2020.

———. “Sola de toda soledad”. *Suplemento especial de Brecha*, 30 de abril de 2009.

- Muñoz Molina, Antonio. "Idea Vilariño". *Suplemento Cultural de El País*, 24 de julio de 2009. Web. 05 de mayo del 2020.
- Onetti, Juan Carlos. *Los adioses*. Montevideo, Ediciones Santillana, 2009.
- Poniatowska, Elena. "Esencial y desesperada. Entrevista con Idea Vilariño". *La jornada semanal*, núm. 492, 2004. Web. 05 de mayo del 2020.
- Quiroga, Horacio. *Los "trucs" del perfecto cuentista y otros escritos*. Buenos Aires, Alianza, 1993.
- Rocca, Pablo. "De las revistas literarias y otros quehaceres (Diálogo con Idea Vilariño, Manuel Claps y Mario Benedetti)". *Jornal de poesia*. Web. 05 de mayo del 2020.
- Vargas Llosa, Mario. "El infierno tan temido (1957)". *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Buenos Aires, Alfaguara, 2008.
- Vilariño, Idea. *Las letras de tango: la forma: temas y motivos*. Buenos Aires, Shapire, 1965.
- . "Los orientales". *Cielo del 69*. Letra de Idea Vilariño y música de José Luis Guerra, Orfeo, 1970.
- . *Poesía completa*. Montevideo, Cal y Canto, 2006.
- . *Tangos: Antología*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- . Vilariño, Idea y Daniel Viglietti. "A una paloma". *Canto libre*, América Nueva, 1971.

Sobre la autora

Es magister en Estudios Literarios Latinoamericanos por la Universidad Nacional de Tres de Febrero y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, ambas universidades situadas en Argentina. Actualmente, realiza el Doctorado en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF) con una beca del Conicet. Actualmente, es docente en la Universidad Nacional Arturo Jauretche y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Ha publicado los siguientes poemarios: *La niña* (La carretilla roja, 2016) y *Enfrentar al muerto* (Zindo & Gafuri, 2018).

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v22n2.86090>

A economia no meio do caminho: mineração e endividamento no Drummond da década perdida

Sérgio Luiz Gusmão Gimenes Romero

Universidade Estadual de Minas Gerais, João Monlevade, Brasil

sergio.romero@uemg.br

Este artigo analisa a imbricação entre literatura e economia em um poema de Carlos Drummond de Andrade. Trata-se de “Lira Itabirana”, publicado em 1983 em um jornal, mas que nunca chegou a ser editado em livro. O poema, então pouco conhecido, ganhou notoriedade após dois catastróficos rompimentos de barragens de rejeitos da mineradora Vale S.A., em 2015 e 2019, no estado de Minas Gerais, berço de Drummond. Não obstante sua atualidade, a temática original do poema se relaciona à crise econômica e ao endividamento do Estado brasileiro durante a ditadura civil militar que vigorou por duas décadas no país.

Palavras-chave: crise econômica; Drummond; Lira Itabirana; mineração; poesia.

Cómo citar este artículo (MLA): Gusmão Gimenes Romero, Sérgio Luiz. “A economia no meio do caminho: mineração e endividamento no Drummond da década perdida”.

Literatura: teoría, historia, crítica, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 127-151.

Artículo original. Recibido: 13/12/19; aceptado: 04/03/20. Publicado en línea: 01/07/20.



La economía en medio del camino: minería y endeudamiento en el Drummond de la década perdida

Este artículo analiza la conexión entre literatura y economía presente en “Lira Itabirana”, un poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado en 1983 en un periódico, pero jamás en libro. El poema, entonces poco conocido, ganó notoriedad después de dos rupturas catastróficas de represas de relaves asociadas a la empresa minera Vale s.a. y que tuvieron lugar en 2015 y 2019, en Minas Gerais, estado de origen de Drummond. A pesar de su actualidad, el tema original del poema está relacionado con la crisis económica y el endeudamiento del estado brasileño durante la dictadura civil militar que estuvo en vigor durante dos décadas en el país.

Palabras clave: crisis económica; Drummond; Lira Itabirana; minería; poesía.

The Economy at the Middle of the Road: Mining and Indebtedness in Drummond of the Lost Decade

This article analyzes the imbrication between literature and economics in a poem by Carlos Drummond de Andrade. It is “Lira Itabirana”, published in a newspaper in 1983, but it was never published in a book. The poem, known by few back then, gained notoriety after two catastrophic ruptures of tailings dams by mining company Vale s.a., in 2015 and 2019, in the state of Minas Gerais, the birthplace of Drummond. Despite its timelessness, the original theme of the poem relates to the economic crisis and the indebtedness of the Brazilian state during the military civil dictatorship that was in force for two decades in the country.

Keywords: economic crisis; Drummond; Lira Itabirana; mining; poetry.

Introdução

SÉ É LÍCITO FALAR DE uma poesia latino-americana, não nos parece, todavia, tarefa simples apontar-lhe os denominadores comuns. Sem embargo, consideramos que certas afinidades, assim como determinadas correspondências, capazes de sugerir uma voz convergente com a qual constituímos “nosso dizer e nosso dizer-nos”, abrigam-se, amiúde, naquelas intersecções que fazem de nossas histórias, também e ao mesmo tempo, uma “nossa história”.

Sob esse viés, parece-nos apropriado estender o panorama traçado pelo uruguaio Jorge Ruffinelli a respeito, especificamente, das transfigurações da ficção latino-americana na segunda metade do século xx, aplicando-o, *mutatis mutandis*, a nossa dinâmica literária como um todo, incluídas aí, as produções poéticas:

Definitivamente, não poderiam ser entendidos como um problema especificamente estético e hoje, conseqüentemente, não é possível acompanhar seu processo como se se tratasse de um fenômeno sem forte vinculação com a totalidade da vida latino-americana. Em contrapartida, é necessário dizer que a nova literatura e a nova perspectiva tampouco constituíram epifenômenos das transformações económicas, sociais e políticas do continente, as quais possuem suas próprias formas de articulação e de manifestação. É justo assinalar que as relações entre o literário em particular e a totalidade chamada América Latina são tão próximas e mutuamente dependentes que seria um esforço estéril tentar explicar a dinâmica literária à parte das outras que a acompanham —às vezes de maneira divergente; outras, convergente— e que organizam a complexa tessitura de sua relação cultural.¹ (369)

1 As seguintes traduções são minhas. O original disse: “En definitiva, no pudieron ser entendidos como problema específicamente estético, y en consecuencia hoy no es posible seguir su proceso como si se tratara de un fenómeno sin fuerte vinculación con la totalidad de la vida latinoamericana. Pero visto a la inversa, hay que decir que la nueva literatura y la nueva perspectiva tampoco constituyeron epifenómenos de los cambios económicos, sociales y políticos del continente, los cuales tienen sus propias maneras de articularse y manifestarse. Es justo señalar que las relaciones entre lo particular literario y la totalidad llamada América Latina son tan estrechas y mutuamente dependientes que sería un esfuerzo estéril tratar de explicar el cambio literario al margen de los otros que lo acompañan — a veces en forma divergente, otras convergente — y que establecen el complejo entramado de su relación cultural”.

Nessa tensão dialética — jamais suspendida e tampouco domada por qualquer síntese definitiva — a poesia da América Latina, que é uma e é muitas, conjuga em constelações sempre novas as sinas e as cenas, ora recíprocas ora inelutavelmente ímpares com que tecemos nossa identidade.

Talvez seja mesmo impossível caracterizar esse *ethos* cultural latino-americano sob pena de perdê-lo no exato momento em que se julgue capturá-lo; dizer-nos é, paradoxalmente, mutilar aquilo que somos. Não obstante, parece-nos que aquilo que somos poderia ser mais bem delineado na luta diária e ininterrupta para sermos o que somos. A poesia latino-americana — e de forma mais abrangente a cultura da América Latina — só existe no próprio ato impertinente e obstinado de resistir. Nesse sentido, afirma o poeta e ensaísta colombiano Juan Gustavo Cobo Borda:

Nossa identidade, se é que ela existe enquanto tal, é dada precisamente por esse atrito e esse ajuste entre passado e presente. Entre essa imagem que subverte e esclarece e essa realidade que nos afirma e nos refuta em sua dureza cotidiana. Nessa síntese que torna tão fantasmagóricos os fatos quanto tangível a poesia que emana de sua ausência.² (5-6)

Nossa proposta, no trabalho que se apresenta, consiste em examinar um fragmento desse mosaico cultural que nomeamos — com toda a problemática aí implicada — de poesia latino-americana. Trata-se, com efeito, de um texto relativamente pouco conhecido daquele que é por muitos considerado o maior poeta brasileiro do século xx: Carlos Drummond de Andrade.

Ícone do modernismo brasileiro desde a década de vinte, Drummond sem dúvida incorpora, de maneira paradigmática, em sua poética a característica voracidade criativa que faz da obra de nossos maiores poetas um complexo de influxos e insumos constantemente recombinaos e reelaborados *ad infinitum*. Como também assinala Cobo Borda:

Desde a observação de Alfonso Reyes de que, embora tenhamos chegado tarde ao banquete da civilização ocidental, temos direito a todos os seus

2 O original disse: “Nuestra identidad, si es que existe como tal, se da precisamente en ese roce y ese ajuste entre pasado y presente. Entre esa imagen que subvierte y esclarece y esa realidad que se afirma y nos refuta en su dureza cotidiana. En esa síntesis que vuelve tan fantasmales los hechos como tangible la poesía que emana de su ausencia”.

manjares até a formulação teórica que o movimento antropofágico brasileiro formulou nos anos 20; devemos canibalizar e tornar nosso todo aporte cultural que nos seja útil.³ (11)

Por outro lado, a abordagem que o presente trabalho propõe — calcada na análise da imbricação entre literatura e economia — conquanto não constitua novidade, não é propriamente corriqueira no âmbito da crítica literária em geral e, mais especificamente, nos estudos que se debruçam sobre a poesia na América Latina.

Dentre os autores que se dedicaram a estudar as correlações entre o campo econômico e o literário, destacam-se, nomeadamente, o economista suíço Hans Christoph Binswanger, falecido em 2018, e o crítico canadense Marc Shell, professor da Universidade de Harvard. Obra pioneira acerca desse tema é o livro *The new economic criticism: Studies at the intersection of literature and economics* (1999), organizado por Mark Osteen e Martha Woodmansee.

No cenário brasileiro, sobressai o nome do economista Gustavo H. de Barroso Franco, o qual, sob uma perspectiva de matiz liberal, já publicou estudos importantes sobre aspectos econômicos presentes nas obras de Fernando Pessoa, Machado de Assis e William Shakespeare.

Com efeito, o percurso crítico que se apresenta — em um esforço metodológico de apreender uma fração das confluências e dos influxos poéticos, históricos e socioeconômicos que se cruzam no âmago de nossa identidade cultural — pode contribuir, sob a perspectiva aqui sustentada, para desvelar aspectos ainda pouco nítidos do universo da poesia latino-americana.

A economia no meio do caminho

A tragédia criminosa do rompimento da barragem de Fundão em Bento Rodrigues — subdistrito pertencente ao município de Mariana — em cinco de novembro de 2015, bem como a repetição da história — farsa ou tragédia? — em Brumadinho, em 25 de janeiro de 2019, ambas no estado de

3 O original disse: “Desde la observación de Alfonso Reyes de que si bien llegamos tarde al banquete de la civilización occidental tenemos derecho a todas sus viandas hasta la formulación teórica que el movimiento antropofágico brasileño formuló en los años 20; hay que canibalizar y hacer nuestro todo aporte cultural que nos sea útil”.

Minas Gerais, fez emergir, entre ecos e protestos, um velho texto marginal de um itabirano ilustre.

Findava o ano de 1983 e o velho Carlos Drummond de Andrade, ainda que deveras distante do Mato Dentro, brindava então sua terra natal com versos que, décadas passadas, chamariam a atenção, nos dias que se seguiram às tragédias, por seu tom crítico e melancólico ou, segundo alguns, quase profético.

O texto, que desde 2015 tem marcado presença em redes sociais e sites jornalísticos — e cuja autenticidade chegou a ser posta em dúvida por muitos leitores —, foi originalmente publicado no número 58 do jornal *O Cometa Itabirano*, em dezembro de 1983 e nunca chegou a ser editado em livro. Segue-se o poema de Drummond:

Lira Itabirana

I

O Rio? É doce.
A Vale? Amarga.
Ai, antes fosse
Mais leve a carga.

II

Entre estatais
E multinacionais,
Quantos ais!

III

A dívida interna.
A dívida externa.
A dívida eterna.

IV

Quantas toneladas exportamos
De ferro?
Quantas lágrimas disfarçamos
Sem berro? (Citado em Rosa 213)

A associação do poema, primeiramente, com o rompimento, em 2015, da barragem operada pela Samarco parece decorrer naturalmente dos dois primeiros versos, em que o par antitético — Rio doce e Vale amarga — parece preludiar a catástrofe que, quase trinta e dois anos depois:

provocou a liberação de 62 milhões de metros cúbicos de rejeitos. O material formou uma onda de aproximadamente 10 metros de altura, que deixou um rastro de destruição e morte por onde passou. Dezenove pessoas faleceram e milhares de outras pessoas foram atingidas direta e indiretamente. [...] Houve destruição total de comunidades rurais, de terras férteis da agricultura familiar, além da contaminação de cursos d'água da região, atingindo toda a extensão do rio Doce e provocando danos a cerca de 500 quilômetros de distância do epicentro do rompimento. (Magalhães Pinheiro et al 12)

Contudo, se os versos drummondianos parecem sugerir um vislumbre do futuro, forçoso nos é reconhecer que eles se arvoram, na verdade, sobre o passado; ou melhor seria dizer, sobre a história — delineando, nos termos de Walter Benjamin, que: “um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa” (citado em Löwy 48).

Nesse sentido, convém enfatizar a (des)apropriação, levada a cabo por Drummond, da forma tradicional do soneto por meio de sua subversão; com a transposição da quadra da segunda estrofe para o fecho do poema, intercambiada por um terceto. Ademais, o desvio aqui — método também benjaminiano — é realçado pela numeração das estrofes, recurso atípico, assinalada pelo poeta, bem como pela polimetria dos versos. A ruptura para com o molde clássico assume, assim, evidente conotação de crítica a uma formulação épica do processo histórico enquanto tradição repressora, cujo ideal de progresso não se sustenta frente às contradições do real captadas pela sensibilidade lírica.

Como foi dito, “Lira Itabirana” apareceu em 1983 no jornal *O cometa itabirano*. Este, por sua vez, surgira em 1979, no escopo de uma tímida abertura histórica que se anunciava à medida que o regime autoritário dava indícios de sua paulatina, todavia irremediável, fragmentação. De acordo com Rosa (75):

Dentro desse contexto de uma abertura vacilante, jovens itabiranos que tinham vivenciado nas universidades a experiência da repressão perceberam

a importância de continuar sua militância política e, assim, contribuir com o processo de redemocratização do país. A forma encontrada para essa participação mais atuante aconteceu através das páginas de um jornal, ainda que do interior de Minas. Surge então, na paisagem itabirana, um veículo que iria de uma forma ou de outra contribuir para a implantação das liberdades democráticas e falar de um modo diferente a uma cidade em torno dos cem mil habitantes, cuja maioria se orgulhava da presença dominante da grande empresa estatal, a Companhia Vale do Rio Doce.

O combativo *O cometa itabirano* se tornou, então, até a morte do poeta em 1987, uma ponte entre o gauche distante e a “fotografia na parede”, ao publicar materiais diversos, tais como excertos de poemas, crônicas e cartas de Drummond, além de homenagens e reportagens sobre o célebre conterrâneo. Estabeleceu-se, assim, um vínculo, estreitado ano a ano, entre os editores de *O cometa* e o velho poeta, em que convergiam ideais e anseios no tocante à realidade itabirana — e brasileira — de uma década que entraria para a história como perdida — marcada por estagnação econômica, inflação galopante e agudização da crise social (Gonçalves e Pomar 15). É nesse contexto que se daria a publicação, em fins de 1983, de que ora nos ocupamos.

Por outro lado, convém observar que a intersecção entre a poesia de Carlos Drummond de Andrade e a temática da mineração nunca passou despercebida ao leitor atento. Entre o poeta, nascido em 1902, e a antiga Companhia Vale do Rio Doce (CRVD) — hoje só Vale, o Rio Doce não há mais —, nascida quarenta anos depois, o embate de perspectivas, projetos e valores perpassou poemas, crônicas e contos de Drummond. A melhor síntese dessa história veio à luz, recentemente, em *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração* (2018), de autoria do professor José Miguel Wisnik.

Sob esse ângulo, a temática se mostra bastante presente na produção drummondiana de tom memorialístico, de cuja safra o terceiro volume de *Boitempo — Esquecer para lembrar*, publicado em 1979, precede por poucos anos a aparição da “Lira itabirana”. É dessa obra, cujo foco, segundo Flores “é a reconstrução do passado pessoal, sobretudo, mas também coletivo e até proto-histórico” (263), que retiramos os versos iniciais de “Desfile”:

As terras foram vendidas,
as terras abandonadas
onde o ferro cochilava
e o mato-dentro adentrava.
Foram muito bem(?) vendidas
aos amáveis emissários
de Rothschild, Barry & Brothers
e compadres Iron Ore.
O dinheiro recebido
deu pra saldar hipotecas,
velhas contas de armarinho
e de secos e molhados. (Drummond *Boitempo* 25)

Em verdade, a história do Estado brasileiro com a casa Rothschild, primeiro grupo bancário assinalado no sétimo verso do poema, lembremos, é de longa data. Tem início com o decreto de 28 de fevereiro de 1825, que consolidou a contratação de um empréstimo com bancos ingleses no contexto dos esforços envidados, no Primeiro Império, para fazer frente ao caos financeiro legado por D. João VI, bem como para alcançar o reconhecimento, pela ex-metrópole e pela Inglaterra, da Independência brasileira. Constitui tal fato o verdadeiro marco do endividamento externo do país, resultado da negociação entre D. Pedro e seu pai — malgrado os protestos da crítica nativista contra o *Pacto de família* —, que se desdobraria na ininterrupta estratégia de se valer ciclicamente de novas contratações para o pagamento do serviço de juros e amortizações das antigas. “O princípio era êste: pagar velhas dívidas, contraindo novas e maiores; pagar aos nossos credores à custa deles próprios” (Bouças 29). Os Rothschild forneceram os recursos necessários para que “comprássemos” nossa independência, quitando, na verdade, com os empréstimos, os débitos de Portugal com os ingleses — o Brasil seria, portanto, o caminho mais curto a conduzir o capital, em seu percurso de valorização, da Inglaterra à Inglaterra. Com efeito,

[d]urante o Império, o nosso governo foi grande cliente da City de Londres, ali representado pelo Banco dos Rothschild. Entre 1825 e 1889, o Brasil levantou 17 empréstimos, dos quais apenas dois se destinaram a investimentos (em estradas) e dois tiveram motivação política imediata: o reconhecimento da

nossa independência e o financiamento da Guerra do Paraguai. Dos restantes, nada menos que 10 se destinaram à liquidação de dívidas anteriores. (Singer “O Brasil” 398)

Em “Desfile”, contudo, a referência é a outro momento da trajetória de sobreposição do capital internacional em relação à fortuna do país e, particularmente, de Itabira. No início do século xx, como assinala Wisnik, na trilha aberta pela divulgação internacional de dados sobre as reservas brasileiras de ferro no xi Congresso Internacional de Geologia, realizado em Estocolmo em 1910, uma série de grupos estrangeiros acorreriam à Itabira do Mato Dentro a fim de adquirir as preciosas terras, cujas reservas se distinguiam quantitativa e qualitativamente, dado o elevado grau de pureza do minério que ali se encontrava.

Somando-se a relativa deficiência da economia mineira de fins do século xix e início do xx — que se traduziam em “uma baixa renda *per capita*, baixa produtividade, sistema de transportes inadequado e o fato básico de que Minas, com suas diferentes regiões, não era uma unidade econômica coerente” (Wirth 88-89) — e a ignorância dos latifundiários decadentes e pequenos proprietários das terras ferríferas acerca do potencial econômico ali resguardado, a compra das propriedades em que as reservas se encontravam a preços módicos favoreceu enormemente os grupos estrangeiros, que, ademais, usufruíram da “Constituição republicana, que considerava os proprietários do solo, brasileiros ou não, como proprietários também do subsolo e das riquezas nele contidas” (Wisnik 3).

Daí a amarga ironia do discurso mnemônico ao assinalar que as terras “Foram muito bem(?) vendidas” “pra saldar hipotecas, / velhas contas de armarinho/ e de secos e molhados”. Na leitura precisa de Wisnik:

A voz que sustenta o arrazoado expõe candidamente, como se não notasse o tamanho do descalabro, a distância descomunal entre as contas dos grandes banqueiros, das empresas internacionais que compraram as terras, e as pequenas hipotecas e contas quitadas no armazém de secos e molhados e na loja de armarinhos, da parte de quem as vendeu. (3)

Delineia-se, desse modo, o elo histórico-econômico-poético que enreda Drummond e o enlaça a 1825, 1910 e 1983 em nosso recorte. Sob a ótica

de Caio Prado Júnior, a aquisição, pela iniciativa estrangeira, sobretudo inglesa, das terras férreas contribuiu substantivamente para o atraso socioeconômico nacional e regional, resguardando os interesses estratégicos do capital estrangeiro:

Ainda ocorrerá outro obstáculo oposto a seu desenvolvimento: será o controle exercido sobre as principais jazidas brasileiras de ferro por grupos financeiros internacionais. Desde antes da guerra, vários desses grupos tinham adquirido a maior parte das vastas áreas do Estado de Minas Gerais onde se encontram as ocorrências do minério. Dentre elas se destaca a Itabira Iron Ore Co., ligada às casas Rothschild, Baring Bros. e E. Sassel, e que fez suas aquisições em 1911. Mas o objetivo de tais grupos era apenas obter o controle das reservas brasileiras e impedir seu acesso a concorrentes; não se interessavam em explorá-las, e por isso permanecerão inativos, apesar dos contratos e obrigações em contrário existentes. (269)

A formação da Itabira Iron Ore, cuja autorização para operar se deu pelo Decreto nº 8.787, de 16 de junho de 1911, constituiu mais um episódio na expectativa itabirana do progresso que tardava, e, na leitura de Caio Prado Jr., uma pedra a mais no caminho do desenvolvimento nacional. Na síntese ensaística de José Miguel Wisnik, a respeito de como esses eventos macro e micro históricos se articulam na poética drummondiana:

Os conteúdos da “memória involuntária” convivem com o assalto da história mundial que chega insidiosamente a essa “cidadezinha qualquer” e nada qualquer (se olhada da perspectiva dos interesses internacionais que convergem para ela, e das discussões nacionais sobre o destino da mineração, que a envolviam diretamente desde os anos 1910). A empresa anglo-americana Itabira Iron Ore Company estava apta a funcionar já em 1911, nessa cidade em que o “sono rancoroso dos minérios” será acordado para ir à guerra em 1942, e que estará no alvo da “Grande Máquina” dos dispositivos de exploração totalizante da segunda metade do século xx, embora cronicamente cega para tudo isso. Itabira está situada, na verdade, numa espécie de polo secreto da mineração brasileira, de implicações nacionais e internacionais importantes, sem deixar de ser a “cidadezinha qualquer” da extrema província, dentro do mato, doendo na fotografia onde se encontram as retinas fatigadas pelos

choques da modernidade com a efusão remota e lancinante da memória involuntária. (cap. 1)

O próximo ponto de parada dessa história seriam as negociações com ingleses e estadunidenses que culminariam na criação da Companhia Vale do Rio Doce em 1942. Esse episódio — que, todavia, não constitui nosso foco no presente trabalho — consiste em mais um movimento de subsunção político-econômica do Brasil aos interesses das potências do capitalismo mundial.

De outra parte, se a publicação de “Desfile” e a de “Lira itabirana” distam não mais que poucos anos, os momentos de nossa história econômica que se inscrevem em cada um dos poemas têm entre si, como já se assinalou, algo em torno de sete décadas. Por conseguinte, para compreender a orientação discursiva dos versos de Drummond nas páginas de *O cometa* em 1983, convém situarmos a problemática histórica aí insculpida.

Com efeito, a imbricação entre mineração — primeira e última estrofes — e economia — abstração do eixo semântico das estrofes centrais — só pode ser compreendida se articulada à conjuntura histórica que emoldura sua dinâmica. Nesse sentido, do início de uma década marcada, por um lado, pela redemocratização do país e, por outro, pela crise do endividamento que conduziria o Estado aos braços do Fundo Monetário Internacional (FMI), há de se retroceder alguns anos para que se vislumbre uma imagem mais abrangente das determinações aí implicadas; ou seja, faz-se necessário rever alguns pontos nevrálgicos do período da ditadura civil-militar brasileira no que diz respeito a seus aspectos econômicos.

Nesse sentido, Schwarcz e Starling destacam que:

A ditadura pode até ter sido uma sucessão quase imperial de generais no exercício da Presidência da República; contudo, entre 1964 e 1985, o Ministério do Planejamento, juntamente com o da Fazenda, não ficava atrás. Tinha poderes de sobra, era reduto de civis, e o comando da área econômica cabia quase todo ao Ipês: Roberto Campos, Octávio Gouvêa de Bulhões, Antônio Delfim Netto, Hélio Beltrão, Mário Henrique Simonsen. “No fundo, existia um canal absolutamente aberto entre o governo e o setor empresarial”, reafirmou, cinquenta anos depois, Delfim Netto, ministro da Fazenda entre 1967 e 1974, e do Planejamento entre 1979 e 1985. O Ministério

da Fazenda dispunha de controle quase total do orçamento, isto é, sobre gastos que deveriam ser definidos pelo Congresso Nacional. “O ministro da Fazenda tinha poderes de autorizar qualquer despesa que lhe desse na telha”, recordou o ex-ministro Mailson da Nóbrega, e completou: “Poderes de matar de inveja um rei medieval”. O projeto de desenvolvimento econômico da ditadura pretendia facilitar o investimento estrangeiro, reduzir o papel ativo do Estado e elevar o ritmo do crescimento. E tudo isso foi feito sem contestação: “Fazíamos, e não havia força política, nem legislativa, nem no Judiciário, que pudesse se contrapor a esse comando econômico”, confirmou o ex-ministro Ernane Galvêas. (451)

Foi, com efeito, com desenfreada euforia que a direção econômica do Estado brasileiro, aparelhado pela facção militar-empresarial que se encastelara em seu comando após o golpe de 1964, buscou usufruir da liquidez do cenário internacional que, com a expansão do euromercado, se tornara confortavelmente favorável à contratação de empréstimos. Nesse sentido, Benakouche assinala que: “No período pós-1964, o que retém a atenção não é apenas a participação crescente do capital internacional, mas o fato de que foi formulada e implementada uma política explícita de endividamento externo do país” (30). Não obstante, o engendramento do “milagre” na economia do país, alicerçado sobre as diretrizes do “crescimento com endividamento”, não considerou, em sua sujeição a uma teleologia de matiz antes político que propriamente econômico, as variáveis nada miraculosas que, desde o início, determinavam os contornos do processo. Como observa Paul Singer, ainda no início dos anos oitenta:

Se anteriormente o Brasil se tinha retraído algo da economia capitalista mundial, como consequência da depressão dos anos 30 e da Segunda Guerra Mundial, após 1964 a economia brasileira novamente se abriu ao exterior, sobretudo depois que o período de recessões, entre 1963 e 1967, foi superado. Apenas é preciso notar que o Brasil não deixou de ser uma economia subdesenvolvida, de modo que esta volta à integração no mercado mundial se deu, como não podia deixar de ser, em termos coloniais. A notória expansão de nossas exportações, nos últimos 10 anos, não resultou de nossa superioridade tecnológica [...], mas da abundância de nossos recursos naturais e do baixo custo de nossa mão-de-obra. E, o que é ainda mais importante, nossas

importações cresceram ainda mais que nossas exportações, sendo o déficit de nossa balança comercial, assim como o da balança de serviços, coberto por entrada de capital estrangeiro, inclusive de quantidades crescentes de capital de empréstimo, o que acarretou crescimento ainda mais notável de nossa dívida externa. (*A crise* 91)

Essa caracterização histórica inicial lança, parece-nos, alguma luz mais efetiva sobre a terceira estrofe da “Lira itabirana”, em que a estrutura em *tricolon*, reforçada pelo emprego da anáfora, intensifica a carga semântica da “dívida”, de resto, já inflacionada, cumulativamente, pela “carga” e pelos “ais” das estrofes anteriores: “[...] Ai, antes fosse/ Mais leve a carga. // II / Entre estatais / E multinacionais, / Quantos ais! // III / A dívida interna. / A dívida externa. / A dívida eterna.”

Ademais, a articulação das rimas — que, cruzadas nos quartetos, enfatizam o jogo de contrastes; e, sequenciais nos tercetos, intensificam o fardo semântico de desconsolação — parece efetivamente ecoar na angustiante dicção do eu-lírico o “preço” do milagre, o qual se coaduna precisamente com a impiedosa contraparte social do “progresso” econômico. Dessa forma,

O “milagre econômico”, contudo, teve um preço, e o crescimento da economia se fez acompanhar de um processo acentuado de concentração de renda, resultado de uma política salarial restritiva, em que os ganhos de produtividade não eram repassados para os trabalhadores. Deu-se também um aumento vertiginoso da dívida externa, com o país mais vulnerável às alterações do cenário internacional em decorrência da captação de recursos privados no exterior — com financiamento mais barato e maior prazo — e obtenção de crédito para a indústria em bancos privados internacionais com juros flutuantes e elevados. (Schwarcz e Starling 453)

Nesse sentido, Paul Singer (*A crise*) pontua entre os indicadores da pauperização da classe trabalhadora no contexto pós sessenta e quatro: o crescimento da frequência de acidentes de trabalho — motivado pela intensificação da acumulação de capital via exploração da mais-valia absoluta, ou, em outros termos, a superexploração; uma significativa queda no padrão de vida da população assalariada urbana, com aumento dos índices de desnutrição e

mortalidade infantil; bem como o empobrecimento, tanto absoluto quanto relativo, da classe trabalhadora. Como observam Tavares e Assis:

Na base da pirâmide social, a mobilidade horizontal e espacial significou novas oportunidades de miséria. Milhões de trabalhadores rurais em peregrinação na busca de sobrevivência percorriam o Brasil. Milhões desaguaram nas grandes cidades, fazendo o estágio temporário na construção civil, inchando as periferias e desembocando finalmente na marginalidade. (40)

Sob esse viés, já advertira Marx, ao tratar do processo britânico de acumulação primitiva, a respeito da tendência capitalista à socialização do ônus financeiro por meio do endividamento estatal:

A dívida pública, isto é, a alienação [*Veräußerung*] do Estado — seja ele despótico, constitucional ou republicano — imprime sua marca sobre a era capitalista. A única parte da assim chamada riqueza nacional que realmente integra a posse coletiva dos povos modernos é... sua dívida pública. (1002-1003)

Por outro lado, a função da dívida pública não se circunscreve de modo algum a um período específico da dinâmica histórica do capitalismo, o que constitui, pelo contrário, uma constante fundamental do processo de reprodução do capital:

Não é a classe capitalista que mais contribui para a constituição do orçamento público, em termos proporcionais ao montante de seus rendimentos. O caráter regressivo da tributação garante isso. Por outro lado, o crescimento da dívida pública, por intermédio do mecanismo de sua rolagem, implica que as despesas financeiras são crescentes no total dos gastos estatais, o que significa maiores rendimentos para os credores dessa dívida.

Constatamos com isso que o papel da dívida pública não se restringiu a uma fase histórica — já passada — de formação da economia capitalista. Ao contrário, sua própria lógica de crescimento aparentemente automático, assim como a necessidade dos gastos estatais, seja para a manutenção do rentismo, seja para os investimentos em infraestrutura, fazem com que a dívida pública seja central na reprodução do capital, qualquer que seja sua fase. (Carcanholo 43)

Outrossim, como também observa Carcanholo, a tributação regressiva faz com que o ônus da dívida, como já notara Marx, recaia maioritariamente sobre a classe trabalhadora. Em contrapartida, as despesas financeiras do Estado com a manutenção dos custos de rolagem da dívida — ao mesmo tempo que se constituem como expediente confortável para a valorização do capital — se sobrepõem à manutenção e aos investimentos em serviços públicos, tais como educação, saúde e saneamento básico. Com efeito, essa análise se coaduna de maneira evidente com o acentuado processo de acumulação de capital, pauperização da classe trabalhadora e endividamento estatal durante o “milagre” brasileiro.

De outro lado, antes ainda da crise da dívida, em 1971, Eduardo Galeano, entre outros, já assinalava politicamente a aguda tragédia econômica que, pouco a pouco, avançava sobre a América Latina — a qual, diga-se de passagem, dentro em pouco se desnudaria de maneira incontornável também no Brasil:

Mais da metade dos empréstimos que a América Latina recebe provém — com prévia luz verde do FMI — dos organismos privados e oficiais dos Estados Unidos; os bancos internacionais somam também uma porcentagem importante. O FMI e o Banco Mundial exercem pressões cada vez mais intensas para que os países latino-americanos remodelem suas economias e suas finanças em função do pagamento da dívida externa. O cumprimento de compromissos contraídos, chave da boa conduta internacional, se torna cada vez mais difícil e se faz ao mesmo tempo mais imperioso. A região vive o fenômeno que os economistas chamam a explosão da dívida. É o círculo vicioso do estrangulamento: os empréstimos aumentam e os investimentos se sucedem e, em consequência, crescem os pagamentos por amortizações, juros, dividendos e outros serviços; para cumprir com esses pagamentos se recorre a novas injeções de capital estrangeiro, que geram compromissos maiores, e assim sucessivamente. O serviço da dívida devora uma proporção crescente das receitas das exportações, por si impotentes — por obra da inflexível deterioração dos preços — para financiar as importações necessárias; os novos empréstimos são imprescindíveis, como o ar ao pulmão, para que os países possam se abastecer. (331-332)

Dessarte, a sustentação de altas taxas de crescimento econômico que o regime logrou efetivar a partir de 1967, isto é, o chamado “milagre econômico”,

que teve como uma de suas principais diretrizes os estímulos à atuação de multinacionais no Brasil — por meio, por exemplo, de políticas que favoreciam a remessa de lucros e dividendos para as matrizes no exterior bem como a repatriação de capitais — emerge pelo avesso na poética drummondiana. Na segunda estrofe, a dicotomia “Entre estatais” e “E multinacionais”, sugere, antes de tudo, uma efetiva equivalência — evidenciada pela correspondência sonora da rima, em que o aumento da produção de riqueza no período, independentemente de por que categorias, estatal ou estrangeira, de empreendimento se dê, resolve-se na síntese negativa dos “Quantos ais!”, que registram, por sua vez, a parte que coube à maioria da população a que os prodígios econômicos só alcançaram pelo seu revés.

Como se pode ver, a construção discursiva da “Lira itabirana” estabelece, como uma de suas proposições abstratas fundamentais, uma articulação dialética do particular com o geral, ao desnudar as implicações da dinâmica macroeconômica sobre os sujeitos e espaços a ela submetidos. Essa concatenação lógica se desdobra, estruturalmente, em pares antagônicos e, todavia, interdependentes, cuja contradição ora se mantém em suspenso, como o “Rio doce” e a “Vale amarga”; e como a riqueza exportada e as lágrimas disfarçadas; ora se perfaz em síntese, como entre as estatais e as multinacionais, cuja negação da negação se expressa em termos de sofrimento nos “Quantos ais!”, ou entre a dívida interna e a dívida externa, cuja superior conjunção se exprime na continuidade de “A dívida eterna”. Revela-se, assim, uma cisão histórica entre o crescimento econômico da nação e as necessidades da maioria da população; processo cuja síntese, em última instância, assinala, em nossa leitura, a unidade dialética entre riqueza e pobreza sob a égide do capitalismo dependente.

De outro modo, parece-nos, ainda, que o referencial histórico para a intersecção discursiva entre mineração e endividamento proposta no texto poderia, a princípio, passar despercebido. Ao se referir especificamente à antiga Companhia Vale do Rio Doce — e implicitamente a todo o histórico dessa com a região de Itabira e com o próprio Drummond —, a “Lira itabirana” sugere uma relação entre o endividamento público, via capital estrangeiro, e uma mineradora estatal; a qual, o mais das vezes, não recebe destaque no debate acerca da crise da dívida dos anos oitenta. Todavia, a distensão discursiva não ultrapassa os limites da aparência, provando que o poeta itabirano conhecia mais a fundo do que se poderia presumir a realidade histórica com que se defrontava:

O setor mineral teve uma importância muito mais expressiva do que se poderia imaginar no endividamento externo brasileiro — us\$ 10,5 bilhões — nada menos do que 9 % do total de recursos externos captados ao longo dos 17 anos analisados. Na parcela dinâmica do endividamento externo, os empréstimos em moeda, o capital estrangeiro foi responsável por significativos 69 % do total — sendo 48 % de empresas estrangeiras e 21 % de joint-ventures — seguindo-se o capital estatal com 27 %. Ao capital privado nacional corresponderam apenas 4 %. (Soares 3)

No bojo das duas etapas do Plano Nacional de Desenvolvimento implementadas durante a década de setenta, a CRVD desempenharia papel central na política econômica da ditadura. Em relação ao incremento da dívida pública, deve-se observar que a CRVD e as empresas a ela vinculadas ou subordinadas foi responsável por quase metade dos créditos externos captados pelo setor mineral entre 1968 e 1984, o que evidencia “sua credibilidade e capacidade de penetração no sistema de financiamento internacional, assim como sua peculiar importância enquanto instrumento de política econômica global e setorial” (Soares 131).

Do ponto de vista de sua dinâmica interna, a Companhia Vale do Rio Doce passa, durante os anos setenta, por significativas transformações que visam a ampliação de sua capacidade de produção assim como dos espaços em que opera. Focalizando apenas os desdobramentos desse processo nas operações mantidas na cidade de Itabira, destacam-se, nesse contexto, a implementação do Projeto Conceição, nas minas de Conceição e Dois Córregos, o que expandiu suas capacidades de extração e beneficiamento; bem como o Projeto Cauê, que, a partir do início dos anos setenta, propiciou um significativo incremento na capacidade produtiva da Mina do Cauê por meio do emprego de inovações técnicas e tecnológicas que permitiram o beneficiamento do itabirito, minério de ferro de médio teor que era, até então, rejeitado e do qual a companhia possuía amplos estoques. Como observa Wisnik:

Nos anos 1970, a implantação do chamado Projeto Cauê aumenta o potencial explorador e a escala das ações automatizadas de britagem e peneiramento, de classificação dos “finos de hematita” e de aproveitamento do itabirito antes lançado como rejeito. Por ironia, o pico do Cauê dá seu nome à operação que

consoma o seu extermínio. Pois, com o aparato recrudescido, a mineração fechou o cerco sobre a montanha até fazê-la desaparecer e, mais do que isso, até escavar seu desenho em negativo na terra, ao longo de décadas de uma exploração que não acabou, até hoje, de roer o fundo do tacho telúrico. (3)

A despeito da obstinação da aliança entre militares e empresariado em manter acesa a chama miraculosa do crescimento econômico, a tragédia anunciada não tardaria a se delinear no horizonte. Com efeito, os choques do Petróleo em 1973 e 1979 e a crise dos juros poriam um ponto final irrevogável na política de crescimento com endividamento, agudizando não só a problemática econômica do país, mas também a precarização das já desumanas condições de vida da classe trabalhadora. De acordo com Gonçalves e Pomar (13), no período de 1975 a 1984, a taxa básica de empréstimos bancários passou de 5,7 % para 18,8 % em função, sobretudo, do aumento da taxa de juros estadunidense — o que implicou para o Brasil uma despesa extra da ordem de 26,6 bilhões de dólares nesse mesmo período.

Não é sem razão que autores como Duménil e Lévy, em um esforço de caracterização crítica do neoliberalismo, se referirão à elevação da taxa de juros estadunidense em 1979 como uma espécie de *golpe*, haja vista o ônus imposto a uma diversidade de países que sofreriam duramente com os desdobramentos da política econômica dos Estados Unidos nos anos seguintes:

Quando o capitalismo neoliberal se impôs ao mundo? Apesar da continuidade das transformações e de suas múltiplas facetas, a transição dos anos 70 aos anos 80 foi marcada por um acontecimento emblemático da nova ordem social: a decisão, 1979, do Banco Central dos Estados Unidos, o Federal Reserve (Fed), de elevar a taxa de juros ao nível requerido para a eliminação da inflação, não importando os custos nos países do centro e da periferia. Nós denominamos essa decisão o golpe de 1979, pois se trata de uma violência política. (85)

“A dívida interna” e “A dívida externa” da “Lira itabirana” traduzir-se-ão, assim, em um novo “encilhamento” na leitura de Tavares e Assis:

A essência da política econômica do regime autoritário, subordinada à concepção internacionalista da economia política global, fundou-se no

pressuposto equivocado de que o sistema financeiro internacional funcionaria “normalmente” como poço sem fundo de créditos até o fim dos tempos. A arte dessa política resumira-se em criar e expandir as condições de integração da economia brasileira nesse mercado de dinheiro “barato”, cujas forças “naturais” deveriam financiar o desenvolvimento nacional. Em vez disso, o que se verificou foi a perda completa de autonomia da política econômica e a dolarização do sistema financeiro privado e do sistema de empresas públicas, que terminaram por conduzir o País ao atual encilhamento financeiro, externo e interno. Esse desfecho, de resto previsível, foi precedido pela dramática reversão de expectativas nos mercados de divisas e de moedas, levando a brusca interrupção da expansão do crédito, a partir de 1979/80. (89)

Os efeitos devastadores da crise — cujo legado se traduziria pela emblemática alcunha de década perdida atribuída aos anos oitenta — que ecoam no poema de Drummond também podem ser pensados a partir da realidade local, o que reflete, por exemplo, a situação dos itabiranos no interior da Companhia. Como aponta Minayo:

Os apelos da empresa, quando evidenciam a seus funcionários a difícil situação do país, visam, sobretudo, a torná-los ainda mais solidários “com os esforços para trazer divisas para o país, ajudar a pagar a dívida externa” e, assim, mais uma vez, conseguir a colaboração de classes que se traduz na colaboração com o Estado.

As exortações dos dirigentes para promoverem ainda mais o aumento de produtividade frente ao cenário de crise nacional que se acirra no final dos anos 70, porém, não são suficientes para neutralizar as sequelas da crise. A medicina do trabalho acusa, desde o início dos anos 80, um aumento das doenças ditas “subjéctivas”. (211)

Em setembro de 1982, o México declarara moratória; e a Polônia e a Argentina entravam em insolvência. O Brasil, assim como a maior parte dos países endividados, viu-se irremediavelmente tragado pela crise e, a contragosto, teve de recorrer às negociações com o FMI. A partir de então, desenvolver-se-ia um processo de “transição dos empréstimos voluntários” “para a nova experiência de captação compulsória de recursos através de negociações bilaterais entre bancos privados e governos de países em

desenvolvimento sob a coordenação do FMI” (Soares 121). As políticas econômicas do país passam a se subordinar, assim, de maneira ainda mais acentuada que antes, aos ditames externos, renunciando a qualquer perspectiva de desenvolvimento socioeconômico soberano. Na síntese de Maria Clara C. Soares:

O denominado “setembro negro” marcou a explosão das contradições do sistema de crédito internacional, tornando concreta a instabilidade já latente desde os anos 70. A partir de então, virtualmente deu-se o fechamento do mercado de crédito internacional para os países devedores do Terceiro Mundo. Em uma tendência progressivamente acentuada, os empréstimos com vistas à rolagem da dívida dos países devedores passaram a ser negociados mediante a intermediação do FMI. (22)

Com o aumento dos juros perpetrado pelos Estados Unidos a partir de 1979, o Brasil observara sua dívida externa quase dobrar entre 1978 e 1983, passando de 43,5 para 81,3 bilhões de dólares no ano da publicação da “Lira itabirana”. De resto, oitenta e três seria marcado ainda por uma inflação de 211 % e por mais uma limitação, por decreto do governo, da indexação salarial abaixo do índice inflacionário.

Privatizada em 1997, a própria companhia, na obra *Vale: nossa história*, assevera que:

Os anos 1980 foram marcados por uma crise sem precedentes na economia brasileira. O país viu seu Produto Interno Bruto (PIB) cair, principalmente nos anos de 1981 e 1983 — até então, as taxas de crescimento variavam de 6 % a 7 % ao ano. Em contrapartida, a inflação atingiu índices estratosféricos. Ao mesmo tempo, a instabilidade política — que culminou, em 1984, com a rejeição da proposta, no Congresso Nacional, de eleições diretas para presidente da República — afastava o investimento estrangeiro. Os números da dívida externa extrapolavam a capacidade de armazenar zeros das calculadoras. (Vale 177)

Na última estrofe da “Lira itabirana”, o eu-poético em uma dupla interpelação angustiada parece evidenciar o vazio da ausência de respostas: “Quantas toneladas exportamos / De ferro? / Quantas lágrimas disfarçamos

/ Sem berro?”. Ora, à época, a Vale exportava em média oitenta milhões de toneladas por ano, dos quais 70 % oriundos da Mina do Cauê, da “montanha pulverizada” de Drummond. A cidade de Itabira, porém, não parecia, aos olhos do poeta, usufruir de uma parcela justa de toda a riqueza que produzia. A situação se agravava com a divulgação de indicadores que apontavam para a exaustão das minas dentro de alguns anos e a fotografia na parede talvez doesse como nunca. Em uma crônica de 24 de abril de 1980, publicada no *Jornal do Brasil*, o poeta sentenciara: “riqueza existia, e considerável, mas... exportada em troca de benefícios fiscais que não correspondiam ao vulto do bem que o Município perdia”. E conclui, “Penso às vezes, cruamente, que Itabira vendeu sua alma à Companhia Vale do Rio Doce” (B1).

O cenário econômico a emoldurar o lirismo itabirano em fins de 1983 era deveras desolador. Segundo dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, o salário mínimo real passara de R\$ 1.327,01 na ocasião do golpe, em março de 1964, para R\$ 757,93 no mês da publicação de Drummond em *O cometa itabirano*. A dívida externa bruta, ainda segundo o IPEA, de 3,2940 em 1964 progredira para 93,7450 bilhões de dólares no ano da publicação do poema. A síntese hiperbólica, de “A dívida interna” e de “A dívida externa”, em “A dívida eterna”, na terceira estrofe, não poderia ser mais bem apropriada; recuperava o distante 1825 e, concomitantemente, prognosticava o futuro da economia brasileira nos anos que se seguiriam.

Além disso, de acordo com Benakouche, deve-se considerar que: “A taxa de juros é o preço do dinheiro, fixado, minuto a minuto, por múltiplos atores. [...] Seu preço [dinheiro] é função do tempo. Cada duração — curto, médio e longo prazos — constitui um mercado específico, com preços distintos” (70). Por conseguinte, se o preço do dinheiro é função do tempo, a lírica drummondiana parece cristalizar essa relação, isto é, $f: \text{tempo} \rightarrow \text{juro}$, a partir das determinações concretas da realidade sócio-histórica do país, na expressão: “A dívida eterna”; em que à percepção implícita de ilimitabilidade do preço a pagar corresponde a dilatação infinita do domínio temporal da dívida.

Em agosto de 1987, a década perdida perderia Drummond; o poeta, assim como a serra de sua infância; assim como a riqueza do minério de Itabira; assim como o sonho do progresso, iria embora e nos deixaria na encruzilhada do “esquecer para lembrar”. Por fim, do que aqui se pontuou acerca das desventuras econômicas brasileiras, talvez se possa encontrar o

mais audível eco da lira drummondiana no diagnóstico preciso de Roberto Schwarz em seu célebre ensaio “Fim de século”:

O divórcio entre economia e nação é uma tendência cujo alcance ainda mal começamos a imaginar. A pergunta não é retórica: o que é, o que significa uma cultura nacional que já não articule nenhum projeto coletivo de vida material, e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora como casca vistosa, como um estilo de vida simpático a consumir entre outros? Essa estetização consumista das aspirações à comunidade nacional não deixa de ser um índice da nova situação também da... estética. Enfim, o capitalismo continua empilhando vitórias. (162)

Referências

- Benakouche, Rabah. *Bazar da dívida externa brasileira*. São Paulo, Boitempo, 2013.
- Bouças, Valentim Fernandes. *História da dívida externa da União*. Rio de Janeiro, Jornal do Commercio, 1946. Web. 13 de dezembro de 2019.
- Carcanholo, Marcelo Dias. “Marx(ismo) e dívida pública: para uma crítica da economia política do endividamento público”. *Que política social para qual emancipação?* Organizado por Ivanete Boschetti, et al., Brasília, Abaré Editorial, 2018.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. “Cultura identidad y raíces”. *Coboborda.org*. Web. 12 de dezembro de 2019.
- Drummond de Andrade, Carlos. *Boitempo–Esquecer para lembrar*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- . “Canção de uma cidade”. *Jornal do Brasil*. 24 de abril de 1980. Web. 13 de dezembro de 2019.
- Duménil, Gérard, e Dominique Lévy. “O neoliberalismo sob a hegemonia norte-americana”. *A finança mundializada*. Organizado por François Chesnais e traduzido por Rosa Marques e Paulo Nakatani, São Paulo, Boitempo, 2005.
- Fausto, Boris. *História Geral da Civilização Brasileira — O Brasil Republicano: estrutura de poder e economia*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2006.

- Flores Junior, Wilson José. “Museu de sonho: sobre esquecer para lembrar (Boitempo III)”. *No pomar de Drummond: nova seara crítica*. Organizado por Antônio Donizeti Pires e Alexandre de Melo Andrade, São Paulo, Cultura Acadêmica, 2014.
- Galeano, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Traduzido por Sérgio Faraco, Porto Alegre, L&PM, 2015.
- Gonçalves, Reinaldo, e Valter Pomar. *O Brasil endividado: Como nossa dívida externa aumentou mais de 100 bilhões de dólares nos anos 90*. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001. Web. 13 de dezembro de 2019.
- Ipea Data. “Macroeconômico: dívida externa bruta; salário mínimo real”. *Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada*. Web. 21 de junho de 2019.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio — uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Traduzido por Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lurz Müller, São Paulo, Boitempo, 2005.
- Magalhães Pinheiro, Tarcísio Márcio, et al., organizadores. *Mar de lama da Samarco na bacia do Rio Doce: em busca de respostas*. Belo Horizonte, Instituto Guaicuy, 2019.
- Marx, Karl. *O capital: crítica da economia política 1*. Traduzido por Rubens Enderle, São Paulo, Boitempo, 2013.
- Minayo, Maria Cecília de Souza. *De ferro e flexíveis: Marcas do Estado empresário e da privatização na subjetividade operária*. Rio de Janeiro, Garamond, 2004.
- Prado Júnior, Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1977.
- Rosa, Angela Maria Vaz Sampaio. *Palavra e terra de Carlos Drummond de Andrade em O Cometa Itabirano*. Tese de mestrado, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2000. Web. 13 de dezembro de 2019.
- Ruffinelli, Jorge. “Después de la ruptura: la ficción”. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Vol. 5, organizado por Ana Pizarro, São Paulo, Memorial, 1995.
- Schwarcz, Lilia Moritz, e Heloisa Murgel Starling. *Brasil: uma biografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- Schwarcz, Roberto. “Fim de século”. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, pp. 155-162.

- Singer, Paul. *A crise do “milagre”*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- . “O Brasil no contexto do capitalismo internacional: 1889-1930”. Fausto, pp. 378-429.
- Soares, Maria Clara Couto. *Setor mineral e dívida externa*. Brasília, CNPq, 1987.
- Tavares, Maria da Conceição, e José Carlos de Assis. *O grande salto para o caos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986.
- Vale. “Nossa história”. *Vale. com*. Web. 13 de dezembro de 2019.
- Wirth, John. “Minas e a nação. Um estudo de poder e dependência regional, 1889-1937”. Fausto, pp. 84-111.
- Wisnik, José Miguel. *Maquinação do mundo*. Companhia das Letras, 2018. Edição do Kindle.

Sobre o autor

Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais, é também doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Possui graduação em Letras e mestrado em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara — UNESP. Suas pesquisas se voltam para os seguintes temas: literatura, sociedade e cultura; materialismo histórico; antiguidade clássica; mito e religião. Dentre suas publicações mais recentes, destacam-se os artigos: “Píndaro e o mito na ‘Olímpica’ I: apontamentos sob a perspectiva do materialismo histórico” e “Os órfãos rememoram: experiência e memória em 2666, de Roberto Bolaño”, este em parceria com Joyce C. Gimenes Romero.

A Universidade que aprisiona e a leitura que liberta em *O desertor*, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga

Cleiry de Oliveira Carvalho

Brasília, Brasil

cleirycarvalho@yahoo.com.br

Analisar *O desertor* pode favorecer a compreensão do lugar e função da formação na estrutura social brasileira, e de sua expressão cultural. Silva Alvarenga parte, nesse poema, do projeto educacional jesuítico visto como problema, e apresenta as reformas pombalinas como boa resposta emergencial. Para tanto, transgredindo a convenção neoclássica, o poeta rompe com as formas poéticas tradicionais, tal como em Coimbra o Marquês de Pombal suprimia os velhos estatutos da Universidade fundada na Escolástica. Assim, se os alunos da Universidade rejeitaram as inovações de Pombal porque elas os privavam de liberdade, igualmente o poema de Silva Alvarenga, por se libertar da forma “fechada” dos versos, rimas e estrofes tradicionais, será repellido por todos quantos não estavam preparados para as inovações que o poeta introduziu na forma do poema.

Palavras-chave: educação; leitor; Manuel Inácio da Silva Alvarenga; *O desertor*.

Cómo citar este artículo (MLA): De Oliveira Carvalho, Cleiry, “A Universidade que aprisiona e a leitura que liberta em *O desertor*, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 153-188.

Artículo original. Recibido: 11/12/19; aceptado: 18/03/20. Publicado en línea: 01/07/20.



La Universidad que aprisiona y la lectura que liberta en *O desertor*, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga

Analizar *O desertor* favorece a la comprensión del lugar y la función de la educación en la estructura social brasileña y de su expresión cultural. Silva Alvarenga parte en este poema del proyecto educativo jesuita, visto como un problema, y presenta las reformas pombalinas como una buena respuesta a la emergencia. Para esto, al transgredir la convención neoclásica, el poeta rompe con las formas poéticas tradicionales, al igual que en Coimbra el marqués de Pombal suprimió los antiguos estatutos de la Universidad, fundada en la escolástica. Así, si los estudiantes de la Universidad rechazaron las innovaciones de Pombal porque los privaba de la libertad, del mismo modo, el poema de Silva Alvarenga, por liberarse de la forma “cerrada” de versos, rimas y estrofas tradicionales, será rechazado por todos aquellos que no estaban preparados para las innovaciones que el poeta introdujo en la forma del poema.

Palabras clave: educación; lector; Manuel Inácio da Silva Alvarenga; *O desertor*.

The University that Imprisons and the Reading that Liberates in *O desertor*, by Manuel Inácio da Silva Alvarenga

Analyzing *O desertor* may promote the advancement of the understanding of the place and function of formation in the Brazilian social structure, and of its cultural expression. Silva Alvarenga premises the poem on the Jesuitical educational project, perceived as problematic, and presents Pombal's reforms as a good emergency response. To that end, transgressing the neoclassic convention, the poet breaks off from the traditional poetic forms, just as in Coimbra the Marquis of Pombal suppressed the outdated statutes of the University, founded on Scholasticism. Thus, if the students of the University rejected Pombal's innovations because they deprived them of freedom, likewise, the poem by Silva Alvarenga, by freeing itself from the “closed” form of the traditional verses, rhymes and stanzas, will be repelled by all those not prepared for the innovations that the poet introduced in the form of the poem.

Keywords: education; reader; Manuel Inácio da Silva Alvarenga; *O desertor*.

NESTE ARTIGO DISCUTO O MODO como o diálogo entre poesia e pensamento se configuram narrativamente em *O desertor* de Manuel Inácio da Silva Alvarenga, explicitando as contradições inerentes a uma formação humana. *O desertor*¹ é um poema herói-cômico que permite pensar nas defesas de Silva Alvarenga enquanto ilustrado e, simultaneamente, à luz da história, entender não somente as possibilidades que a via educacional abria à formação do estudante, mas também como isso contribui para a formação da nação. Importa frisar que esse poema opõe dois tipos de leitura que possibilitam a formação dos estudantes. A personagem desertora, Gonçalo, representa as obras consideradas, pelo narrador do poema, impróprias para a formação universitária; enquanto isso o narrador faz referências de obras apropriadas, demonstrando possuir uma formação alicerçada nas obras clássicas. Essa oposição entre escolhas de leituras aponta para um leitor ideal antitético ao representado — um índice de quanto é densa a sátira que o poeta elabora. Também serve para situar a imensa Ignorância de Tibúrcio, este, diante das leituras de Gonçalo, não é capaz de perceber o quanto elas são fáceis, primárias e reage como se fossem leituras sérias e, ainda assim, Tibúrcio avalia que os livros não servem para mudar o mundo. Fato esse que corrobora a sátira por serem obras, na visão do narrador, incapazes de mudar qualquer coisa.

Outra situação que merece ser pontuada é o fato de a Universidade estar preparada para infiltrar em terrenos férteis como água cristalina, mas é incapaz de penetrar em terrenos não preparados, ou seja, a Universidade “não é água que bate em pedra dura até furar”, ela só produz algum efeito quando encontra o discípulo pronto. Por si só ela não produz.

Essas zombarias do narrador demonstram o quanto há de política nessa sátira. Vale destacar que tal qual Gonçalo deserta da Universidade, a meu ver, Silva Alvarenga, também estudante, deserta da tradição da forma. Tanto um quanto o outro sabem o que estão fazendo e não estão dispostos a dizer amém para as tradições, o primeiro de obedecer ao Tio, que tal qual o Marquês de Pombal é autoritário e não permite que o sobrinho rejeite o traçado por ele; o segundo por conhecer a forma e a implodir.

Qual é o perfil de formação ideal do homem luso-brasileiro? Será possível encontrá-lo representado na obra do ilustrado? O percurso efetuado pelo

1 A edição usada é a preparada por Ronald Polito.

herói-cômico Gonçalo permite antever um ideal projetado que atenda a essa demanda?

Ana Rosa Clochet da Silva defende que a ideia de formação do homem luso-brasileiro:

vinha carregada de toda uma significância impingida pelas experiências políticas daqueles primeiros ilustrados setecentistas, definindo-se, em grande medida, fora da esfera meramente acadêmica e num contexto de preocupações ditadas pelas próprias especificidades de Portugal no plano das relações internacionais. (4)

Silva Alvarenga representa nas esferas acadêmica e literária o seu culto ao projeto pombalino e debita na conta dos jesuítas o papel exercido pela ignorância. Na prática, a situação se resolveu diante de um atropelo. Extirpado o ensino existente resta preencher a lacuna com o projeto do “ideal de homem”.

Carlota Boto, em sua tese, afirma que

um dos aspectos que dificultava o aprendizado dos alunos era a necessidade, expressa pelo regulamento jesuítico de que os jovens aprendessem a gramática da própria língua, valendo-se, para tanto, de uma língua morta. Era em latim que os jesuítas ensinavam as normas gramaticais da língua portuguesa. Para os ilustrados do período, tal método seria, antes de tudo, irracional. Por isso a ênfase na necessidade de se aprender a língua vernácula,² em primeiro lugar, valendo-se dela como método. Apenas isso já abreviaria o tempo destinado ao aprendizado e proporcionaria maior eficácia nos estudos. (*Instrução* 47)

Tempo é eficácia. O nosso jovem ilustrado estava em acordo com o que entendia ser a nova reforma.

Em “Retrato da educação no Brasil império”, fica claro que não houve um projeto de formação para os novos educadores:

Com a justificativa de que o ensino jesuítico não atendia aos interesses de Portugal, a eliminação radical da educação escolástica acabou piorando o

2 A língua vernácula era o Nheengatu.

que já era ruim. Como herdeiros da educação jesuítica, os novos professores tentam manter as mesmas atividades da instrução desenvolvidas pelos padres, da organização curricular até o uso das normas disciplinares. (Etchebéhère Junior e Brandão Pinto 5)

Muda-se o nome, mas as aulas são as mesmas já que falta formação adequada para o novo projeto educacional. Ainda assim, não há dúvidas de que Pombal representa mudança para o Brasil, mas são mudanças autoritárias e sem preocupação com os reais resultados para a educação. Pombal representa a educação nas mãos do Estado, mas sem os devidos investimentos. Com as lentes do último século o papel desempenhado pelas mudanças efetuadas pelo Marquês alerta para os desejos de mudança a qualquer preço e sem preparação que possa ser testada em uma particularidade.

Vejamos como a crítica recebeu a obra de Silva Alvarenga.

Em 1905, no *Tratado de versificação* de Bilac e Passos, o autor é mencionado: “São poemas herói-cômicos [...] *O desertor das letras*, de Silva Alvarenga, e *O Reino da Estupidez*, de Domingos Caldas Barbosa”³ (113). Em 1915 José Veríssimo publicou *História da literatura brasileira* e, nessa obra, ao tratar dos “Aspectos literários do século XVIII” apresenta Silva Alvarenga como um dos autores da plêiade mineira que merecia ser destacado (89). Veríssimo pontua que Silva Alvarenga foi “um dos mais fecundos e melhores poetas da plêiade mineira. Desde *O desertor das letras*, o seu poema herói-cômico contra o carrancismo do ensino universitário, não cessou de versejar” (107). Segundo Veríssimo, Silva Alvarenga deu “azo às hipóteses e imaginações” e foi o mais moderno do seu grupo, o mais livre e, ao mesmo tempo, consciente da “emancipação produzida em certos espíritos pela política anti-jesuítica do Pombal” (107).

Em 1962 Silva Alvarenga recebe um olhar mais detido, apesar de ainda me parecer exíguo, de Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*. O autor apresenta o poema satírico e herói-cômico para, em seguida, tratar em um curto capítulo, de duas obras: *O desertor* e *O Reino da Estupidez*,⁴

3 Na página cinco da obra a autoria de *O Reino da Estupidez* é atribuída a Francisco de Melo Franco.

4 A autoria de *O Reino da Estupidez* foi atribuída a Antônio Ribeiro dos Santos no estudo “Sobre uma versão desconhecida de *O Reino da Estupidez*”, de Ofélia Paiva Monteiro. Nesse estudo minucioso publicado em 1982 a pesquisadora desmonta a autoria anteriormente conferida a Francisco de Melo e Franco, ao mesmo tempo, em que ampara seus

atribuído a Francisco de Melo Franco. Desconfio que o crítico faz uso de ironia na apresentação já no primeiro parágrafo de “*O desertor e O Reino da Estupidez*”:

destes dois poemas herói-cômicos, feitos para defender a reforma da Universidade e atacar o ensino escolástico, formando os três [*Uraguai, O desertor e O Reino da Estupidez*] uma espécie de tributo às medidas transformadoras, como se um **gênio oculto insinuasse aos rapazes ultramarinos que elas abriam perspectivas favoráveis à superação do estatuto colonial, que ia se tornando um outro arcaísmo.**⁵ (149)

Candido parece-me ironizar o “poder” da pena dos três autores. Infiro que seja porque a história tenha permitido a ele julgar o passado com as ferramentas do presente. De qualquer forma, destaque, desse trabalho de Candido, a informação nova em relação aos leitores anteriores desses autores, a afirmação da correspondência ao pombalismo em duas vertentes: a educacional e a literária. Esse aspecto chama atenção principalmente por analisar no objeto literário a presença da educação e, a obra em questão dá início ao que se pode fluir da história relacionada à formação da nação por apresentar uma sátira à pedagogia da Escolástica⁶ e adesão à reforma da Universidade de Coimbra. E também por entender *O desertor*⁷ como um marco dessa temática.

O mesmo crítico, ao abordar *O desertor e O Reino da Estupidez*, se manifesta comparativamente e trata do pombalismo educacional:

argumentos evidenciando a razão da nova autoria. A pesquisadora apresenta inúmeras apreciações para depois concluir: “Do mútuo apreço que os uniu inequívocas provas nos restam: Antônio Ribeiro dos Santos mandou copiar e conversar na Biblioteca Nacional, quando a dirigiu, alguns originais do Bispo de Angra, cujas obras louvou encarecidamente, tentando exortá-lo a publicá-las, quando D. Frei Alexandre, seu profundo admirador, lhe solicitou uma opinião sobre a sua validade, antes de as entregar à censura oficial que precedia a impressão. [...] Serão estes argumentos bastantes para julgar Antônio Ribeiro dos Santos o autor d’*O Reino da Estupidez*? Esperemos que novos dados venham confirmar ou infirmar as hipóteses que aqui ficam consignadas” (252-253).

5 O destaque é meu.

6 Não no sentido original, mas o uso que se fazia na escola da filosofia.

7 Sobre esse poema o crítico afirma que “celebra a instauração da reforma e manifesta confiança esperçada no poder da ciência para demolir a rotina; daí o otimismo que fura por entre os versos e o bom humor sadio das peripécias” (Candido, *Formação* 149).

N’*O Reino da Estupidez* em vão procuraremos trechos análogos de poesia repousante: dominam os valores de prosa, visados então pela poesia de cunho didático. O verso é pobre, seco, não raro malsoante; mas a invenção, embora limitada, é viva e ferina. Extravasando muito mais que *O desertor* a convenção do poema herói-cômico, entra pela sátira, pelo panfleto ideológico, alvejando com humor sarcástico a Universidade, novamente rotinizada após a sacudidela da Reforma, violenta, mas breve e incompleta. (*Formação* 151)

Deduzo que para o crítico, se comparado a *Uruguai* e *O Reino da Estupidez*, *O desertor* não se sustenta enquanto poema herói-cômico. Aliás, cotejar as duas obras parece sustentar o trabalho crítico de uma porção de estudiosos. Mais à frente se dará a ver que Zilberman e Lajolo também tratam dos dois em um mesmo tópico. Antes disso, porém, Candido, em *Literatura e Sociedade*, no capítulo “Letras e ideias no período colonial”, publicado depois de *Formação*, novamente trata de *O desertor* usando o mesmo método:

Algo moderno parecia acontecer; e os escritores do Brasil se destacam no ciclo do pombalismo literário, com o *Uruguai*, de Basílio da Gama, justificando a luta contra os jesuítas; *O desertor*, de Silva Alvarenga, celebrando a reforma da Universidade; *O Reino da Estupidez*, de Francisco de Melo e Franco, atacando a reação do tempo de D. Maria I. (96)

Não posso negar que antes desse trecho, no mesmo parágrafo, há uma crítica que atinge todos eles: “para uma Colônia habituada à tirania e carência de liberdade, pouco pesaria o despotismo de Pombal” (Candido, *Literatura* 95). Sendo Alvarenga progressista e pombalino, só vai ficar desprotegido após a queda de Pombal, mas ele era convicto dos seus ideais. Candido pontua sobre o autor de *O desertor* que ele “apoia a reforma da Universidade, atacando os velhos métodos escolásticos: e, pela vida afora, mesmo após a reação que sucedeu a queda de Pombal, continuou fiel as suas tendências ilustradas, em poemas didáticos” (*Literatura* 100).

Em 1970 Alfredo Bosi publica *História concisa da literatura brasileira* e, ao tratar da “Arcádia e Ilustração”, distingue dois momentos: o poético e o ideológico, sendo a “Arcádia” o momento poético e a “Ilustração” o momento ideológico dos autores setecentistas. Antes, Bosi afirma: “É sempre necessário distinguir um nativismo dinâmico, que integra o ambiente e o homem na

fantasia poética (Basílio da Gama, Silva Alvarenga, Sousa Caldas)” (12). E ao discriminar “poético” e “ideológico” Bosi (55) pontua o engajamento pombalino da época e conclui que Silva Alvarenga faz uma sátira política aberta em *O desertor*. Tendo em mente Silva Alvarenga e outros autores dos temas árcades, esclarece: “E sem dúvida foram as teses ilustradas, que clandestinamente entraram a formar a bagagem ideológica dos nossos árcades” (59). Ao tratar dos árcades ilustrados Bosi o faz comparando Gonzaga, Silva Alvarenga e Alvarenga Peixoto. O tratamento dedicado a Silva Alvarenga fica restrito a obra *Glaura* e o rondó. E *O desertor* é mencionado na nota de rodapé bibliográfica: “defendeu com ardor a nova política educacional do Marquês, como testemunha o seu poemeto herói-cômico, *O desertor*, sátira da rançosa pedagogia coimbrã” (78). Na concepção de Benedetto Croce, usada por Bosi, “a rigor, entre a *Glaura* de Silva Alvarenga e os Primeiros cantos (1846) de Gonçalves Dias não veio à luz nenhuma obra que merecesse plenamente o título de poética” (80). Opinião reafirmada algumas páginas depois: “de Glaura de Silva Alvarenga aos *Primeiros cantos* não se escreveu no Brasil nada digno do nome de poesia” (105).

E o século XXI trouxe novos olhares para *O desertor*. Uma das contribuições é a interpretação da Ignorância na pele de Tibúrcio. Para Paulo Giovani de Oliveira

O antijesuitismo toma ares de crítica à credence extrema quando Tibúrcio promete a felicidade e o ócio na região — “fértil em queijos, fértil em tremoços” — da Mioselha, onde poderiam viver do que lhes ofereceria graciosamente a natureza e ocupar seu tempo “[...] de romaria em romaria”. Sem maiores dificuldades para convencer o interlocutor, Tibúrcio já o vê persuadido a abandonar os trabalhos estudantis. (93)

Certamente Tibúrcio é o reforço que Gonçalo precisava, ele estava tão tomado pela preguiça que carecia de ajuda, alguém mais empenhando na mudança de ares. Até para desertar é preciso ter coragem. E sem as garantias de Tibúrcio que o ajudaria defendendo-o, era perigoso Gonçalo continuar entre os muros e tornar-se doutor, por pura falta de iniciativa.

Na mesma linha de Bosi, Péricles Pedrosa Lima afirma sobre autor e obra:

Foi um dos grandes defensores da reforma pombalina do ensino universitário concretizada em 1772. Antes de formado escreveu *O desertor das Letras* (1774),

um poema herói-cômico de escasso valor que ressalta a reforma universitária de Pombal e critica o sistema vigente até à renovação a Universidade.⁸ (94-95)

No trabalho desenvolvido por Lima o objetivo maior é “identificar os acadêmicos de origem brasileira que fizeram parte do quadro de sócios da Academia Real de Ciências de Lisboa a partir de sua fundação em 1779 até o ano de 1822”, mas o autor também informa que faz “uma interpretação das obras que a Academia Real de Ciências de Lisboa publicou”. E nessa interpretação, tem-se o resultado: “um poema herói-cômico de escasso valor” (94).

Na contramão, Ivan Teixeira já havia publicado defesa de *O desertor*:

Esse poema, contendo uma riquíssima alegoria cultural, decorre do propósito histórico de celebrar a reforma da Universidade de Coimbra (1772). Mal lido pela crítica romântica, seria depois sistematicamente acusado de limitação temática. [...] não podendo satisfazer aos anseios das abstrações universalizantes dos temas românticos e neo românticos, *O desertor* seria praticamente apagado da história literária. (157)

Muitos foram os que escreveram sobre *O desertor*, dos mais antigos aos mais recentes, e parece perdurar uma repetição de olhares sem que, no entanto, esses olhares sejam expostos e fundamentados. Não se pode dizer, apesar da crítica quase sempre negativa e sem aprofundamento, que *O desertor* seja uma obra esquecida no tempo.

Francisco Topa formaliza uma crítica à ignorância do papel desempenhando pelo autor na poesia brasileira:

[E]mbora Alvarenga tenha praticado quase todos os gêneros da poesia neoclássica, e a sua obra seja talvez a mais diversificada desta fase de formação da poesia brasileira, escassa atenção tem sido dedicada a aspectos tão importantes da sua poesia como as reflexões sobre questões de teoria e crítica literária ou a defesa de princípios ilustrados, geralmente associada ao elogio da ação reformadora do Marques de Pombal. (*Para uma edição* 14)

8 O destaque é meu.

Segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *O desertor*: “A crítica à falta de instrução e seus efeitos sobre os letrados [...] celebra a ascensão de Pombal, que encurralou a ignorância e a obrigou a buscar outro refúgio” (34). Para mim a Ignorância não foi encurralada, ao contrário, teve sua morada garantida nas escolhas que as personagens fizeram. Tirar a Ignorância da Universidade seria vencê-la em seus muros, internamente, a deserção dos alunos que a representam só faz com que a Ignorância vá residir em outro espaço.

Interessa frisar que na comparação com *O Reino da Estupidez*, as autoras afirmam que o novo refúgio não se concretiza:

A crítica à Universidade elaborada por Silva Alvarenga retorna em *O Reino da Estupidez*, poema igualmente satírico [...] Melo Franco e Silva Alvarenga combatem inimigos comuns: a ignorância, a má vontade para com os livros e o atraso do ambiente intelectual português. Dirigem sua atenção para **um foco até então ausente ou pouco assíduo em termos de matéria literária: a Universidade ou o ensino de modo geral**, aspecto pelo qual se irmanam mais do que nunca a Pombal e à reforma em curso.⁹ (37)

Parece-me que ler *O desertor* dialogando com *O Reino da Estupidez* possibilita a leitura esperançosa de que por um momento a Ignorância foi vencida enquanto Pombal detinha o poder, mas creio tratar-se só de um desejo; a Ignorância fora da Universidade em *O desertor* não se trata de esperança, mas de recusa ao projeto de Pombal.

Dois desses inimigos comuns — Ignorância e má vontade com os livros — representam a matéria-prima da interpretação de *O desertor* que virá adiante. Outra razão é a defesa da ciência e o direito à educação crítica, a visão de que basta reformular as instituições que as mudanças positivas acontecerão. Tanto um autor quanto outro verão que esse “atraso” é alimentado politicamente e usado como barganha.

Segundo Lajolo e Zilberman, os dois poetas, ao adotarem um modelo de pombalismo literário engajado, registram o endosso ao programa de Pombal e revelam as limitações do projeto educacional, revelam as questões políticas envolvidas, a disputa de poder e a queda de braço: Pombal cai e cai consigo sua reformulação. No entanto, o aparente otimismo de *O desertor*

9 O destaque é meu.

comunga do entendimento de que *O Reino da Estupidez* não será, ao fim e ao cabo, superado: na deserção sem retorno de Gonçalo podemos ler uma intuição do malogro do novo programa em seu combate aos velhos padrões.

Quase dois séculos e meio depois de ser publicado, o poema herói-cômico recebe uma edição que possibilita outras leituras da obra. Trata-se de prova de que, estudado com o necessário rigor, *O desertor* pode reverter em grande extensão o entendimento crítico dominante de que essa obra foge de um contexto literário de valor. Ronald Polito e Joaci Pereira Furtado apresentam um trabalho minucioso voltado para a história e a crítica dessa obra:

A recepção crítica do poema também não é homogênea, ressaltando-se três posições mais frequentes: as que negam ao poema praticamente qualquer validade estética; as que adotam um meio-termo e verificam nele alguma relevância estética ou histórica; as que tentam retirá-lo do limbo a que foi lançado, buscando afirmar sua importância. De longe, a primeira postura é a mais frequente, tanto quanto são raros os que pertencem às outras orientações. (16)

A introdução de Polito é rica em informações e esclarecimentos:

O desertor, de Silva Alvarenga, tem o mérito de ser **o primeiro poema especificamente herói-cômico que tematiza a vida estudantil**. Evidentemente, não foi elaborado por acaso, mas seguindo já uma pequena tradição da produção satírica dos estudantes da Universidade de Coimbra que, no mínimo desde 1746, passaram a publicar poemas, vários deles macarrônicos, ironizando a vida do universitário coimbrão.¹⁰ (29)

Alegra-me saber que existia uma tradição de publicação ironizando a vida do universitário coimbrão. A ironia significa muito em uma produção acadêmica. Dizer o contrário do que se quer dizer é uma tarefa que envolve algum discernimento e não seria possível a um desertor das letras. Trata-se de uma obra sobre a vida estudantil que acontece fora dos muros da Universidade e uma demonstração negativa do papel do estudante coimbrão. Sobre a reforma da Universidade de Coimbra a pesquisa de Polito afirma que:

10 O destaque é meu.

[G]erou diversas reações. Uma delas foi o elogio do projeto de Pombal, expresso em mais de um autor do Arcadismo luso-americano. Não apenas Silva Alvarenga homenageia a reforma, como também Antônio Diniz da Cruz e Silva o faz em vários poemas, nos quais se posiciona contra a filosofia peripatética e defende o experimentalismo no ensino. (30)

Bem sabemos que sempre há quem defenda e sempre há quem acuse. Nesse caso específico, para os representantes da Igreja, não houve tempo de defender-se, foram logo expulsos os jesuítas e tiveram os seus bens confiscados.

Gustavo Henrique Tuna, ao buscar compreender em que medida Silva Alvarenga pode ser considerado um representante do ideário ilustrado na América portuguesa, excursiona pela obra do autor e pelos rastros deixados por sua vida.

O poeta, ao fazer o elogio do “sábio” e “justo” reitor Francisco de Lemos Coutinho na última estrofe de sua composição, ressaltando os “aprazíveis campos” que seriam fecundados com a Reforma e dos quais brotariam novos frutos ao reino, **posiciona Gonçalo como um desertor das letras e, por conseguinte, como um indivíduo que se esquivou de ser parte ativa de uma instituição que se modificava para melhor executar a sua função de coração do Estado.**¹¹ (63)

A situação de Gonçalo de fato é de recusa ao projeto de Pombal. Creio, porém, que ler a ausência dele na condição de esQUIVA a uma Universidade modificada ainda é pouco no sentido complexo que essa personagem abarca. Dado que a luz da sabedoria defendida não é capaz de iluminar a escuridão que a ignorância denuncia. Fosse o projeto do Marquês de Pombal de fato pensado para levar “luzes” a essa escuridão alimentada pela ignorância, o iluminismo presente não seria mais um poder ao Estado: a educação nas mãos do Estado. Quanto a sua função de coração do Estado? Não se trata de fisiologia cardíaca. Porém, o sangue que precisa ser bombeado tem que permitir mais eficiência e agilidade à máquina administrativa do Estado. Não só, é preciso aumentar a arrecadação e isso implica cobrar os impostos

11 O destaque é meu.

devidos ao Estado. Importante lembrar que a expulsão dos jesuítas era vital para o Estado português, a eles era atribuída a resistência dos indígenas brasileiros. Na interpretação de Carlota Boto

Pombal desejava a miscigenação para estabelecer o povoamento brasileiro, sem que, para tanto, ocorresse uma grande emigração dos portugueses. Era preciso, por todas as razões, retirar os jesuítas do controle das terras e das nações indígenas. Era necessário traçar a fronteira brasileira. O Estado necessitava disso. A coesão do Brasil significava naquele momento a força de Portugal. (“A dimensão” 296)

Em “A reforma pombalina dos estatutos da Universidade de Coimbra: concepção de ciência e estratégia pedagógica”, Carlota Boto volta a questão: “Há uma pedagogia do ensino universitário que pode ser apreendida da orientação dos documentos pombalinos, bem como das reflexões pedagógicas anteriores, levadas a cabo pelos homens da Ilustração portuguesa” (“A reforma” 61).

Como defende Candido, “é no passado imediato e remoto que percebemos as linhas do presente” (*Formação* 142). Vejamos: a base conceitual é “a forma como sedimentação do conteúdo” ou, com as palavras de Antonio Candido, como a dimensão sócio-histórica se internaliza em forma estética. Isso estabelecido como direcionamento de minha análise, a pergunta seguinte deve ser: qual é a forma dessa obra de Silva Alvarenga? Parto do seguinte pressuposto: trata-se de uma narrativa e de uma narrativa em verso. No entanto, preciso pontuar, a questão do gênero literário de *O desertor* tem recebido olhares interpretativos que questionam essa afirmação.

Hênio Tavares assim define *Poema herói-cômico*: “É uma composição em estilo solene e heroico que encerra um assunto banal e ridículo” (265). Entendo, no caso de *O desertor*, o fato de o estilo ser solene, mas penso que Silva Alvarenga ao banalizar e ridicularizar os jovens que rejeitam a Universidade, produz um efeito inverso: a valorização da Universidade. Destaco que Tavares também reproduz opinião negativa a respeito do mérito da obra. Diz ele: “O desertor das Letras, de Silva Alvarenga. [...] É **uma**

obra em decassílabos brancos e sem nenhum mérito literário, conforme unanimidade da crítica¹² (266).

Salvo engano, não há nenhum crítico dessa tal “unanimidade” que após uma leitura apurada dessa obra de Silva Alvarenga se dispôs a demonstrar, a partir de um estudo analítico do poema, essa tão famigerada crítica de que não há “nenhum mérito literário” em *O desertor*. Insisto nessa tecla por entender que os leitores críticos que condenavam Silva Alvarenga estavam presos a forma tradicional do poema e não aceitaram as inovações apresentadas por ele em *O desertor*.

Quanto à clareza e à obscuridade, relevantes ao significado da obra de Silva Alvarenga, destaco a contribuição de Lucas Bento Pugliesi em “Clarezas (e obscuridades) d’*O desertor* de Silva Alvarenga”:

O poema de Silva Alvarenga ao imitar, sobretudo, o modelo épico grego na disposição dos versos brancos e na proliferação de epítetos que Lusitano veria como desnecessários para a economia da boa razão do poema, mas também ao imitar *O Uruguai* de Basílio da Gama que havia feito o mesmo antes dele, torna possível carregar consigo algo desses traços reprováveis, se não bastasse já a emulação paródica de gênero misto cuja teorização é esparsa, potencialmente infringindo as regras do bem fazer da poesia. (83)

Ao conhecer as regras e deliberadamente infringi-las, o poeta está testando os limites do fazer poesia e ao fazer uso dessa infração também ele deserta das regras e demonstra ao fim e ao cabo que as teorias podem e devem ser questionadas. Que os modelos dados podem ser subvertidos, por isso o poema apresenta uma narrativa em um caminho inverso: a deserção levará a lição que mostra o “ridículo” atingindo o “fim da verdadeira poesia”.

As clarezas e obscuridades apontadas por Pugliesi são significativas:

As claridades se multiplicam também quando o amplo quadro à inteligência se refunde em câmara de proveitos, em cenas sucessivas de brilho e intensidade. Nessas passagens que atravancam a leitura e a interpretação, perfaz-se, contra as luzes, obscuridades. [...] *O desertor* ao não se desfazer por completo das doutrinas retóricas seiscentistas, produzindo, por vezes,

12 O destaque é meu.

metáforas agudísimas engendra o público culto dos formandos em Coimbra, capazes de experimentar o deleite da maravilha obscura. Contudo, no esquema geral do poema, permanece a claridade do projeto didático e civilizador que deverá evidenciar ao “povo”, unidade inventada no século XVIII, os vícios e as virtudes. (89)

O projeto didático é a luz da Verdade. A Ignorância corresponde a escuridão a ser vencida ao fim da viagem.

Meses depois da publicação de Pugliesi, Samuel Carlos de Melo publica: “Ambiguidade nas luzes: Silva Alvarenga e o poema herói-cômico no século XVIII”. Nesse trabalho o autor retoma o trabalho publicado em 2016 e reapresenta análise das tensões observadas por ele na obra:

O desertor, cunhado como um poema herói-cômico, por característica do próprio subgênero, já carrega uma tensão. [...]. **Esta estruturação já compõe uma dialética em que, de um lado, está a ideologia clássica, de afirmação do pensamento aristocrata, representada pelos elementos narrativos do poema épico e, de outro, o anti-herói, avesso à manutenção dos costumes clássicos, da qual, como síntese, tem-se o riso, que, por sua vez, pode ser de sentido plural.**

[...] *O desertor* carrega alterações significativas em elementos de sua economia, afastando-se. É o que se observa, por exemplo, no distanciamento do preceito herói-cômico **ao não abordar uma futilidade, mas, ao contrário, questionar vícios, como a preguiça e a ignorância, defendendo o valor do estudo e da transformação da Universidade, buscando corrigir e orientar.**¹³ (152)

Tenho dúvidas e por isso não reafirmo Melo quando esse observa um distanciamento “ao não abordar uma futilidade”. Vejamos. No meu percurso de leitura a viagem é uma futilidade quando o seu contraponto é a Universidade, essa sim é de utilidade para a transformação de Gonçalo e seus companheiros de viagem. Sendo a base da narrativa a viagem, entendo que Silva Alvarenga aborda sim o fútil para chegar ao útil. E nesses termos o fútil ainda abarca todos os vícios e o útil todas as virtudes. Um dos vícios

13 O destaque é meu.

que destaco aqui é o do Gonçalo leitor. Afinal, como é a relação de Gonçalo com os livros? Como pensar esse jovem que deserta da Universidade do Marquês de Pombal?

Primeiro há a indagação do “por que Gonçalo renuncia os livros”. Nesse momento, os livros são os da Universidade e ele está desertando. Depois Tibúrcio chama a atenção de Gonçalo por estar lendo e em tom acusativo indaga: “Que esperas tu dos livros?” Não bastasse, os livros lidos por Gonçalo não garantem a ele a superação dos vícios, principalmente o vício de leitor, daquele que faz repetidas vezes a mesma leitura e não se permite adentrar a terreno desconhecido.

Gonçalo, que foi sempre desejoso
Da mais bela instrução, lia, e relia
Ora os longos acasos de Rosaura,
Ora as tristes desgraças de Florinda. (Alvarenga, *O desertor* Canto I,
80-81, v. 128-131)

Ao pensar no processo que Gonçalo efetua na condição de leitor é preciso pontuar que ao buscar sempre as mesmas obras, lendo-as e relendo-as, significa que ele ainda não assimilou todo o conteúdo dessas obras, por isso os mesmos livros; aparentemente na perspectiva de assimilar todos os aspectos, ou, como se trata de um jovem e inexperiente leitor universitário, fazer com que as fantasias permitidas por tais romances possibilitem vivências e experiências conforme a quantidade de leituras que ele repetidamente faz. Se esse é o leitor Gonçalo, o universo do qual ele foge não faz, de fato, muito sentido a ele.

A viagem dos jovens estudantes caracteriza a preocupação com a ação pedagógica que pode levar ao esclarecimento e, também, com as instituições educacionais que assumem as ações pedagógicas. No primeiro caso a viagem (fútil por fugirem do conhecimento) passa a ser uma ação pedagógica, no segundo (o útil) só a reforma pombalina garante que seja possível vencer a Ignorância. Afinal, a Ignorância seduz os estudantes por ser facilmente alcançada; basta juntar a Ociosidade e a Preguiça, que a Ignorância se mantém. O poema e a viagem são instrumentos educativos, e estão aliados aos princípios de desenvolvimento científico defendidos pelos ilustrados.

Sem me prender totalmente à forma nem ao conteúdo, a pergunta que nasce é: existe um conflito entre tom e matéria?

No Canto I do poema herói-cômico o autor fez uso de dezoito blocos, não há uma constância no número de versos, desses, para exemplificar, nove blocos possuem menos de dez versos, cinco blocos possuem mais de trinta e os quatro blocos restantes ficam acima de treze e abaixo de vinte quatro versos — todos decassílabos heroicos. De modo conciso o poema apresenta: cinco cantos, setenta blocos e 1439 versos.

Qual o tom? Qual a matéria? É possível confiar no discurso do poeta? Assim se defende Silva Alvarenga em seu “Discurso sobre o poema herói-cômico” que antecede o poema:

[T]ambém o hábil Poeta deve escolher para a sua imitação ações conducentes ao fim que se propõe: por isso o **Épico, que pretende inspirar a admiração, e o amor da virtude, imita uma ação na qual possam aparecer brilhantes o valor, a piedade, a constância, a prudência, o amor da Pátria**, a veneração dos Príncipes, o respeito das Leis, e os sentimentos da humanidade. [...] enquanto o **Cômico acha nas ações vulgares um dilatado campo à irrisão, com que repreende os vícios.**¹⁴ (*O desertor* 72)

O tom adotado é uma mistura da forma do épico com o conteúdo do cômico. Dado esse fato o Canto I começa com uma invocação, seguido da dedicatória e depois tem início a narração no 3º bloco do Canto I. Se no épico as ações positivas seriam cantadas, no caso de *O desertor* cantam-se a ignorância, o abuso, a preguiça, a soberba, a gula, a discórdia, a desordem, a traição.

A encenação das paixões, da ira, do vitupério, enquanto procedimento retórico, é persuasiva e educativa. Na verdade, a sátira tem aspecto moralizante, uma vez que o cômico está a serviço da ordem. De fato, embora ataque incisivamente membros particulares dos poderes constituídos da época, a sátira não se constrói como oposição a esses poderes. Na verdade, a rebeldia da persona satírica defende o costume, mostrando-se pedagógica na exposição do vício. (Daflon, “Uma pedagogia da escrita” 68)

14 O destaque é meu.

São os vícios que delimitam as pautas das personagens, algumas virtudes estão presentes no desenvolvimento da narrativa do percurso feito por elas, mas aparecem desvirtuadas, aparecem por ausência. Destaco a relevância do papel político de Silva Alvarenga ao ter-se empenhado em defender a bandeira que acreditava ser inerente à modernização da sociedade: o desenvolvimento das ciências.

A atuação do poeta na condição de ilustrado apresenta, em *O desertor*, um caráter didático, e o caminho natural para falar e demonstrar que a necessidade do conhecimento da ciência se dá durante a viagem. O título dado a essa obra é apontado como pouco claro e por isso em diversas ocasiões, ao se referirem a esse poema, assim o chamavam: *O desertor das letras*. Bilac e Veríssimo, para ficar em dois já citados nesse trabalho, assim o fizeram. Do título faço uma leitura óbvia: o poema tematiza a viagem de um grupo de jovens alunos que abandonam a Universidade para irem para Mioselha. O lugar para o qual vão é da família do herói-cômico, Gonçalo, ao encontro do Tio dele. O verbo desertar é muito mais forte se comparado ao verbo abandonar devido ao fato de o primeiro ser muito usado para tratar de assuntos de guerra. Por si só já possui uma conotação negativa. Aquele que deserta não tem honra, não é responsável pelos compromissos assumidos. Desertar é crime. Quando se trata de um desertor das letras, essa deserção só deixará de ser um desvio de conduta se O desertor reassumir seu posto: o posto de aluno. Ninguém deserta e fica no lugar, por isso a viagem à Mioselha, por isso a fuga em bando. E, a um desertor das letras, a retaliação típica é condená-lo a voltar aos bancos da Universidade. Mas esperava-se que a viagem dos jovens desertores pudesse tornar-se o ensejo de aprender que a real “punição” é estar fora dos muros da Universidade. E como se não bastasse a deserção das letras, Gonçalo ainda padece de outro problema: o interesse por leituras desvalorizadas na academia.

Vejamos como Ronald Polito trata do título do poema:

O título *O desertor*, ainda que carregue na aparência conotações negativas, não move imediatamente ao riso, sendo mesmo enigmático a princípio. Silva Alvarenga também parece se distanciar, em parte, do preceito herói-cômico referente à futilidade do tema básico. Pelo contrário, **um dos objetivos**

do poema é precisamente a defesa do valor do estudo e da reforma da Universidade, como bem observou Antonio Candido.¹⁵ (39)

Concordo que a ideia do jovem poeta era defender o valor do estudo, defender a reforma da Universidade. Mas, o que o poeta faz, é mostrar como um grupo de alunos foge da Universidade que ele defende e lá não volta nem sequer após serem escorraçados. Sendo o objetivo de Silva Alvarenga “a defesa do valor do estudo e da reforma da Universidade” creio que o jovem autor comete um desacerto com o uso d’*O desertor*. Esse desacerto já foi antecipado em partes quando tratei da forma tradicional e da Universidade tradicional, mas há um outro elemento que preciso pontuar. O que faz com que Gonçalves e seus colegas desertem? Desertar, apesar de ser associado a uma certa covardia, é um ato de ruptura com o pacto, seja ele implícito ou explícito. Gonçalves quando rompe com a possível formação acadêmica que a Universidade do Marquês de Pombal possibilita, demonstra que existem outros modos de viver sem ser aquele que a sociedade coimbrã defende. Desse modo, o poema exalta simultaneamente a reforma do Marquês de Pombal e sua antítese: a coragem daquele que deserta de algo que não corresponde ao que deseja e está ali apenas para cumprimento do esperado pelo outro; no caso de Gonçalves, esperado pelo Tio dele, personagem que não tem nome, mas a quem é conferida o medo de Gonçalves. Quando Gonçalves apanha e segue defendendo a Ignorância, mesmo após ter sonhando e sentido “a suave força da Verdade” (v. 180, 112), é possível entender que essa luz de suave Verdade é mais funesta e autoritária do que as sombras:

Esses muros, que a pérfida Ignorância
Infamou temerária com seus erros,
Cobertos hão de ser em poucos dias
Com eternos sinais de meus triunfos.
Eu sou quem de intrincados labirintos
Pôs em salvo a Razão ileza, e pura.
Eu abri aos mortais os meus tesoiros:
Fiz chegar aos seus olhos quanto esconde
No seio imenso a fértil Natureza.

15 O destaque é meu.

Pode uma destra mão por mim guiada
Descrever o caminho dos Planetas:
O mar descobre as causas do seu fluxo:
A Terra... mas que digo? Que ciência
Não fiz tornar às margens do Mondego,
Ou dentre os braços da Latina Gente,
Ou dos belos países, cujas praias
O mar azul por toda a parte lava? (Alvarenga, *O desertor* Canto IV,
110-111, v. 134-150)

Essa truculência, essa empáfia de que basta mudar de cima para baixo e tudo passa a ser como os poderosos presumem, é renegada por Gonçalo. Com a recusa do estudante entendo que, apesar de ser um estudante fraco na academia, de alguma forma ele sabe que não se enquadrará nos novos muros. Serão muros ainda, são sempre muros. E permanecendo a razão ileisa e pura — e, sobretudo, devendo as ciências tornar não só às margens do Mondego, mas também aos braços da “latina gente” —, é irônico que os brasileiros filhos da “latina gente” que frequentaram as margens do Mondego, tenham se dado conta de que a razão “lesava” os cofres da colônia e a isso era preciso dar um basta.

Quanto ao preceito herói-cômico, o poeta está amparado para mudar a forma ou quebrar a expectativa quando anuncia em seu “Discurso sobre o poema herói-cômico”:

Uns sujeitaram o poema herói-cômico a todos os preceitos da Epopeia, e quiseram que só diferisse pelo cômico da ação, e misturaram o ridículo, e o sublime de tal sorte, que servindo um de realce a outros, fizeram aparecer novas belezas em ambos os gêneros. Outros omitindo, ou talvez desprezando algumas regras, abriram novos caminhos à sua engenhosa fantasia, e mostraram disfarçada com inocentes graciosidades a crítica mais insinuante, como M. Gresset no seu *Ververt*. (Alvarenga, *O desertor* 73)

A inocente graciosidade de Silva Alvarenga é defender a Universidade fazendo desertar dela os alunos. Vamos lá: no verso 147 do Canto I o poeta alertou: “*Forma*, e mais *forma*: tudo enfim se acaba”. Aqui começa o problema, pois *O desertor* constitui uma forma escolhida na tradição:

os desvios formais concebidos pelo poeta em benefício de sua eficácia poética serão repudiados graças ao apego servil aos hábitos obscurantistas do meio social atrasado. Lida nessa chave, a obra mostra-se também uma alusão às práticas retóricas correntes. Há uma valoração do que já passou, ainda que essa superioridade formal esteja prestes a servir de anteparo ao que se acaba. O que a forma está sedimentando é, em primeiro lugar, essa camada histórica. Na qual se observa um conflito (formal, por suposto) entre o tom grandiloquente (exaltação) e a matéria baixa (personagens sem grandeza moral, destituídas das marcas de heroicidade como aquelas que se observam nas tragédias e nos poemas épicos ou simplesmente heroicos como *O Uruguai* de Basílio da Gama, ou *O Caramuru*, de Santa Rita Durão, ou, até, *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa).

Esse conflito entre tom e matéria, tem essa primeira sedimentação, que, no caso de *O desertor*, estará afetada, em sua espessura, por outro componente, que diz respeito ao tempo histórico projetado pela obra. Trata-se de uma característica que se desvia do modo herdado, ou seja, da composição sonora preferida pelos narradores poéticos dominantes (especialmente nas literaturas em língua portuguesa, cujo modelo é Camões), ou seja o uso da oitava real, ou oitava heroica (estrofes com oito versos cada uma, com a seguinte distribuição das rimas: ABABABCC).

Ao ler *O desertor*, fica claro que os versos se agrupam de modo continuado, formando grandes blocos, não formam estrofes reais e, além disso, se ligam sem rimas totais ou até mesmo sem rimas de espécie alguma, com ocorrência esporádica de rimas parciais vocálicas, que podem ser assonantes ou toantes. As rimas toantes são usadas desde o nascimento da língua portuguesa e, por serem bastante anciãs, de acordo com Hênio Tavares, “os romances antigos em versos acusam sua presença” (215).

Silva Alvarenga de fato rompeu com a tradição. São pouquíssimas rimas. Destaco duas ocorrências de rimas parciais vocálicas em *O desertor*:

Pobre resto de míseros vassalos

Não há mais que esperar. Já fui rainha:

Já fostes venturosos: não soframos

As injúrias, que o vulgo nos prepara: (Alvarenga, *O desertor* Canto 1, 79, v. 83-86)

Forma, e mais forma: tudo enfim se acaba,
Ou se muda em pior. Que alegres dias
Não foram os de Maio, quando a estrada
Se enchia de Arrieiros, e Estudantes! (Alvarenga, *O desertor* Canto I,
81, v. 147-150)

Também tem a presença de hipérbato, encadeamento, aliteração e assonância. No fragmento abaixo observo as duas últimas:

Menos o puro amor, que a Deus se deve.
Aparecei famosa Academia¹⁶
De humildes, e Ignorantes, Eva, e Ave,
Báculo pastoral, e Flos Sanctorum,
E vós, ó Teoremas predicáveis,
Não tomeis o lugar, que é bem devido, (Alvarenga, *O desertor* Canto v,
124, v. 138-143)

Academia de humildes e Ignorantes; Eva e Ave; Báculo pastoral e Teoremas predicáveis, conforme Polito, são todos títulos de obras impressas por volta de 1600. No mesmo ano em que Polito faz destaque para as obras nomeadas por Silva Alvarenga, outro pesquisador tratou da importância delas:

O empenho e a citação nominal das obras julgadas perniciosas para o novo modelo de ensino que se instaurava ressalta a virulência com que o poeta ataca as manifestações do saber incluído no domínio jesuítico, o que torna o poema um importante instrumento de propagação do ideário das reformas do ministro de D. José I. (Oliveira 110)

Após o trabalho de Polito a questão das obras mencionadas no poema e a relação com a biblioteca primorosa de Silva Alvarenga, corrobora a crítica que ele faz no poema.

Na leitura do pesquisador:

16 Na edição de Ronald Polito essas palavras estão em itálicos. Utilizo grifo apenas para diferenciar das marcações feitas por mim.

Gonçalo chega enfim à casa do tio, que o tenta demover de seus princípios relaxados. Seus projetos, contudo, estão tão firmes quanto o “Pão de Assucar, /Namorado da formosa cidade, velho e forte”. O tio, vendo baldadas as suas tentativas, além de lhe negar guarida, desfere-lhe duros golpes, que o deixam quase morto no chão. Depois de tantos trabalhos e aflições, quando esperava encontrar o descanso e o ócio, O desertor das Letras tem apenas no seu peito a glória de “trazer consigo a derrotada e estúpida ignorância”. A *persona* arremata o poema exaltando uma vez mais a proteção “de um prelado ilustre/Prudente, pio, sábio, justo e firme/Defensor das sciencias, que renascem (...)”, num procedimento que evidencia que o louvor encenado no poema não é apenas dirigido à pessoa de Pombal ou ao rei, mas aos movimentos da própria Monarquia em suas ações para modernizar seu aparelho educacional e burocrático. (Oliveira 111)

Nada é gratuito na construção da matéria. Façamos uma ponte para a Ignorância marcada já no Canto I:

Musas, cantai O desertor das letras,
Que, depois dos estragos da Ignorância,
Por longos, e duríssimos trabalhos
Conduziu sempre firme os companheiros
Desde o loiro Mondego aos Pátrios montes.
Em vão se opõem as luzes da Verdade
Ao fim, que já na ideia tem proposto:
E em vão do Tio as iras o ameaçam. (Alvarenga, *O desertor* Canto I, 75, v. 1-8)

Nesse primeiro bloco já se apresenta uma discordância traçada no curso de vida escolhido por Gonçalo, em relação ao esperado pelo Tio.¹⁷ Infiro que exista aí uma oposição mais moço e mais velho, cabendo ao mais velho a Ira em relação ao comportamento do sobrinho por este desprezar a oportunidade de vencer a Ignorância. Em outro momento, o já envelhecido Ambrósio, profetiza que os jovens pecam por não aproveitar os estudos. Diz ele:

17 Chamo a atenção aqui para o fato de Ronald Polito (2010, nomear o Tio de Gonçalo: “[d]escrevendo a estante de livros de Tibúrcio, tio de Gonçalo, o narrador cita algumas [...]”. Creio que Polito está enganado, o Tio de Gonçalo em nenhum momento é nomeado e, nesse momento, trata-se do Tio de Gaspar. Ver Canto v, p. 1234, v. 124-134.

É crível, que entre vós jamais se encontre
Um gênio dócil, sério, e moderado?
Isto deveis às letras? respondi-me,
Ou insultai também os meus cabelos
Da triste, e longa idade embranquecidos.
Julgais acaso, que o saber se infunde
Deixando o vosso nome assinalado
Pelos muros, e portas da Estalagem?
Ó néscia mocidade! é necessário
Muito tempo sofrer, gastando a vista
Na contínua lição, e sobre os livros
Passar do frio Inverno as longas noites. (Alvarenga, *O desertor* Canto II,
92, v. 107-118)

Trata-se aqui do estereótipo de que os mais velhos sabem o que é bom para os jovens. Ao dizer como era em sua época de estudante e não ter alcançado nenhuma glória, possibilita aos jovens viajantes projetarem-se no tempo e deduzirem os resultados:

E quando já tivésseis conseguido
De tão bela carreira os dignos prêmios,
Muito pouco sabeis, se inda vos falta
Essa grande Arte de viver no mundo,
Essa, que em todo o estado nos ensina
A ter moderação, honra, e prudência.
Eu também já na flor da mocidade
Varri coa minha capa o pó da sala:
Eu também fui do rancho da carqueja,
Digno de fama, e digno de castigo.
Era então como vós. Jamais os livros
Me deveram cuidado, e me alegrava
Das noturnas empresas, dos distúrbios:
Os dias se passavam quase inteiros
Nos jogos, nos passeios, nas intrigas,
Que fomentam os ódios, e as vinganças.

Por isso estou no seio da miséria:
Por isso arrasto uma infeliz velhice
Sem honra, sem proveito, sem abrigo.
Tempo feliz da alegre mocidade!
Hoje encurvado sobre a sepultura
Eu choro em vão de vos haver perdido! (Alvarenga, *O desertor* Canto II,
92-93, v. 119-140)

Ambrósio representa o lugar a chegar. É a fotografia do futuro de Gonçalo e seus companheiros revelada pelo caminho. A contraposição com Tibúrcio, jovem, destemido ao ponto de garantir amparo a Gonçalo quando esse tem receios de como será recebido pelo Tio, revela-o agora, a ação em curso e que precisa mudar para não terminar na condição de Ambrósio. Mas, no percurso da viagem narrativa, quais foram as tempestades colhidas por Gonçalo que resultaram no inverso do esperado por ele? Como “a nova herança dum morgado” (Alvarenga, *O desertor* Canto I, 85, v. 266) termina por ser o “puxão” de orelha do Tio? A quem serve a lição que recebeu Gonçalo?

“A imitação da Natureza, em que consiste toda a força da Poesia, é o meio mais eficaz para mover, e deleitar os homens” (Alvarenga, *O desertor* 71). A viagem dos desertores move a Ignorância e se traduz na “glória”, no deleite de vencer a “estúpida Ignorância”. Nada é gratuito. A viagem de Gonçalo o ensina no caminho inverso e o resultado desse aprendizado serve a quem pode fazer a mesma viagem em outros termos, lendo *O desertor*. Dito de outro modo: a narrativa sugere (pela sátira) que a rejeição ao novo modelo universitário, o apego a livros sem credibilidade acadêmica, a recalcitrância na conduta, mesmo diante das dificuldades encontradas durante a viagem — tudo isso deve aparecer para o leitor como um caminho errado. Não é desertando que se alcança a Mioselha. Esse lugar é a recompensa para os que não desertaram, como o Tio de Gonçalo.

Certamente essa leitura de *O desertor* dificilmente será possível a boa parte dos estudantes universitários de hoje. Em “Abaixo dos pés as tempestades: o desafio interdisciplinar”, Claudete Daflon e Alexandre Antunes, ao explorarem criticamente “As Artes”, de 1778, de Silva Alvarenga, deixam a peteca ao meu alcance para pensar *O desertor*. Daflon e Antunes defendem a atualidade de Silva Alvarenga:

A escolha de obra setecentista visou expor como conexões entre o conhecimento científico e a prática poética da época conferem complexidade e atualidade ao texto escolhido ainda que escrito há mais de 200 anos, relacionando-o a demandas vividas pelos estudantes no âmbito escolar. (57)

O seguinte fragmento é testemunho da dimensão esperançosa de Silva Alvarenga. Em “As Artes” o poeta cantava:

Vejo por terra a estúpida e maligna
Coorte da Ignorância: e se ainda restam
Vestígios de feroz Barbaridade,
O Tempo os vai tragando: assim as folhas
Murchas e áridas caem pouco a pouco
Dos próprios ramos [...]. (Alvarenga, *Obra* 123)

Na contramão do efeito esperado pelo poeta as folhas da Barbárie, embora de fato caiam, fortalecem a terra para produzir outras folhas, verdes e viçosas. E a barbárie alimenta a terra que nutre a ignorância, e ambas vicejam ainda hoje.

Em *O desertor* há uma sucessão de fatos que realmente avançam para um fim na medida em que se desenvolve o percurso da viagem: a denúncia da condição calamitosa do ensino e o aprendizado das letras, a recusa dos livros da Universidade, o apreço pelo produto de fácil consumo. É da Universidade portuguesa pré-pombalina que Gonçalo deserta e esse ato demonstra que mesmo onde reinava a Ignorância ele não se destacava na condição de aluno.

Os que aprendem o nome dos autores,
Os que lêem só o prólogo dos livros,
E aqueles, cujo sono não perturba
O côncavo metal, que as horas conta,
Seguiram as bandeiras da ignorância
Nos incríveis trabalhos desta empresa. (Alvarenga, *O desertor* Canto II,
90, v. 43-48)

O que faz com que um leitor de prólogos (ou orelhas!) que dorme em sala perceba que essa bandeira só vence as batalhas da escuridão e não da ciência? Gonçalo se acovarda diante dos livros da Verdade, vacila diante da ideia de deixar Narcisa, foge diante da gente armada no episódio convocado por Guiomar, tem receios do que o Tio vá fazer com ele e só prossegue diante do apoio de Tibúrcio, finge de morto para fugir da batalha e necessita da intervenção de Gaspar para sair com vida. E é dessa sucessão de fatos e atos covardes que

Gonçalo então, cansada a fantasia
Sobre os meios, e os fins de seus projetos,
Pouco a pouco se esquece, e pouco a pouco
Cerra os olhos, boceja, dorme, e sonha.
Quando voa do leito, onde deixava
Nos braços do Descanso ao Pai da Pátria
A brilhante Verdade, e lhe aparece
Numa nuvem azul bordada d'oiro.
A Deusa ocupa o meio, um lado, e outro
A severa Justiça, a Paz ditosa. (Alvarenga, *O desertor* Canto IV, 109-110,
v. 114-123)

Acordado ele não seria capaz de suportar os olhos da brilhante Verdade!
Precisa ser revelada em sonho para que seja aconselhado a olhar e ver:

Gonçalo viu, e pondo as mãos nos olhos
Receia, e teme de encarar as luzes.
Abre os olhos, mortal, (assim lhe fala
Do claro Céu a preciosa filha)
Abre os olhos, verás como se eleva
Do meu nascente Império a nova glória.
Esses muros, que a pérfida Ignorância
Infamou temerária com seus erros,
Cobertos hão de ser em poucos dias
Com eternos sinais de meus triunfos.
Eu sou quem de intrincados labirintos

Pôs em salvo a Razão ileisa, e pura.¹⁸ (Alvarenga, *O desertor* Canto IV, 110, v. 128-139)

Atualizando. A esperança não é uma estratégia. Séculos se passaram e a Razão não está salva, nem a Ignorância saiu dos edifícios das Universidades. Muitas vezes a Ignorância se fantasia de Natureza e faz campo fértil às margens do Mondego, às margens do rio Pinheiros, às margens do rio Guamá, às margens do lago Paranoá... Mesmo à margem, ainda se planta — na tentativa de alguma vicejar —, semente de resistência, de indignação, de enfrentamento, de crise. No entanto, os tais sinais de triunfo, a meu ver, só serão vistos se e quando a educação não tiver a competição como princípio pedagógico. Gonçalo sonhou enquanto dormia, Silva Alvarenga enquanto vivia. E ai de nós se não sonharmos com a Ignorância afogada no Pinheiros, no Guamá, no Paranoá ...

Ao criticar a Escolástica do meio universitário português, ao fazer elogio à ação de Pombal na reforma, ao cantar em decassílabo — “Do meu nascente Império a nova glória” — a Universidade de Coimbra novamente criada, o poeta acredita que apresenta a solução para todos os problemas que a educação anterior a Pombal alimentava: “Eu sou quem de intrincados labirintos / Pôs em salvo a Razão ileisa, e pura.” Ou seja, “a Filosofia Racional sem os enredos dos silogismos Peripatéticos” (*O desertor* 110) garante a salvação da Universidade de Coimbra. A salvação das Letras.

Em *O desertor*, a oposição escuridão e luz está sempre muito marcada pelo narrador, influenciado pelo Iluminismo predominante da época. Se há pouco chamei atenção para Ambrósio, faço agora um chamado para Tibúrcio. Este, por ser mais importante que Ambrósio para a sucessão de fatos na narrativa, está presente desde o Canto I, Tibúrcio é uma das expressões da Ignorância, seja na forma de célebre Antiquário, seja no seu sebastianismo obstinado.

A narrativa de *O desertor* deixa claro um vínculo de sangue e amizade entre Gonçalo e Tibúrcio. Este somente não aparece no Canto III, nos demais sua presença contribui para o desenrolar das ações. A apresentação dele é uma das mais detalhadas:

18 O destaque é meu.

Toma a forma dum célebre Antiquário
Sebastianista acérrimo, incansável,
Libertino com capa de devoto.
Tem macilento o rosto, os olhos vivos,
Pesado o ventre, o passo vagaroso.
Nunca trajou à moda: uma casaca
Da cor da noite o veste, e traz pendentos
Largos canhões do tempo dos Afonsos.
Dizem que o tempo da mais bela idade
Consagrou às questões do Peripato.
Já viu passar dez lustros, e experiente
Sabe enredos urdir, e pôr-se em salvo.
Entra por toda a parte, e em toda a parte
É conhecido o nome de Tibúrcio. (*O desertor*, Canto I, 8o, v. 114-127)

Sabe enredos urdir, e se pôr em salvo. Não só a Gonçalo ele consegue libertar como também os outros companheiros que foram presos. Sua primeira ação é garantir ao Gonçalo que não precisa temer ao próprio Tio. Ao encontrar Gonçalo lendo Tibúrcio faz uma defesa das ciências dos antigos, as “postilas, e os Cadernos”, lamenta que o método escolástico já não existe mais. Tibúrcio não vê esperança nas invenções que ficaram no lugar das ciências dos antigos e recrimina as leituras de Gonçalo.

Tudo leva a crer que Gonçalo verdadeiramente não era dos mais desejosos de instrução; afinal, ele lia e relia sempre as mesmas histórias, normalmente romances muito conhecidos e não obras consideradas importantes para adquirir instrução. O próprio conceito de instrução pode ser problematizado; afinal, Silva Alvarenga é contra a falta de desejo de instrução da época, a falta de interesse nas reformas feitas por Pombal. Os livros renunciados por Gonçalo não são esses dos quais Tibúrcio precisa lamentar a leitura. O lamento de Tibúrcio no caso desses romances poderia até ser compreendido se o objetivo de Gonçalo fosse mesmo adquirir instrução. Mas não é o caso.

As obras mencionadas no poema servem muito mais de alimento aos carunchos das estantes¹⁹ do que de leitura crítica. *O desertor* exige do leitor atual uma pesquisa profunda das leituras vigentes na época em que Silva

19 Para tratar da estante de livros do Tio de Gaspar, recomendo o trabalho de Polito.

Alvarenga escreveu o poema, por serem essas obras, aludidas ou mencionadas pelo autor, importantes na construção da trajetória fabular. O aspecto do riso que o poema deve ter provocado nos leitores da época dificilmente tem como ser recuperado hoje, a menos que o leitor possa pensar em outras obras com funções similares, mas ainda assim seria necessário conhecer as obras referidas para fazer uma ponte com o que se lê hoje. Polito faz uma observação importante quando afirma que alguns dos livros mencionados no poema possam ser, “com alguma imprecisão, [chamados] de ‘literatura de cordel’” (44). Essa imprecisão deve ser pautada se considerarmos “O novo público leitor” de Arnold Hauser quando trata da questão da leitura na Europa, mais precisamente Inglaterra e França.

A única espécie de livro que tinha um público mais vasto no século XVII e começos do XVIII era o opúsculo religioso de fundo edificante; a ficção secular formava apenas uma fração insignificante da produção total de livros. O afastamento do público leitor dos livros devocionais, em favor das *belles-lettres* seculares que, até cerca de 1720, ainda tratavam principalmente de assuntos morais e só mais tarde passavam a se ocupar de temas mais prosaicos. (539-540)

Em um salto de pouco mais de cem anos, com os efeitos da Revolução Industrial já iniciados, ao tratar “d’O Romance Social na Inglaterra e na Rússia”, Hauser apresenta:

Dickens [1812-1870] era um fornecedor de ficção ligeira para as massas, o continuador da **antiga novela sensacionalista barata** e o inventor do moderno *thriller*, em suma, o autor de livros que, independentemente da sua qualidade literária, correspondiam em todos os aspectos ao conceito atual de *best-sellers*.²⁰ (“O romance” 1995 851)

A imprecisão destacada por Polito ao procurar situar os tipos de livros lidos por Gonçalo e os livros pertencentes as estantes do Tio de Gaspar, talvez recaísse em menor imprecisão se fosse possível abandonar “literatura de cordel” e se aproximar “da antiga novela sensacionalista barata”. Ou

20 O destaque é meu.

“romance barato” (Hauser, “O romance” 1973 1004), como aparece em outra tradução da obra de Hauser. Sabendo que na Europa havia esse nicho no mercado de livros, é natural que ele tenha sobrevivido do século XVIII para o seguinte — aliás, até a atualidade. E permanece recebendo o mesmo olhar crítico apontado por Silva Alvarenga quando trata das leituras que servem à Ignorância no seu berço esplêndido. É certo que o leitor Gonçalves, na condição de representante do aluno universitário, diz muito sobre as condições de trabalho que o professor enfrenta quando precisa que os alunos façam leituras e, a partir delas, sejam capazes de emitir um parecer crítico.

Silva Alvarenga ao começar seu poema já com o desfecho da história da viagem de Gonçalves antecipa que das ações fúteis não resultarão consequências grandiosas.

A viagem já aconteceu. Gonçalves não foi demovido de sua ideia. Ao voltar ao fragmento que destaquei do Canto I o que temos é o resultado dessa viagem. Os desertores não aprenderam nada que era desejado para quem se propõe a estudar em uma Universidade, não aprenderam no antigo sistema de ensino, não aprenderam com os conselhos de Ambrósio, não aprenderam com as surras que receberam durante o percurso do Mondego até Mioselha (ou a casa do Tio de Gonçalves). E, se por um momento uma leitura desejosa de que de alguma forma *O desertor* pudesse aprender, isso também não se deu com a recepção na base da pancada do Tio dele.

A experiência com a viagem orquestrada dará a ele a confirmação de que não foi contagiado pelas luzes: “Mas tem a glória de trazer consigo / A derrotada estúpida Ignorância”. (Canto v, 128, v. 235-254). A glória de Gonçalves é manter a Ignorância viva, de ser o templo dela, ainda que isso represente ser um espírito baixo. A nova Universidade continuará sendo para os desertores sujeição e fadiga, e a Ignorância associada a liberdade. Não a liberdade da ciência, da Verdade que fora instalada em Portugal após os duzentos anos de sebastianismo esperançosos. Essa associada a “paterna liberdade” (Canto I, 77, v. 46) está de volta:

Enquanto à vista de um Prelado ilustre,
Prudente, Pio, Sábio, e Justo, e Firme
Defensor das Ciências, que renascem,
Puras as águas cristalinas correm

A fecundar os aprazíveis campos. (Alvarenga, *O desertor* Canto v, 129, v. 260-264)

Novamente a Ignorância associada a liberdade me permite enxergar a defesa da Universidade e o reconhecimento de que as luzes implicam a ausência de liberdade. Chamo a atenção para a facilidade que as ciências encontram para fecundar as mentes dos estudantes. Já estão puras, cristalinas e penetram nos campos aprazíveis.

Por fim, cabe a Gonçalo tentar sobreviver em meio ao que sobra após as águas cristalinas e os campos aprazíveis estarem juntos da defesa das Ciências, do Prudente, Pio, Sábio, e Justo. Não parecem boas as opções:

Possa a robusta mão, que o Cetro empunha,
Lançar-te num lugar tão desabrido,
Que te sejam amáveis os rochedos
Onde os coriscos de contínuo chovem. (Alvarenga, *O desertor* Canto v, 129, v. 269-271)

Não resta muito para Gonçalo, este foi aconselhado por Ambrósio, foi aconselhado em sonho pela Verdade e, ainda mais temido por ele, o próprio Tio o aconselhou e ainda usou de força corporal. Nada fez efeito, as luzes da Verdade continuaram apagadas. Ou seja, o poema não trata da nova Universidade, mas sim de sua não aceitação pelos alunos, tanto que a violência acontece fora da Universidade. Não trata da violência como ferramenta para converter discípulos, mas sim da recusa a um projeto universitário que nada significa para Gonçalo, mesmo apanhando, mesmo correndo o risco de ficar sem a herança do Tio. Tio esse, assim como o Tio de Gaspar, que não recebem nomes e um se opõe ao outro. O Tio de Gonçalo defende que ele volte para a Universidade e termine o que começou. O Tio de Gaspar serve para demonstrar que não só Gonçalo e Gaspar se recusam as luzes, mas também o Tio de Gaspar. Essa sentença fica clara quando os livros do Tio são elogiados por Gaspar, mas a estante está tão carunchada quanto as obras que nela estão, ou seja, só o caruncho pode se servir delas.

É possível pensar nos propósitos das reformas pombalinas assimilados pela Universidade? Sim. Mas na época os conflitos se davam de dentro dos grupos da elite letrada (conservadores de um lado, que defendiam os

privilégios estabelecidos desde o século XVI — tanto aristocracia, quanto alta burguesia do comércio — e da burguesia ilustrada, aquela que seguia mais ou menos fielmente os iluministas franceses e que desejava outra forma de ensino que também tirasse o Brasil do atraso em que estava Portugal.

Silva Alvarenga publicou *O desertor* dois anos antes de a educação no Brasil estar minimamente encaminhada. Na condição de um jovem aluno, é bom deixar destacado. Mas, quinze anos de dismantelamento deveria causar nele algum questionamento, ainda que fosse um fervoroso defensor de Pombal, do Iluminismo, e das ciências. Talvez esse seja um caminho para entender a voz poética, o fato de o poeta não usar um tom grandiloquente ou exaltado para falar da ação de estudantes que defendem um novo ensino, ou para tratar dos feitos de D. José e do Marquês de Pombal (que só aparecem louvados como referências autoritárias), mas o poeta usa o tom grandiloquente para exaltar jovens inconsequentes e alienados políticos, o que torna o tom muito estranho e dissonante, isto é, parece contrário a si mesmo.

Por fim, qual seja a forma artística de *O desertor*, essa forma incorpora a realidade histórico-social da época por meio da inversão dos heróis (rebaixamento), dos altos feitos épicos (a matéria risível) e recusa o enquadramento camoniano dos versos. Essa forma também demonstra que o autor do poema, na época estudante em Coimbra, se recusa a seguir a tradição e almeja por inovações. Assim com Silva Alvarenga defende a inovação pelas mãos do Marquês de Pombal em oposição à educação jesuíta, ele apresenta uma sátira ao modelo da poesia tradicional e inverte não só as características esperadas para as personagens, como também recusa a forma tão em voga pelos seguidores dos clássicos.

Referências

- Alvarenga, Manuel Inácio da Silva. *Obras poéticas: poemas líricos, Glaura, O desertor*. Introduzido, organizado e fixado por Fernando Morato, São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- . *O desertor. Poema herói-cômico*. Anotado por Joaci Pereira Furtado e Ronald Polito, Campinas, Editora da Unicamp, 2010.
- Bilac, Olavo, e Guimaraens Passos. *Tratado de Versificação*. Rio de Janeiro, Projeto Livro Livre, 2014.

- Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo, Cultrix, 2006.
- Boto, Carlota Josefina Malta Cardozo dos Reis. “A dimensão iluminista da reforma pombalina dos estudos: das primeiras letras à Universidade”. *Revista Brasileira de Educação*, vol. 15, n. 44, 2010, pp. 282-299.
- . “A reforma pombalina dos estatutos da Universidade de Coimbra: concepção de ciência e estratégia pedagógica”. *Formación de elites y educación superior en Iberoamérica* (SS. XVI-XXI), vol. I. Coordenado por José María Hernández Díaz y editado por José Luis Hernández Huerta, Salamanca, Hergar Ediciones Antema, 2012, pp. 55-63.
- . *Instrução pública e projeto civilizador: o século XVIII como intérprete da ciência, da infância e da escola*. Tese de livre docência, Universidade de São Paulo, 2011.
- Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. T. 1, 6. ed., Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000.
- . *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7 ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1985.
- Daflon, Claudete. “Uma pedagogia da escrita: intelectuais luso-brasileiros do século XVIII”. *Matraga*, vol. 18, n. 29, 2011, pp. 52-71.
- Daflon, Claudete, e Alexandre Antunes. “Abaixo dos pés as tempestades: o desafio interdisciplinar”. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, vol. 31, 2016, pp. 57-69.
- Etchebéhère Junior, Lincoln, e Thais Lanza Brandão Pinto. “Retrato da educação no Brasil império: um olhar sobre a cidade de Bananal”. *Pesquisa em debate*, edição especial 1, 2009.
- Hauser, Arnold. “O novo público leitor” *História social da arte e da literatura*. Traduzido por Álvaro Cabral, Martins Fontes, São Paulo, 1995, pp. 532-579.
- . “O romance social na Inglaterra e na Rússia”. *História social da arte e da literatura*. Traduzido por Álvaro Cabral, Martins Fontes, São Paulo, 1995, pp. 833-893.
- . “O romance social na Inglaterra e na Rússia”. *História social da arte e da literatura*. T. II. Traduzido por Walter H. Geenen. 2 ed., São Paulo, Mestre Jou, 1973.
- Lajolo, Marisa, e Regina Zilberman. *A leitura rarefeita: leitura e livro no Brasil*. São Paulo, Ática, 2002.

- Lima, Péricles Pedrosa. *Homens de ciência a serviço da coroa: os intelectuais do Brasil na Academia Real de Ciências de Lisboa: 1779/1822*. Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, 2009.
- Melo, Samuel Carlos. “Ambiguidade nas luzes: Silva Alvarenga e o poema heróico-cômico no século XVIII”. *Revista Sapiência: Sociedade, Saberes e Práticas Educacionais*, vol. 7, n. 3, 2018, pp. 145-158.
- Monteiro, Ofélia Milheiro Caldas Paiva. “Sobre uma versão desconhecida de O Reino da Estupidez”. *Revista de História das ideias*, vol. 4, T. 2, 1982, pp. 199-253.
- Oliveira, Paulo Giovanni de. “Poesia e estado: o louvor às reformas educacionais pombalinas encenado na obra de Manuel Inácio da Silva Alvarenga”. Dissertação de pós-graduação, Universidade de São Paulo, 2002.
- Polito, Ronald. Introdução. Alvarenga, *O desertor*, pp. 15-56.
- Pugliesi, Lucas Bento. “Clarezas (e obscuridades) d’O desertor de Silva Alvarenga”. *Letrônica*. vol. 11, n. 1, 2018, pp. 78-90.
- Silva, Ana Rosa Clochet da. “A formação do homem-público no Portugal setecentista: 1750-1777”. *Revista Intellectus*, vol. 2, n. 2, 2003, pp. 1-31.
- Tavares, Hênio. *Teoria Literária*. 10 ed. Belo Horizonte, Villa Rica, 1991.
- Teixeira, Ivan. “Hermenêutica, retórica e poética nas letras da América Portuguesa”. *Revista USP*, n. 57, 2003, pp. 138-159.
- Topa, Francisco. *Para uma edição crítica da obra do árcade brasileiro Silva Alvarenga: inventário sistemático dos seus textos e publicações de novas versões, dispersos e inéditos*. Porto, Edição do Autor, 1998.
- Tuna, Gustavo Henrique. *Silva Alvarenga: representante das Luzes na América portuguesa*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2009.
- Veríssimo, José. *História da literatura brasileira*. 4 ed., Brasília, Ed Universidade de Brasília, 1963.

Sobre a autora

Possui doutorado (2019) em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UNB), possui graduação (2001) e mestrado (2007) em Letras pela Universidade Estadual de Maringá. No magistério atuou na condição de professora-formadora na Secretaria de Educação de Marabá/Pará (2008-2010). Lá, participou de um projeto de Políticas Públicas destinado à Educação, que tem por nome “Extensão universitária em Gestão da Aprendizagem Escolar II–Língua Portuguesa (GESTAR II)”, proposto pelo Ministério da Educação (MEC) em parceria com a Universidade de Brasília (UNB). Durante esse período atuando na Secretaria de Educação de Marabá, também atuou em uma Faculdade privada (Metropolitana/Uniassevi), no curso de Letras. Assumiu, nos últimos meses residindo em Marabá (agosto 2009–maio 2010), aulas no Ensino Médio após aprovação em concurso público Estadual. Em Goiânia trabalhou na Universidade Paulista (UNIP) (2011) e na Faculdade de Educação/Universidade Federal de Goiás (UFG) (2012-2013). Também participou de organização de eventos acadêmicos na Universidade Federal de Goiás (UFG). Além de atuar na docência desenvolveu pesquisas nos seguintes temas: distribuição de livros, consumo e entretenimento, literatura narrativa de massa, indústria cultural, formação do leitor e alguma produção de análises de obras de autores consagrados da Literatura Brasileira. Atualmente mantém interesse acadêmico pelas relações entre literatura, sociedade, cultura, história, política e formação social, sobretudo no Brasil. O artigo que ora apresento é resultado de pesquisa desenvolvida entre 2015 e 2019 no doutorado com financiamento da CAPES, na Universidade de Brasília (UNB), sob a orientação da professora Anna Heron More, e cujo produto foi a tese defendida em março de 2019, intitulada “O Lugar e a Função da Escola na Estrutura Social Brasileira Representada nas Obras: *O desertor*, *O Seminarista*, *São Bernardo* e *Alegres Memórias de um Cadáver*”.

Hacia una relectura del imaginario revolucionario en la poesía latinoamericana entre los años sesenta y setenta: los casos de Heberto Padilla, Roque Dalton, Juana Bignozzi y Paco Urondo

Agustina Catalano

Universidad Nacional del Mar del Plata, Mar del Plata, Argentina
acatalano@conicet.gov.ar

Rocío Fernández

Universidad Nacional del Mar del Plata, Mar del Plata, Argentina
rociofernandezunmdp@gmail.com

Este trabajo propone abordar una serie de poemas de Heberto Padilla, Roque Dalton, Juana Bignozzi y Francisco Urondo que, desde una ideología de izquierda, configuraron voces disonantes respecto del discurso revolucionario oficial o partidario, vigente a mediados del siglo xx en Latinoamérica. La lectura en serie y los cruces entre escritores disímiles y de diferentes países de la región permitirá repensar algunas lecturas enquistadas y resignificar la poesía como un espacio que excede el panfleto y la propaganda para configurar una mirada crítica de los procesos revolucionarios y disputar la hegemonía misma de la palabra *revolución*.

Palabras clave: imaginario revolucionario; poesía latinoamericana; política.

Cómo citar este artículo (MLA): Catalano, Agustina y Rocío Fernández. “Hacia una relectura del imaginario revolucionario en la poesía latinoamericana de los años sesenta y setenta: los casos de Heberto Padilla, Roque Dalton, Juana Bignozzi y Paco Urondo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 189-210.

Artículo original. Recibido: 11/12/19; aceptado: 10/03/20. Publicado en línea: 01/07/20.



Towards a Rereading of the Revolutionary Imaginary in Latin American Poetry of the Sixties-Seventies: the Cases of Heberto Padilla, Roque Dalton, Juana Bignozzi y Paco Urondo

This paper proposes to broach a series of poems by Heberto Padilla, Roque Dalton, Juana Bignozzi, and Francisco Urondo whom, from a left ideology, set up dissonant voices regarding the official or partisan revolutionary discourse in force in the middle of the 20th century in Latin America. Serial reading and the crossings between dissimilar writers and from different countries of the region will allow us to rethink some cyclical readings and re-signify poetry as a space that exceeds the pamphlet and propaganda to configure a critical view of revolutionary processes and dispute the hegemony itself of the word *revolution*.

Keywords: revolutionary imaginary; Latin American poetry; politics.

Para uma releitura do imaginário revolucionário na poesia latino-americana dos anos sessenta e setenta: os casos de Heberto Padilla, Roque Dalton, Juana Bignozzi y Paco Urondo

Este artigo propõe abordar uma série de poemas de Heberto Padilla, Roque Dalton, Ernesto Cardenal, Juana Bignozzi e Francisco Urondo que, de uma ideologia de esquerda, formaram vozes dissonantes sobre o discurso revolucionário oficial ou partidário em vigor no meio do século xx em América Latina. A leitura serial e os cruzamentos entre escritores dessemelhantes e de diferentes países da região nos permitirá repensar algumas leituras cíclicas e ressignificar a poesia como um espaço que excede o panfleto e a propaganda para configurar uma visão crítica dos processos revolucionários e disputar a hegemonia própria da palavra *revolução*.

Palavras-chave: imaginário revolucionário; poesia latino-americana; política.

Introducción

ENTRE MARZO Y ABRIL DE 1971, el encarcelamiento del cubano Heberto Padilla y su posterior autocrítica sacudieron el campo intelectual latinoamericano. El caso expuso la condición particular del poeta, junto con una serie de críticas al sector cultural, que se tornaron objeto de debate en la convulsionada arena pública de principios de los años setenta.¹ Si bien durante la década anterior ya se habían dado discusiones y polémicas en torno a la función del intelectual dentro de los procesos revolucionarios,² las innumerables repercusiones por la autoinculpación del escritor evidenciaron las tensiones, solapadas y contenidas, que atravesaban el interior de la familia latinoamericana. En *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Claudia Gilman señala que lo sucedido reveló “el espesor y la complejidad de la circulación de los discursos en el interior del campo intelectual latinoamericano y hasta qué punto la época problematizó la brecha entre los discursos de circulación privada y los discursos de circulación pública” (237).

En este marco, es imaginable que muchos de los posicionamientos acerca de las políticas culturales del régimen, recién salidos a la luz con el encarcelamiento y la autoinculpación de Padilla, ya circularan cautelosamente, y con anterioridad, en la privacidad “[d]el cenáculo o el comité” (Rama 50).

- 1 En el capítulo “Alternativas frente al caso Padilla” (2003), Gilman señala el fuerte sesgo antiintelectual del discurso de Padilla y resume en tres los tópicos abordados: “el sector cultural ha estado a la zaga de la revolución, el escritor es vanidoso por naturaleza, los intelectuales cubanos no han sido generosos con la revolución” (237).
- 2 De la gran cantidad de estudios que han trabajado con los discursos culturales de la época destaco el ya mencionado de Gilman y Martínez Pérez sobre los intelectuales y la cultura cubana de los sesenta-setenta y los trabajos sobre revistas cubanas de Estupiñan, Kohan y Quintero Herencia. Por otro lado, es fundamental el estudio de Pogolotti que compila artículos, réplicas y contrarréplicas publicados en las revistas *La Gaceta de Cuba*, *Cuba Socialista*, *Bohemia*, *Cultura 64* y *Cine Cubano*, y en los periódicos *Revolución* y *Hoy*, en tanto da cuenta de la profusa complejidad de los debates acontecidos durante los primeros años de los sesenta. En esta línea, pero sin perder de vista la fuerza que adquirieron hacia finales de la década las posturas estéticas dogmáticas de los intelectuales más allegados al Partido Comunista, Leonardo Candiano afirma, tal como propone Fornet, que esa proliferación de polémicas junto con la impactante heterogeneidad de lineamientos evidencian la inicial apertura del régimen para que los intelectuales —incluso aquellos que no habían participado en el proceso de insurrección o que no formaban parte de organizaciones revolucionarias— se sumaran y colaboraran con la gestión cultural de la isla.

No obstante, si dentro del pensamiento de izquierda el tabú o la estrategia política impidieron, o tan solo dificultaron, la difusión de escritos polémicos que pudieran llegar a ser mal vistos, ya sea por las dirigencias o por los mismos intelectuales, hubo espacios discursivos vinculados al arte que, por su propia configuración, parecieron ser más permeables a la presencia de representaciones críticas. Aunque esa porosidad relativa no eximió a esas intervenciones artísticas de la censura o del señalamiento, es posible afirmar que hasta finales de la década de los sesenta hubo producciones literarias y cinematográficas que, respaldadas por instituciones culturales como la UNEAC, Casa de las Américas y el ICAIC, lograron desarrollar estéticas experimentales y articular contenidos disidentes —contrarrevolucionarios para los parámetros de la intelectualidad más allegada al Partido Comunista— que visibilizaron algunas de las contradicciones/tensiones del régimen. En esta línea, y con el propósito de revisitar el caso Padilla y la caracterización del período conocido como Quinquenio Gris,³ Ambrosio Fonet propone entender la cultura cubana de los sesenta como un espacio conflictivo y heterogéneo, conformado por redes de sujetos e instituciones que se disputaron constantemente la hegemonía sobre los discursos estéticos. Remarca, entonces, que

había tensiones y desencuentros, pero las cosas no eran tan sencillas: lo que las editoriales y revistas publicaban, lo que las galerías exhibían, lo que los teatros estrenaban, lo que filmaba el ICAIC servían para mostrar *quiénes* eran (éramos) los que movían los hilos de la “industria cultural”, hasta dónde resultaba ser hegemónico nuestro discurso, pese al rechazo y las sospechas que el mismo suscitaba entre aquellos ideólogos profesionales a quienes solíamos llamar piadosamente “guardianes de la doctrina”. (12)

Esta caracterización resulta novedosa y sumamente productiva ya que permite pensar la pugna por el discurso estético como una puesta en conflicto del sentido de la realidad. Si por un lado se fue construyendo e instituyendo

3 Se conoce como Quinquenio Gris al período de soviétización de la cultura cubana en el que Luis Pavón Tamayo presidió el Consejo Nacional de Cultura entre 1971 y 1976. Según Fonet, el Pavonato fue un momento en el que se despojó del poder a un sector de la intelectualidad vinculado a las prácticas más experimentales, que había mantenido cierta hegemonía sobre los discursos culturales y que ya no resultaba “políticamente confiable”.

un imaginario revolucionario desde el ámbito político y cultural, es decir, imágenes, tópicos, tonos, símbolos, metáforas o consignas que delinearon un lenguaje común; por el otro, aparecieron también producciones artísticas que estaban de acuerdo en muchos casos con el proyecto socialista, y generaron disrupciones, fracturas y disonancias, dado que no se atenían a producir dentro del reparto de ese imaginario. En este sentido, nuestro artículo se propone indagar y analizar esas configuraciones *otras* de lo revolucionario, a partir de algunos poemas de Heberto Padilla en Cuba y de las poéticas de Juana Bignozzi y Francisco “Paco” Urondo en Argentina, con el doble objetivo de reflexionar acerca de la poesía como un espacio potente y polémico que articuló disputas simbólicas, y como un discurso desterritorializante que visibilizó las tensiones sobre las que se constituyó el imaginario revolucionario latinoamericano.

Dos

En octubre de 1968, el jurado conformado por J. M. Cohen, César Calvo, José Lezama Lima, José Tallet y Manuel Díaz Martínez entregó, por unanimidad, el premio de poesía Julián del Casal, de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos a Heberto Padilla, destacando que no había otro libro que reuniera méritos suficientes para disputarle el lugar, a la vez que la capacidad de *Fuera de juego* de construir una “intensa mirada sobre problemas fundamentales de la época y una actitud crítica ante la historia” (Gilman 211). Estas características, que justifican la premiación y ponderan la escritura de Padilla, son las que justamente transforman el poemario en un texto contrarrevolucionario a los ojos de las autoridades de la UNEAC. Si bien se autoriza la publicación del libro, el comité de dicha institución adjunta un descargo en el que se afirma que los poemas de Padilla eran provocativos de la ambigüedad y la crítica individualista para atacar los valores del socialismo y su ideología:⁴

4 Uno de los poemas que generó más revuelo, aunque ya había sido publicado en septiembre de 1966, en la revista *Unión*, fue “El abedul de hierro”, en el que se critica el proceso soviético. La UNEAC condena la crítica a “los revolucionarios bolcheviques, hombres de pureza intachable, verdaderos poetas de la transformación social” y desliza, a su vez, que dicha crítica esconde una actitud contrarrevolucionaria que se sostiene a partir de la ambigüedad del referente (Padilla 91).

En estos textos [de *Fuera del juego*] se realiza una defensa del individualismo frente a las necesidades de una sociedad que construye el futuro y significa una resistencia del hombre a convertirse en combustible social. Cuando Padilla expresa que le arrancan los órganos vitales y se le demanda que eche a andar, es la Revolución, exigente en los deberes colectivos quien desmembra al individuo y le pide que funcione socialmente. En la realidad cubana de hoy, el despegue económico que nos extraerá del subdesarrollo exige sacrificios personales y una contribución cotidiana de tareas para la sociedad. (89)

La UNEAC utiliza la imagen del cuerpo al que se le arrancan los órganos vitales,⁵ que construye Padilla en “En tiempos difíciles”, poema que abre el libro, como metáfora del sacrificio que la revolución demanda a los individuos para la construcción de una nueva sociedad; el cuerpo, individual y colectivo a la vez, aparece en primer plano como un espacio disputado políticamente en ese momento, el cual habría de ser entregado a la causa para ser funcional al pueblo.⁶ Si por un lado tenemos las necesidades de una sociedad que está construyendo el futuro, la exigencia de deberes colectivos y la demanda de contribuciones cotidianas, como modalidades de esa ética revolucionaria que predica la pérdida de soberanía en función del ideal político; por el otro, aparece, según lo que leemos en el descargo, la resistencia del poeta:

-
- 5 Este aspecto del corte y el desmembramiento del cuerpo del poeta es abordado notablemente por Ignacio Iriarte en “Leonardo Padura y las transformaciones políticas de la actualidad”. En dicho artículo, Iriarte parte de la novela *Herejes* (2014) del cubano Leonardo Padura para reflexionar acerca de las vinculaciones que el escritor establece entre la revolución cubana y la religión judía, y se detiene en el sacrificio en tanto elemento que le permite a Padura trazar determinados paralelos entre el judaísmo y la revolución, al mismo tiempo, que reconstruye la narrativa histórica que hizo posible la época castrista y la configuración de un tiempo mesiánico en el cual inscribir los hechos de 1959. En este sentido, y estableciendo una clara comparación con la circuncisión que marca y carga simbólicamente el cuerpo del pueblo judío, Iriarte habla de la “circuncisión ideológica” como la capacidad que, en su momento, tuvo el discurso revolucionario para articular/marcar a los individuos y crear nuevas subjetividades.
- 6 “Le pidieron las manos, / porque para una época difícil / nada hay mejor que un par de buenas manos. / Le pidieron los ojos / que alguna vez tuvieron lágrimas / para que no contemplara el lado claro / (especialmente el lado claro de la vida) / porque para el horror basta un ojo de asombro. / Le pidieron sus labios / resecos y cuarteados para afirmar, / para erigir, con cada afirmación, un sueño / (el-alto-sueño); / le pidieron las piernas, / duras y nudosas, / (sus viejas piernas andariegas) / porque en tiempos difíciles / ¿algo hay mejor que un par de piernas / para la construcción o la trinchera? / Le pidieron el bosque que lo nutrió de niño, / con su árbol obediente. / Le pidieron el pecho, el corazón, los hombros. / Le dijeron / que eso era estrictamente necesario” (Padilla 5).

Le explicaron después
que toda esta donación resultaría inútil
sin entregar la lengua,
porque en tiempos difíciles
nada es tan útil para atajar el odio o la mentira. (Padilla 5)

Es necesario entregar la lengua para atajar el odio o la mentira, pues no basta con el cuerpo como maquinaria productiva que participa y colabora para generar “ese despegue económico que nos extraerá del subdesarrollo”.

La jerarquización —la lengua por encima del resto del cuerpo— y la resistencia del órgano a convertirse en maquinaria productiva, configuran una subjetividad particular, la del poeta —pero también la del intelectual— que abre y atraviesa por completo el poemario de Padilla; desde las dedicatorias a otros escritores cubanos, como por ejemplo el caso de José Lezama Lima, hasta la tematización y la aparición de tales escritores en los poemas o como interlocutores. En “Dicen los viejos bardos” se aconseja, o, mejor dicho, se advierte, “No lo olvides, poeta / En cualquier sitio y época / en que hagas o en que sufras la Historia, siempre estará acechándote algún poema peligroso” (17). La utilización de la palabra *bardo*, junto con la noción de “cualquier sitio y época” trazan un linaje que transhistoriza esa subjetividad que, ya sea haciendo o sufriendo la Historia, es acechada por la peligrosidad del poema. Padilla piensa desde la poesía lo que todos los intelectuales de la época están discutiendo en reuniones, congresos⁷ y revistas, esto es, cómo hacer literatura dentro de una sociedad socialista. Esto es equiparable a preguntarse cómo escribir poesía dentro de Cuba, cuando ser poeta implica ser acechado por la resistencia de la lengua y la peligrosidad del poema.

Una respuesta posible a este interrogante la da el propio Padilla el 27 de abril de 1971, cuando expone su autocrítica en la UNEAC. Después de haber

7 A pesar de que durante la década de los sesenta hubo un sinnúmero de reuniones y congresos que tuvieron como objetivo pensar la cultura socialista, cabe destacar el Congreso Cultural de La Habana por la magnitud y la importancia que tuvo a nivel mundial, además de haber sido celebrado el mismo año que se publica el poemario de Padilla. El evento desarrollado en enero de 1968 tuvo como tema “El colonialismo y el neocolonialismo en el desarrollo cultural de los pueblos” y fue dividido en cinco ejes: cultura e independencia nacional, la formación integral del hombre, responsabilidad del intelectual ante los problemas del mundo subdesarrollado, cultura y medios de comunicación masiva, y problemas de la creación artística y del trabajo científico y técnico.

sido encarcelado por Seguridad del Estado, el escritor reconstruye y evalúa su carrera poética:

La poesía cubana del comienzo de la Revolución, la misma que yo hice en etapas breves que la propia Revolución me ha reconocido en mis conversaciones con Seguridad, era una poesía de entusiasmo revolucionario, una poesía ejemplar, una poesía como corresponde al proceso joven de nuestra Revolución. Y yo inauguré —y esto es una triste prioridad—, yo inauguré el resentimiento, la amargura, el pesimismo, elementos todos que no son más que sinónimos de contrarrevolución en la literatura. Ustedes saben que yo me estoy refiriendo a *Fuera del juego*, que ustedes me han oído defender mucho. Pero es que hay que pensar profundamente las cosas. Pensemos sinceramente en *Fuera del juego*. ¿Ustedes piensan, si ustedes leen ese libro, que es en realidad un libro revolucionario? ¿Es un libro que invita a la Revolución y a la transformación de una sociedad? [...] yo empecé mi libro como hubiera podido empezar un filósofo viejísimo y enfermo del hígado con un poema que se llama “En tiempos difíciles”. Y por ahí siguen una serie de poemas. Ese libro está lleno de amargura, está lleno de pesimismo. [...] Ese libro expresa un desencanto, y el que lo aprecie lo único que hace es proyectar su propio desencanto [...]. Es decir, el motor de mi poesía ha sido el pesimismo, el escepticismo, el desencanto. Y ese libro, *Fuera del juego*, está marcado por ese escepticismo y por esa amargura. Ese escepticismo y esa amargura no entusiasman y no llevan a la Revolución. Esos poemas llevan al espíritu derrotista, y el espíritu derrotista es contrarrevolución. (84-85)

Más allá de la consabida polémica, vinculada a las presiones que recibió el poeta cuando esgrimió su descargo inculpatorio, y de que efectivamente es posible escuchar “la voz del Estado” en su confesión, es necesario volver a sus dichos para leer quirúrgicamente ese extraño texto sobre la cultura revolucionaria, para así volver a esas preguntas que movilizaron a la intelectualidad latinoamericana durante la década del sesenta.⁸ En efecto, Padilla

8 Si bien es cierto que es difícil comparar la confesión de Padilla con los discursos que habitualmente se consideran como las plataformas culturales de la revolución cubana —ya sea “Palabras a los intelectuales” de 1961 o el discurso de cierre al Primer Congreso Nacional por la Educación y la Cultura de 1971, ambos pronunciados por Fidel Castro— sería

—o el Estado a través de la voz “ventrilocuada” de Padilla— rescata los poemas de *El justo tiempo humano* (1962) y *La hora* (1964), ya que están en sintonía con el entusiasmo y la épica del discurso del Estado, y critica, por otro lado, *Fuera del juego*, porque este barre con el relato estimulante que llama a los hombres a formar parte de la Historia o glorifica a los héroes que han dado su vida por la causa. Aparece esa lengua que se resiste a convertirse en combustible social y que no le es funcional al gobierno. El desencanto, el pesimismo, la amargura, el resentimiento y la tristeza son construcciones discursivas contrarrevolucionarias que conducen a desarrollar un espíritu derrotista, ya que no convocan a la participación y al sacrificio por la causa. La peligrosidad del poema es, entonces, la peligrosidad que conlleva desarrollar una lengua *otra* que critica la del Estado, no solo en su decir, sino también en su configuración de una sensibilidad *otra*. Esa crítica disputa los sentidos construidos por el régimen para interpretar la realidad, a la vez que es una puesta en crisis de la lengua común. En la confesión de Padilla se expresa esa potencialidad subversiva de la lengua *otra*, a partir de la proliferación de la terminología médico-biológica, que a su vez recuerda a los discursos biopolíticos que se configuran en torno a la idea de decadencia finisecular. Por un lado, si nos detenemos en la enfermedad hepática asociada con “En tiempos difíciles”, lo sano y lo enfermizo aparecen asociados a la lengua revolucionaria y la lengua *otra*, respectivamente; por el otro, esa lengua enferma amenaza con propagarse a partir del efecto que produce en los lectores que podrían “contagiarse de desencanto” o, peor aún, reconocerse en ese lenguaje. Así, ese lector que imagina Padilla, que aprecia el poemario y “proyecta su propio desencanto”, es en efecto el que encuentra en el libro un espejo en el que se reconoce y, al mismo tiempo, un sentido que lo atraviesa —que no es el de la ideología oficial— y que, al articular una nueva lengua, le permite poner en palabras su experiencia.

De las diversas textualidades que abordaron el caso Padilla, hay una en particular que pone en imágenes esta lectura. El 2 de junio de 1971, la revista mexicana *Siempre!* publica en la tapa una imagen en la que aparece Fidel Castro esculpiendo una estatua gigante que tiene un cartel que dice “Aquí se construye el socialismo”, a cuyos pies aparece Heberto Padilla,

posible y productivo encontrar en la extrañeza y la compleja indireccionalidad de ese texto una estrategia para poder afirmar aquello que la dirigencia no se atreve o no puede decir por su propia boca.

rompiéndole un dedo. El primer elemento que se observa es que en vez de un cuerpo humano hay una estatua, cuya figuración es la de la Nación como un cuerpo, propia de las representaciones biologicistas del paradigma positivista. Esa condición es la que pareciera determinar las maneras de atacar ese cuerpo: lo que se puede hacer es romperle una parte, lo que es equivalente a romper el cuerpo social. El poeta desde afuera del cuerpo, como una subjetividad no integrada al cuerpo social, rompe esa totalidad escultórica, impidiéndole al Estado la ilusión de íntegra articulación. En el contexto del caso Padilla, ese dedo que se amputa es el del campo intelectual latinoamericano y, en consonancia, tal como apuntó Nicolás Casullo, esos sujetos que parecen abandonar definitivamente la idea de formar parte de la Historia (289-291). Ese dedo que falta también evidencia que el cuerpo socialista no es un todo homogéneo, sino que está atravesado por conflictos y tensiones que el gobierno no logra controlar.

Algo similar se desprende del descargo que publica la UNEAC por la premiación de *Fuera del juego*. Si volvemos una vez más al poema que abre el libro, y al fragmento citado, es posible señalar que, a pesar de que parece no haber una oposición firme del sujeto al cual le piden sus partes del cuerpo, la declaración utiliza el verbo *arrancar* y, de esta manera, señala que dicha entrega no se da por voluntad propia, sino que es producto de la violencia que ejerce el Estado ante la resistencia. Esto no significa que la UNEAC cargue negativamente el texto de Padilla, sino que es el desencanto que recorre el libro el que hace que lean ese poema con esa carga semántica particular y lo asocien con la experiencia tensionada del escritor con los representantes culturales de la revolución.⁹

Al igual que en la tapa de la revista *Siempre!*, se deja a la vista que la conflictividad que define el vínculo del poeta como sujeto social con la revolución, signada por la resistencia de la lengua y la peligrosidad del poema, resulta problemática ya que corroe la interpretación de la realidad cubana. Esa problemática excede las disputas estéticas y da cuenta de que, —a diferencia de la construcción que hace el régimen sobre el pueblo, como

9 Hay que recordar, tal como lo hace Claudia Gilman, los episodios que fueron construyendo la imagen de *enfant-terrible* de Padilla dentro de Cuba: desde el escándalo a fines de 1967 y principios de 1968 que provocaron los dichos de Padilla contra Lisandro Otero, vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura, hasta la defensa que realizó de Guillermo Cabrera Infante, escritor crítico del gobierno de Castro.

un bloque unitario que empuja al socialismo por el camino del desarrollo—, la sociedad socialista está atravesada por un constante juego de conflictos y negociaciones entre los individuos y las instituciones. Si la sociedad, articulada por la lengua revolucionaria, es una comunidad en apariencia despojada de conflicto, la poesía la muestra como un espacio conflictivo, heterogéneo y abierto, en el que dicha articulación no logra totalizar por completo los significados, lo que la lleva a disputar los sentidos con otros discursos. En sintonía, el poema que da nombre al libro de 1968 de Padilla, muestra, casi proféticamente, la “resolución” futura de esa tensión:

¡Al poeta, despídanlo!
Ese no tiene aquí nada que hacer.
No entra en el juego.
No se entusiasma.
No pone en claro su mensaje.
No repara siquiera en los milagros.
Se pasa el día entero cavilando.
Encuentra siempre algo que objetar.

¡A ese tipo, despídanlo!
Echen a un lado al aguafiestas,
a ese malhumorado
del verano,
con gafas negras
bajo el sol que nace. (40)

Esa voz —¿el Estado?— que quiere despedir al poeta argumenta que este no se entusiasma y que no entra en el juego, complejizando así el sentido del poemario. Si a primera vista se tiende a pensar que el fuera del juego era una descripción topológica consecuencia del poemario, es decir, resultado del imperativo que retorna una y otra vez en el poema, se descubre que estar afuera es en realidad anterior y, aunque determina una exterioridad en términos espaciales, es una actitud, un principio ante el discurso castrista. La actitud de no entrar en el juego es sinónimo de malhumor y del sujeto aguafiestas que no se entusiasma, pero también de aquel que no deja en claro su mensaje, se pasa el día cavilando y encuentra siempre algo que objetar.

Así, esa enumeración que describe al sujeto que se niega a participar deja a la vista cómo el desencanto y el pesimismo atentan contra el cuerpo social, y muestra que no entrar en el juego tiene que ver con la contradicción, la reformulación y la experimentación como formas de resistirse a hablar mecánicamente la lengua revolucionaria.

Tres

En lo referente al contexto argentino, coincidimos con la siguiente observación de Ana Longoni:

A diferencia de Cuba desde el triunfo revolucionario de 1959 o incluso del gobierno democrático de la Unidad Popular en Chile entre 1970-73, en Argentina no se puede hablar de una revolución sino más bien un clima triunfalista instalado en amplios sectores sociales acerca de la inminencia o proximidad de la revolución. No hubo revolución sino su deseo (extendido e intenso), la percepción optimista de que se trataba de un destino histórico inevitable. (*Vanguardia y revolución* 22)

Es importante tener en cuenta esta distinción, sin dejar de analizar cómo se construyó un ideario revolucionario que abarcó diversas zonas de la cultura argentina de aquellos años, nutrido en muchas ocasiones por la experiencia cubana. Además, este clima político dio lugar a una serie de organizaciones y grupos, comprendidos bajo la categoría de “nueva izquierda”, que en algunos casos eran desprendimientos de estructuras anteriores como el Partido Socialista y el Partido Comunista. A mediados de la década del cincuenta, bajo el ala del último, se ubicó un grupo de poetas jóvenes, quienes crearon un colectivo editorial llamado *El Pan Duro*, el cual logró sacar varios libros de poesía, tutelados por la figura de Raúl González Tuñón. Entre los miembros estaban Juan Gelman, Héctor Negro, Juana Bignozzi y José Luis Mangeri. La poesía de *El Pan Duro* hablaba de la revolución, recogía los tópicos políticos del momento y ponderaba a viejos y consagrados poetas como Tuñón, quien además era un histórico afiliado al Partido Comunista Argentino, militante antifascista y simpatizante de las causas sociales más resonantes de la primera mitad del siglo xx. Sin embargo, en 1963, se da un primer gran quiebre dentro del Partido Comunista —sobre todo en los

sectores juveniles— y escritores como Gelman y Bignozzi se distancian del colectivo o son expulsados del mismo.¹⁰ Dentro de este contexto, Juana Bignozzi publica sus tres primeros poemarios: *Los límites* (1960), *Tierra de nadie* (1962) y *Mujer de cierto orden* (1967). Las contradicciones militantes, la posibilidad de una revolución y las idas y vueltas con el partido, son algunos de los referentes que atraviesan el primer tramo de su escritura y de algunas entrevistas en las que aparece. La política está inmersa desde muy temprano en su biografía, por el hecho de haber nacido en una familia obrera y anarquista. La poeta no duda en exponer esa “mitología familiar” (46), al mismo tiempo que se distancia y construye un espacio propio que podríamos pensar dentro de la idea de “pequeña vida” (38). Pero ¿qué implica esa “pequeña vida” frente a la “vida en serio” o a la “literatura en serio” que practican muchos de sus amigos y compañeros? Se lee en “Sprit o sentido del humor, como gusten”, del libro *Mujer de cierto orden*:

Hace unos días he decidido luchar
y la sola idea de la lucha
me ha producido un cansancio tan infinito
que hasta mis mejores amigos guardan una distancia respetuosa. (27)

10 Ana Longoni analiza el alejamiento de Carlos Alonso —artista visual— y da cuenta de las diferencias y tensiones que existían entre el Partido Comunista Argentino y los sectores culturales e intelectuales. Hay dos momentos de rupturas significativas, 1963 y 1967, cuando directamente se emprende la construcción de un nuevo partido (“Del escarnio” 46-50). María Cristina Tortti ha dedicado gran parte de sus investigaciones a la denominada “Nueva izquierda” y menciona la “peronización” de algunos militantes, como una de las causas de alejamiento del Partido Comunista y del Partido Socialista. Ese es el caso de Juan Gelman, por ejemplo, quien se integró a las Fuerzas Armadas Revolucionarias en 1967 y que, años más tarde, se fusionaría con Montoneros, organización peronista en la que participó hasta 1979. Bignozzi expresa en distintas entrevistas que este desencuentro con el Partido Comunista fue relevante para su vida y su obra: “Tener lucidez siempre te ayuda y yo vislumbraba que no iba a vivir ni hacer la revolución en la Argentina. Desgraciadamente eso que sentía se confirmó después. Quizás esos poemas reflejaban la soledad de una mujer que se ha quedado sin partido; nunca encontré nuevamente una estructura sólida que me permitiera integrarme. Y esa no militancia nunca la superé. No la supero hoy, incluso está en mis poemas recientes. Nunca hice poesía política, porque no tengo voz para eso, pero siempre hice una poesía ideológica de izquierda. Y por eso mi poesía se fue decantando tanto hacia lo ideológico porque la política me había dejado de lado. Era una excluida, no podía participar y tenía prejuicios que no podía superar para integrarme en el peronismo” (Frieria).

En 1967, la palabra *lucha* tenía una connotación fuerte si consideramos que, entre otros eventos, fue el año del asesinato del Che Guevara y, apenas un año antes, se dio la llamada Noche de los bastones largos, en la Argentina, bajo la dictadura militar al mando del general Juan Carlos Onganía.¹¹ Más tarde se desencadenaron una serie de insurrecciones populares, como el Cordobazo, que dejaron entrever el valor social y político de la lucha, en sus versiones armadas o pacíficas. El poema no explicita en ningún momento que se trata de una lucha de índole política o revolucionaria, pero los versos que siguen permiten reconstruir el contexto. Frente a los “amigos que sufren en distintas partes del mundo” (27), el sujeto poético se sincera, aunque en clave irónica, y se hace cargo de su “cansancio infinito”, sabiendo que eso podría costarle la soledad. De este modo, Bignozzi se aleja del dramatismo y del tono elegíaco que tiñeron los versos de muchos poetas de este periodo y abre nuevas posibilidades de lectura y apropiación de categorías tan resonantes como *lucha* o *revolución*.

Aunque no sería del todo atinado hablar de una poesía revolucionaria en la Argentina, son varios los poemas que homenajean la experiencia cubana, la figura del Che o que, incluso, desean una transformación radical del orden establecido.¹² Por eso, si este es un momento en el que la literatura y

11 La noche de los bastones largos consistió en un violento desalojo de cinco facultades de la Universidad de Buenos Aires, por decisión e intervención de la dictadura militar de ese momento. Como resultado de esta represión, fueron despedidos, renunciaron o emigraron muchos profesores e investigadores. Véase Morero, Sergio, Eidelman, Ariel y Lichtman.

12 No hablamos de poesía revolucionaria como conjunto de textos más o menos sostenidos en el tiempo, de poetas o músicos que cantaron o clamaron por una revolución política o social. En primer lugar, por las características de los procesos prerevolucionarios en la Argentina, mencionados al comienzo de este apartado en la cita de Longoni. En segundo lugar, si bien es cierto que hay una “poesía política”, o una poesía que retoma acontecimientos históricos identificables, y se puede leer desde cierta imaginación de izquierda, esos textos hacen mayor referencia a una experiencia individual, de corte reflexivo, incluso metafísico, que a una vivencia de índole colectiva. Esto último se dio más en el campo musical, por ejemplo, en figuras como Víctor Jara (para el caso chileno) o en el repertorio de Jorge Antonio Cafrune; sus letras apuntan directamente a la clase trabajadora y campesina, para provocar una toma de conciencia respecto de la situación de explotación, desarrollando posteriormente la lucha. Finalmente, y a pesar de que existen continuidades, son muchas las diferencias entre las poéticas de este periodo (Juan Gelman, Paco Urondo, Juana Bignozzi, Roberto Santoro, Alberto Szpunberg, Horacio Salas, Leónidas Lamborghini, entre otros/as), al mismo tiempo en que cada una de ellas presenta distintos momentos o inflexiones en su interior.

la cultura latinoamericanas se involucran fuertemente con la imaginación política revolucionaria y, por ende, invocan y anhelan una lucha colectiva —a veces a la manera de la guerrilla cubana—, es posible afirmar que Bignozzi se desvía de ese camino y se mueve a contramano, sin identificarse como antagonista o contrarrevolucionaria. Sus textos exponen el desencanto (“mi falta de amor por la humanidad está suficientemente demostrada”), pero, simultáneamente, conforman personajes teatrales o teatralizados: la “pobrecita”, la suicida que aun habiendo pasado “al lado de los ríos más famosos del mundo” no se suicidó en ninguno (27). El desánimo y el cansancio impulsan una distancia en relación con la gesta revolucionaria del momento, al mismo tiempo en que la configuración del yo —en este caso “pobrecita” y “suicida”— inhabilita el tono lacónico. En otro poema, donde están presentes “los muertos que no olvidamos”, se exclama: “pero qué se le va a hacer” (34). Así se rompe toda solemnidad respecto de estos grandes tópicos como lo son la muerte, la revolución y la política. Este gesto es constante y debe leerse en clave humorística, como una grieta que se abre en el sentido común o familiar del lector; cualquier expectativa sobre estos referentes mencionados se rompe, se quiebra, se crispa.

La poesía de Bignozzi se aburre de la “literatura en serio” —como se titula otro de sus textos— y por eso recurre a la ironía, al juego de ingenio, al disfraz. Ella está “rodeada de gente que espera cosas de la vida / o practica la tragedia” (39), panorama ante el que busca la diferencia, fuera de los espacios grandilocuentes y de su propia “mitología familiar”, afirmándose en la cotidianidad de un domingo a la tarde, al sol, en una ventana a través de la cual decir “buen día”, en una vida que “los que juegan a cosas importantes” no entenderán (51). A fin de cuentas, es la investidura heroica lo que se pierde por completo frente a la reivindicación de un universo más bien mundano. Pero preocuparse por objetos triviales o simples acciones no implica en ningún momento perder de vista el objetivo: “Sufro, amo, todos rabiamos por la revolución / a veces tengo miedo de que seamos felices” (49). Estos versos hacen resonar las palabras que Rodolfo Walsh escribe en 1969 a Fernández Retamar:

Hay algo de inhumano en esto, que viene dado por ese todo-o-nada. Ahora hay que vivir una vida más racional, pensando que todo esto va a durar

diez años, veinte años, hasta que uno se muera; y que yo no soy un héroe de historieta, sino uno más, alguien que pone un poco el hombro todos los días [...]. (139-140)

Quizás esa “vida más racional” de la que habla Walsh posibilite una felicidad momentánea, aunque necesaria y urgente, para no hundirse en la tragedia y la muerte, para así llegar, algún día, a esa rabiada revolución.

En la Argentina, ya entrados los años setenta, comenzarán a sentirse aires de desaliento, y lo que antes podía leerse en clave propositiva o proyectiva, ahora se volverá denuncia de los crímenes y atrocidades desatadas por el terrorismo de estado.¹³ En los últimos textos de Francisco “Paco” Urondo están presentes la persecución, la despedida y el fantasma de la traición al interior de las organizaciones políticas.¹⁴ En su poema titulado “Noticias”, publicado en *Cuentos de batalla* (1973-1976), escribe:

Padrecito Mugica: ¿habrás sido tan tonto de pensar que fuimos nosotros?
Estabas equivocado ya, pero espero que no hayas cometido este nuevo error.
Ni siquiera ante la certidumbre de haber sido usado; esto sería mejor que haberse llevado a la tumba aquel sinsabor inútil en la boca. Que Dios no lo permita, amigo mío, y que en paz descanses. (466)

Urondo era, en ese momento, militante de Montoneros al igual que Carlos Mugica, un sacerdote tercermundista que desarrollaba tareas sociales y comunitarias en la Villa 31 del barrio porteño de Retiro.¹⁵ Estos versos

13 El terrorismo de estado en Argentina es anterior a la dictadura cívico-militar de 1976. Desde el año setenta y tres estaba en vigencia el grupo de ultraderecha denominado Triple A, que cometió múltiples asesinatos y desapariciones, en distintas ciudades del país.

14 Longoni aborda la figura del traidor vinculada con la del sobreviviente, en distintos textos narrativos. El fantasma de la traición pesa sobre los sobrevivientes al campo de concentración como sospecha y desconcierto. La voz del que vuelve del terror revela información difícil de asimilar y además pone en tensión el esquema de buenos y malos, héroes y enemigos (*Traicioneros* 19-44). La diferencia con los poemas de Urondo o de Roque Dalton es que el tópico de la traición tiene anclaje en un momento previo a la dictadura cívico-militar y no está asociada con la imagen del sobreviviente sino con la del desertor. Quizás pueda pensarse como germen de lo que analiza Longoni en la década del ochenta en adelante.

15 Montoneros fue una organización armada peronista, activa desde 1970 y se estima que hasta alrededor de 1980. Véase Anguita y Caparrós.

recuperan la tensión existente entre el “Padrecito” Mugica y Montoneros, que, a su vez, dio lugar a distintas versiones que culpabilizaban a este grupo de su muerte.¹⁶ El diminutivo del comienzo nos sitúa entre dos tonos posibles: uno irónico y otro afectivo. A pesar de que existe una relación de cercanía —acentuada después por la expresión “amigo mío” y el deseo de paz—, lo que devela el poema es el contrapunto con Mugica, a través de la pregunta y el reproche, al cadáver al que, simultáneamente, se está despidiendo. Por un lado, podemos leerlo como un sincero y amistoso anhelo de que el compañero militante haya partido sin ese “sabor inútil en la boca” de la perfidia. Pero, por otro, gravitan muy sutilmente la acusación, la amenaza y el desafío: “Estabas equivocado ya, pero espero que no hayas cometido este nuevo error”. Señalar este traspie cancela la posibilidad de la elegía o la ceremonia, porque implica cuentas imposibles de saldar con el muerto. Y así como se apuntan los errores del otro, se asume el cargo de “haber usado” al Padre Mugica. Por lo tanto, el interrogante inicial queda sin respuesta, la duda, sembrada, y la crítica deviene en autocrítica. En otro texto del mismo libro, “Por soledades”, se denuncia una persecución militar que se convierte en paranoia y sospecha permanentes:

[...] ese hombre, ese pueblo, esa familia, esa organización, se
siente perseguida
Es más, comienzan
a perseguirse entre ellos
a delatarse,
a difamarse, y juntos, a su vez, se lanzan a perseguir
quimeras, a olvidarse de las legítimas,
de las costosas pero realizables aspiraciones. (474)

16 Uno de los trabajos que recoge la hipótesis de culpabilidad de Montoneros en el asesinato de Mugica es *Entregado por nosotros* de Juan Manuel Duarte. En él se reconstruye parte de las polémicas y críticas suscitadas por Mugica, quien planteó en numerosas oportunidades su inclinación por la vía pacífica, a partir de una serie de documentos y entrevistas. A pesar de que esto no es del todo relevante para nuestro trabajo, es interesante observar cómo la situación coyuntural del asesinato de Mugica desnuda un drama que se vivía al interior de las militancias de los setenta y que está latente en el poema de Urondo. La literatura va a recoger los estigmas del traidor, el delator, el informante, el vendido, entre otros; gesto que contribuyó, en alguna medida, con la clausura de inflexiones más épicas o entusiastas.

Esta “triste historia” marca la pérdida de expectativas en la lucha o la ofensiva contra el terror que los acosa, y el desencanto con la propia militancia orgánica, en muchos casos sostenida durante varios años. “Conversación tensa”, un poema póstumo del salvadoreño Roque Dalton, quien fue ejecutado en 1975 por el Ejército Revolucionario del Pueblo, responde justamente a esta lógica maniquea de amigos y enemigos:

¿Qué hacer si sus peores enemigos
son infinitamente mejores
que usted?
Eso no sería nada. El problema surge
cuando los mejores amigos
son peores que usted.
Lo peor es tener sólo enemigos.
No. Lo peor es tener sólo amigos.
Pero, ¿quién es El Enemigo?
¿Usted o sus enemigos?
Hasta la vista, amigo.¹⁷(75)

Dalton lanza la incómoda pregunta sobre el verdadero enemigo, cuando a esta altura ya se estaba luchando abiertamente contra las dictaduras militares latinoamericanas; no por nada la conversación es adjetivada como tensa. La cadena de afirmaciones y negaciones interpela al lector y lo coloca en la situación de potencial enemigo, y desdibuja los límites entre amigos y enemigos. También puede leerse entre líneas la problemática del aislamiento, “Lo peor es tener sólo amigos”, algo habitual para quienes integraban organizaciones armadas —muchas de las cuales tenían normas de seguridad muy estrictas— o debían estar en clandestinidad. Pilar Calveiro atribuye, en parte, esa arquitectura binaria de la política, como una cuestión de fuerza y de confrontación entre dos campos (amigos y enemigos), a la concepción foquista adoptada por las organizaciones armadas y políticas durante este periodo (87).¹⁸ Este esquema no parecía permitir contradicciones, dudas ni

17 Veáse Alvarenga.

18 Aun así, ella remarca que no se trata de una novedad, sino que en la vida política argentina puede localizarse mucho antes, en los años treinta. Los posteriores golpes militares son un caldo de cultivo importante para las guerrillas de los sesenta y setenta que consideraban

revisiones —a pesar de que las hubo—, estableciendo castigos y represalias para los desertores.

Conclusiones

La política de los años sesenta y setenta en Latinoamérica estuvo signada por el deseo compartido de una transformación radical del orden establecido. Ese anhelo se sostuvo a partir de la configuración de un discurso común, que en este trabajo pensamos a partir del concepto de imaginario revolucionario, crucial para entender los mecanismos mediante los cuales la ideología de izquierda logró articular comunidad, ya sea desde el Estado en Cuba, ya desde la resistencia de las organizaciones de la nueva izquierda en Argentina.

A falta de una doctrina estética en términos formales, como la que hubo en la Unión Soviética, por ejemplo, los escritores como Padilla, Bigozzi y Urondo se constituyeron en actores fundamentales en la construcción de dicho andamiaje, a partir de la creación de imágenes, tópicos, tonos y modulaciones que, poco a poco, fueron consolidando una literatura revolucionaria. El análisis conjunto de estos tres poetas deja a la vista que, en primer lugar, las fracturas de ese relato surgen en el corazón mismo de la poesía que acompañó, celebró y alentó los procesos políticos que se gestaron a principios de la década de los sesenta. En segundo lugar, la lectura permite observar que el comportamiento ambivalente y contradictorio de esa literatura no responde a una cuestión de virajes ideológicos ni se agota en la clasificación de esos poemas como reaccionarios o contrarrevolucionarios, sino que exige que leamos esos cuestionamientos como síntomas de las tensiones contenidas en la palabra *revolución*.¹⁹ Por un lado, la ambigüedad en torno al sentido del término —en cuanto a la definición de metodologías, técnicas, tácticas y estéticas— obligó a los actores políticos de izquierda a diseñar un relato homogéneo que les permitiera hegemonizar el discurso social; por el otro, esa construcción terminó configurando un discurso ético

que “respondían a una violencia ya instalada de antemano en la sociedad” (89).

19 Como apunta Caballero, refiriéndose tanto a la experiencia europea (especialmente rusa) como latinoamericana, era complejo determinar cuándo se hablaba de la revolución como una proposición teórica, como un proceso de acción, como una esperanza o como un hecho (121-142). En el ámbito artístico ocurre algo similar con la apropiación y los usos de este término (Longoni, *Vanguardia y revolución* 21-55).

y estético policíaco en el que, en términos de Rancière, pareciera no quedar lugar para el disenso.

En este contexto, la poesía desterritorializa aquello que había contribuido a forjar y hace resurgir el conflicto como motor político, para visibilizar las fisuras del relato armonioso y utópico de la revolución. Tanto Padilla como Bignozzi y Urondo crean, para eso, una lengua *otra*: una lengua del cansancio y del pesimismo, una lengua “aguafiestas”, frente al entusiasmo y el fervor, que les permite reclamar la soberanía sobre sus cuerpos, sus sensibilidades y sus lenguas. A su vez, los textos denotan una capacidad para fracturar las formaciones homogéneas, exponiendo las tensiones, por un lado, entre los intelectuales y la revolución presente en la poesía de Padilla; por otro, mediante el cuestionamiento del binarismo amigo-enemigo en la organización guerrillera Montoneros en el caso de Urondo. De esta manera, lo que se genera es una ampliación del repertorio de figuras e imágenes de lo revolucionario, un desplazamiento de sus límites y de sus posibilidades, que también sea capaz de contener el cansancio, los placeres cotidianos, los momentos de duda y de decepción y, fundamentalmente, las críticas. Después de todo, no se trata de panfletos, sino de voces poéticas, inevitablemente fragmentarias, desconfiadas y siempre cambiantes.

Obras citadas

- Alvarenga, Luis. *El ciervo perseguido: vida y obra de Roque Dalton*. San Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2002.
- Anguita, Eduardo, y Martín Caparrós. *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en Argentina*. 5ª ed. Vol. 1, 2 y 3, Buenos Aires, Norma, 1997.
- Bignozzi, Juana. *La ley tu ley. Poesía reunida*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2018.
- Caballero, Manuel. *La Internacional Comunista y la revolución latinoamericana*. Caracas, Nueva Sociedad, 1987.
- Calveiro, Pilar. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires, Grupo Norma, 2005.
- Candiano, Leonardo. “Fomentar la herejía, combatir el dogma: Polémicas culturales en la Revolución Cubana (1959-1964)”. *Sociohistórica*, núm. 41, e043, 2018.

- Casullo, Nicolás. *Las cuestiones*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Dalton, Roque. *Atado al mar y otros poemas*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1995.
- Duarte, Juan Manuel. *Entregado por nosotros: montoneros y el asesinato del padre Carlos Mugica*. Buenos Aires, Sudamericana, 2014.
- Estupiñán, Leandro. *Lunes: un día de la Revolución Cubana*. Buenos Aires, Dunken, 2015.
- Fornet, Ambrosio. “Quinquenio Gris: revisitando el término”, *Criterios*, núm. 246, 2007, págs. 3-16. Web. 10 de diciembre de 2019.
- Friera, Silvina. “Siempre hice poesía de izquierda. Entrevista a Juana Bignozzi”, *Página 12*, 2006. Web. 10 de diciembre de 2019.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: Dilemas del intelectual revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Iriarte, Ignacio. “Leonardo Padura y las transformaciones políticas de la actualidad”. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 35, 2018, págs. 164-178.
- Kohan, Néstor. “Pensamiento crítico y el debate por las ciencias sociales en el seno de la Revolución Cubana”. *Crítica y Teoría en el pensamiento social latinoamericano*. Buenos Aires, Clacso, 2006, págs. 389-435.
- Lichtman, Guido. *La noche de los bastones largos*. Buenos Aires, Nuevohacer, 2002.
- Longoni, Ana. “Del escarnio a Spili al complot sionista. Crónica del alejamiento de Carlos Alonso del Partido Comunista”. *Revista Ramona*, núm. 23, 2002, págs. 46-50.
- . *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires, Norma, 2007.
- . *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Ariel, 2014.
- Martínez Pérez, Liliana. *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*. México, Flacso-Porrúa, 2006.
- Padilla, Heberto. *Fuera del juego*. Buenos Aires, Aditor, 1969.
- Pogolotti, Graziella. *Los polémicos sesenta*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2006.
- Quintero Herencia, Juan Carlos. *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Rancière, Jacques. *Política, policía, democracia*. Editado y traducido por María Tijoux e Iván Trujillo, Santiago, lom Ediciones, 2006.

Rama, Ángel. “Una nueva política cultural en Cuba”. *Cuadernos de Marcha*, núm. 49, 1971, págs. 47-68

Tortti, María Cristina. “Debates y rupturas en los partidos comunistas y socialista durante el frondizismo”. *Revista Prismas*, núm. 6, 2002, págs. 265-274.

Urondo, Francisco. *Obra poética*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

Walsh, Rodolfo. *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires, Editorial Planeta, 1996.

Sobre las autoras

Agustina Catalano es licenciada y profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y becaria del Conicet con un proyecto sobre el poeta argentino Roberto Santoro. Actualmente cursa el doctorado en Letras de la Universidad Nacional de La Plata. Integra el grupo de investigación Literatura, política y cambio perteneciente al Centro de Letras Hispanoamericanas, dirigido por el Dr. Edgardo Berg y codirigido por la Dra. Nancy Fernández. Además, forma parte del proyecto grupal “Escritura periodística y literatura en la prensa (diarios y publicaciones periódicas en la Argentina del siglo xx)”, dirigido por la Dra. Laura Juárez en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP.

Rocío Fernández es profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y becaria de dicha institución con un proyecto sobre la decadencia en la literatura cubana. Actualmente es estudiante del doctorado en Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Integra el grupo “Latinoamérica: literatura y sociedad”, dirigido por la Dra. Mónica Scarano y forma parte del proyecto grupal “Anacronismos latinoamericanos: una mirada comparativa de las literaturas y las artes de los entresiglos XIX-XX y XX-XXI”, coordinado por Ignacio Iriarte en la Facultad de Humanidades de la UNMDP.

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v22n2.86091>

A poética de *Losango cáqui*, de Mário de Andrade: temporalidade e experimentação no modernismo brasileiro

Leandro Pasini

Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, Brasil

leandro.pasini@unifesp.br

Este texto pretende remontar à poética de *Losango cáqui* de Mário de Andrade, livro de poemas concebido e escrito no final de 1922 e publicado somente no início de 1926, em versão parcialmente modificada. Defende-se aqui que a falta de sincronia editorial entre escrita e publicação deformou a posição do livro na temporalidade da poesia modernista brasileira. A partir de sua fortuna crítica, busca-se entender a lógica temporal interna ao próprio livro, composto em um momento em que Mário de Andrade e seu grupo absorviam de modo acelerado as vanguardas europeias, com um ímpeto de experimentação que marca sobretudo os anos de 1921-1924 do modernismo brasileiro. Argumenta-se, por fim, que *Losango cáqui* adquiriu originalidade graças a uma refração local do modernismo internacional, alcançada por meio de uma reflexão poética afinada com o seu contexto.

Palavras-chave: *Losango cáqui*; Mário de Andrade; modernismo brasileiro; poesia modernista.

Cómo citar este artículo (MLA): Pasini, Leandro. "A poética de *Losango cáqui*, de Mário de Andrade: temporalidade e experimentação no modernismo brasileiro". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 211-240.

Artículo original. Recibido: 20/12/19; aceptado: 19/02/20. Publicado en línea: 01/07/20.



La poética de *Losango cáqui*, de Mário de Andrade: temporalidad y experimentación en el modernismo brasileño

Este texto pretende volver a la poética de *Losango cáqui*, de Mário de Andrade, un libro de poemas concebido y escrito a fines de 1922 y publicado solo a principios de 1926, en una versión parcialmente modificada. Aquí se argumenta que la falta de sincronía editorial, entre la escritura y la publicación, deformó la posición del libro en la temporalidad de la poesía modernista brasileña. A partir de su fortuna crítica, se busca entender la lógica temporal interna del libro, escrito en un momento en que Mário de Andrade y su grupo absorbieron aceleradamente las vanguardias europeas con un ímpetu de experimentación, el cual marca sobre todo los años de 1921-1924 del modernismo brasileño. Finalmente, se argumenta que *Losango cáqui* adquirió originalidad gracias a una refracción local del modernismo internacional, lograda a través de una reflexión poética en sintonía con su contexto.

Palabras clave: *Losango cáqui*; Mário de Andrade; modernismo brasileño; poesía modernista.

The Poetics of *Losango Cáqui*, by Mário de Andrade: Temporality and Experimentation in Brazilian Modernism

This article aims at piecing together the poetics of Mario de Andrade's *Losango caqui*, a book of poems conceived and written at the end of 1922 and only published in the beginning of 1926, in a partly revised version. Here I argue that the lack of editorial synchrony between the writing and the publishing of *Losango caqui* deformed its position in the temporality of Brazilian modernist poetry. Based on its critical heritage, I try to understand the temporal logic of the book, which was created in a moment when Mario de Andrade and his group were hastily absorbing the international avant-garde, with the experimental drive that characterizes the period from 1921 to 1924 of Brazilian modernism. Finally, I point out that *Losango caqui*'s originality is due to its local refraction of the international modernism, which was achieved by a poetics connected to its own context.

Keywords: *Losango cáqui*; Mário de Andrade; brazilian modernism; modernist poetry.

Tenho todo um Mappa-mundi de estados-de-alma

Mario de Andrade, *Losango cáqui XXIII*

Sou brasileiro ou alemão?

Mario de Andrade, *Losango cáqui XXIX*

A posição do livro na obra e na poética de Mário

DENTRE OS LIVROS DE POEMAS de Mário de Andrade, *Losango cáqui* (1926) é dos que menos tem recebido atenção da crítica. Esse fenômeno não se restringe aos leitores e críticos de sua poesia, pois o próprio Mário, ao reunir a sua obra poética no livro *Poesias*, em 1941, mutilou significativamente *Losango cáqui*, reproduzindo somente dezenove de seus quarenta e cinco poemas, enquanto manteve onze dos vinte e dois de *Pauliceia desvairada* (1922), e deixou quase completos *Clã do jabuti* (1927) e *Remate de Males* (1930), além de acrescentar os livros *A costela do grã Cão* e *Livro azul*.¹ A relativa resistência do próprio poeta em relação ao seu livro de 1926 — a qual procuraremos entender em momento posterior deste ensaio — foi reproduzida por sua fortuna crítica. Essa conta com basicamente dois momentos de destaque: os textos de recepção, muitas vezes polêmicos, dos próprios modernistas quando o livro foi finalmente publicado (pois sua escrita data de 1922), e teses e dissertações escritas a partir do começo dos anos 2000, por vezes com foco no expressionismo e na relação da obra de Mário de Andrade com a arte alemã.²

Este texto retoma a poética de *Losango cáqui* incorporando criticamente a própria lógica que gerou a sua pouca fortuna crítica e, ao entendê-la, remonta a poética do livro, em que entram, por um lado, um momento de absorção acelerada das vanguardas europeias — sobretudo francesa e alemã — com um ímpeto de experimentação que marca especificamente os anos de 1921-1924 do modernismo brasileiro; por outro, a falta de sincronia editorial entre a escrita e a publicação, o que deformou a posição do livro na

1 *Poesias* (1941) foi o último livro de poemas que Mário de Andrade publicou em vida. *Lira paulistana seguida de O carro da miséria* (1945) é de publicação póstuma.

2 Penso especificamente em: Paula, Lopes, e Villela. Segundo Villela: “diferentemente de outras obras de Mário, *Losango cáqui* tem passado à margem da crítica” (11).

temporalidade da poesia modernista brasileira, principalmente no interior do grupo paulista.

Porém, antes de entrarmos na questão editorial, que determina a posição histórico-literária do livro, podemos apreendê-lo pela sua própria organização. Com poemas numerados em algarismos romanos, alguns com títulos adicionais, mas a maioria apenas numerada, *Losango cáqui* se constrói tematicamente em torno de dois eixos: o amor e os exercícios militares.³ É desses últimos que decorrem o título do livro — o losango da cor do uniforme militar na roupa de arlequim do poeta de *Pauliceia desvairada*, e que é tematizado no poema XLIII: “Afinal, / Este mês de exercícios militares: / Losango cáqui em minha vida. // ... arlequinal...” (v. 30-33) — e a capa, na qual aparece um soldado sozinho, sentado, fumando em uma postura introspectiva. O título inteiro, no entanto, conta com um subtítulo: “ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão”. Esse subtítulo diz muitas coisas. Em primeiro lugar, um romance ocorrido ao longo do mês de exercícios militares. Sabemos pelos poemas que é uma mulher loira ou ruiva, de “cabelos fogaréu”, que pode ser aproximada da personagem Fraulein, de *Amar, verbo intransitivo*, romance publicado em 1927. Em segundo lugar, o estudo dessa língua pouco corrente entre os modernistas de então — o alemão — pode estar relacionado à mulher (professora? falante?) ou à atividade de estudo que Mário levava a cabo nesses anos da cultura do expressionismo alemão. Do expressionismo, como trataremos adiante, parece vir a sugestão da temática militar. Além disso, das vanguardas europeias de que o expressionismo faz parte e que estavam em processo de aclimação nesses primeiros anos de modernismo organizado no Brasil, o livro traz igualmente elementos experimentais relacionados com a vida cotidiana, a língua coloquial, a ambientação urbana, as analogias livres e o interesse pelo aspecto visual do poema.

No ano de 1922, em que *Pauliceia desvairada* é publicada, Mário escreve, além da primeira versão de *Losango cáqui*, um livro de poética: *A escrava que não é Isaura*, publicado somente em 1925. Cumpre notar que esse livro é parte de um esforço coletivo de aclimação da arte moderna levado a cabo pelo grupo paulista reunido em torno da revista *Klaxon* (1922-1923), pois, paralelo ao livro de poética de Mário são publicados, em 1924, *Natalika*,

3 Para outra organização da temática do livro, com distribuição dos poemas a partir de seus temas, ver Villela (62).

de Guilherme de Almeida, e *Domingo dos séculos*, de Rubens Borba de Moraes, ambos buscando a um tempo divulgar e justificar a arte moderna, bem como legitimar a atuação do grupo de que faziam parte. Em *Natalika* (nome de uma estátua indiana de mármore), Guilherme de Almeida defende a separação entre natureza e arte, com vantagem para a perenidade desta em relação ao efêmero da natureza. O propósito, enunciado apenas na parte final do livro (que pretende ser uma reflexão filosófica sobre a arte), é afirmar a artificialidade da arte e do artista para desembocar na arte moderna: cerebral e mesmo superior à natureza. Essa conclusão é apoiada em dois nomes de vanguarda europeia, como se vê na seguinte citação:

Já se tinha visto, copiado, interpretado, aperfeiçoado a mais não poder a natureza: agora era necessário contrariá-la, negá-la mesmo se preciso fosse. E veio a arte nova. Veio essa arte estranha, inquietada, infantil, inicial, ingênua, confusa, deformada, mórbida, incompreendida, negada; essa arte que parece uma pobre troça, mas que é profundamente dolorosa na sua aparência insignificante de blague doentia. Um poema de Blaise Cendrars, um quadro de Picasso são pequenas negações cerebrais da natureza. (79)

Não me deterei sobre a passagem, cuja análise da enumeração dos adjetivos atribuídos à arte moderna, da contraposição entre natureza e arte, do tom sapiencial que rege a maior parte do livro demandaria outro estudo, diferente deste. Aqui quero seguir o processo de racionalização da arte moderna em São Paulo entre os anos de 1921-1924, e que tem no livro de Guilherme de Almeida um momento de autoconsciência da autonomia da arte moderna e de suas conquistas técnicas. Contudo, o pensamento estético do livro confia tanto na universalidade conceitual da arte que acaba distanciando a arte moderna de suas manifestações concretas, antes fiando-se em um ideal tão belo e distante quanto a estatueta indiana que dá título ao livro.

Rubens Borba de Moraes opta por um estilo radicalmente diverso do que Guilherme de Almeida. A irreverência dá o tom da escrita e está em sintonia com a iconoclastia alegre dos tempos de *Klaxon*, o que se explicita na própria ideia de que “a arte moderna, canta a alegria de viver, não acredita em ‘gêneros’, mistura a água com o vinho” (68). Essa ideia da arte moderna como uma “arte de domingo” é apresentada, no entanto, com uma leveza de que não está ausente a autoironia: “Nossa época é o

domingo dos séculos. Toda gente se diverte aos domingos, menos eu que me aborreço” (26). A despeito do tom, Rubens Borba demonstra possuir uma concepção segura de modernismo, quando assume que ele é um fato “como os aeroplanos, o bolchevismo, o fox-trot, o jazz-band” (24). A modernidade era uma transformação radical do mundo, que incluía a tecnologia, os transportes, a organização política, os costumes e a arte. Resumindo os seus argumentos quanto à poética modernista, Rubens Borba remonta, por um lado, a Henri Bergson (além de Jean Epstein) para se apoiar nas noções de intuição e subconsciente, por outro, em Rimbaud para reafirmar a “poesia do subconsciente” e a simultaneidade das sensações e das visões. Contudo, é interessante notar como em *Domingo dos séculos* a contribuição brasileira já figura como parte da modernidade internacional, não apenas em uma passagem em que os exemplos são em sequência direta Marcel Proust, Francis Picabia, Mário de Andrade e Luís Aranha (72), mas principalmente quando, em um ousado lance ideológico, confere “cor local” à arte moderna ao chamar os seus protagonistas (internacionais) de “Bandeirantes do pensamento” (26). O que poderia ser mais uma tirada espirituosa, entre tantas do livro, parece se tornar séria quando lemos que Rimbaud, “como um bandeirante paulista, sentia a ânsia pelas paisagens desconhecidas e, porque tinha na alma de iluminado, um verdadeiro inferno, deixou dois volumes: *Illuminations* e *Une saison en enfer*” (45).

A despeito da natureza questionável dessa aproximação, o que se vê é um esforço de conciliar um elemento local (paulista, no caso) com o alcance transnacional do modernismo artístico. É justamente nesse entrecruzamento, segundo a hipótese de leitura deste ensaio, que se encontram *A escrava que não é Isaura* e *Losango cáqui*, de Mário de Andrade. Estudo de maior fôlego ou, como diz o subtítulo, um “discurso sobre algumas tendências da poesia modernista”, *A escrava...* oferece farta citação da produção modernista internacional, incluindo, entre outros, Vicente Huidobro, Apollinaire, poemas dadaístas de Tristan Tzara, Luis Aragon e Philippe Soupault, Amy Lowell, Gottfried Benn, Pallazeschi e Maiakóvski. Além disso, entrelaçava a essas citações a produção do modernismo brasileiro, como poemas de Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Luís Aranha, Tácito de Almeida, trazendo também poemas em francês de Sérgio Milliet e Manuel Bandeira. Sua exposição teórica parte igualmente de Rimbaud e de

postulados da revista francesa *L'esprit nouveau*,⁴ de onde tira a fórmula de Paul Dermée “Lirismo + Arte = Poesia”, para elaborar a sua própria versão da relação entre “lirismo”, “moto lírico”, “subconsciente”, “associação de imagens”, “palavra solta”, e as necessidades de comunicação e ação, que entrariam como elementos conscientes na composição de um “poema”, o qual se diferenciaria, assim, da matéria-prima do “lirismo”, que, no entanto é o seu elemento primordial. Nesse sentido, Mário de Andrade propõe a seguinte fórmula: “Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia” (*A escrava* 205). Fazendo abstração de boa parte das propostas e formulações de Mário em *A escrava...*, gostaria de destacar dois momentos que conectam o livro de poética com *Losango cáqui*: o lirismo e a simultaneidade.

É sobretudo a partir do que Mário chama de “lirismo puro” que ele vai desenvolver o “diário militar” do ano de 1922, em que visa trazer suas cogitações “ao asfalto cotidiano da poesia de 1922” (*A escrava* 207), para lembrar uma expressão que o poeta utiliza em outro contexto em *A escrava...* Nesse sentido, na primeira versão de *Losango cáqui* (que foi reelaborada até a publicação final), Mário tinha em mente menos o poema como resultado final e mais um experimento lírico, seguindo à sua maneira a diretriz poética assim descrita: “na poesia modernista o lirismo puro é grafado com o mínimo de desenvolvimento que sobre ele possa praticar a inteligência” (*A escrava* 205). Assim, dois dos elementos mais originais de *Losango cáqui* certamente nascem desse impulso experimental inicial: a absorção da vida cotidiana e a linguagem coloquial, que grafavam as notações líricas depois organizadas como livro.

O “moto lírico”, como o chama Mário de Andrade, vincula-se à ideia de simultaneidade, que é a ideia-força de *A escrava...* Assim, as descobertas da poesia do subconsciente e as transformações materiais da modernidade são fenômenos articulados pela ideia de simultaneidade, o que leva Mário a concluir: “Estou convencido que a simultaneidade será uma das maiores sinões a maior conquista da poesia modernizante” (*A escrava* 273). Dada a geopolítica cultural que configura a dinâmica dos diversos modernismos locais e que constrange particularmente os países periféricos, era natural que o tema da simultaneidade fosse pensado igualmente no interior da dialética entre o local e o cosmopolita. Mário, que depois fará do nacionalismo

4 Sobre essa relação, ver Grembecki.

cultural praticamente uma missão (sem nunca ser patriota), nesse momento formula essa relação como o resultado da heterogeneidade de um mundo em processo de unificação e de que o modernismo é a expressão artística:

Sou brasileiro. *Mas além de ser brasileiro* sou um ser vivo comovido a que o telégrafo comunica a nênia dos povos ensanguentados, a canalhice lancinante de todos os homens e o pean dos que avançam na glória das ciências, das artes e das guerras. Sou brasileiro. Prova? Poderia viver na Alemanha ou na Áustria. Mas vivo remendadamente no Brasil, coroado com os espinhos do ridículo, do cabotinismo, da ignorância, da loucura, da burrice para que esta Piquiri venha a compreender um dia que o telégrafo, o vapor, o telefone, o Fox-Jornal existem e que A SIMULTANEIDADE EXISTE.⁵ (*A escrava* 266)

Losango cáqui é justamente o conjunto de poemas, ou de “anotações líricas”, em que a heterogeneidade dos elementos local e cosmopolita da poesia modernista se configuram de modo específico e original. Isso marcaria uma etapa particular no desenvolvimento da poesia modernista brasileira entre 1921-1924; porém, ao ser publicado em momento posterior, quando o ideal já era o poema construído e o nacionalismo literário havia se afirmado como a principal plataforma do movimento, *Losango cáqui* demanda uma historiografia não linear do modernismo brasileiro para que sua poética possa ser reconstituída, o que passa necessariamente pelas condições de publicação do grupo modernista paulista.

Questão editorial

Losango cáqui é publicado em 1926 pela Editora A. Tisi, na verdade, Antonio Tisi, dono da Livraria Italiana, localizada no Largo de São Bento, em São Paulo. Pela mesma editora Mário ainda publica os contos de *Primeiro andar* (1926) e o romance *Amar, verbo intransitivo* (1927). No entanto, essa relação com Antonio Tisi foi pontual, pois, ao longo da década de 1920, Mário de Andrade custeou a própria obra, o que está documentado em sua correspondência, como nesta passagem de 4 de outubro de 1925 a Anita Malfatti: “o dinheiro que posso economizar é pra pagar a edição do

5 Grifo do original.

Losango Caqui” (Zilberman 117). A posição de Mário reflete a condição generalizada do escritor, sobretudo dos poetas, ao longo da década em questão. Zilberman assim descreve a situação: “Nas vésperas da Semana de Arte Moderna, o Brasil apresenta um quadro editorial bastante medíocre: poucas as editoras, reduzidas as possibilidades de remuneração do trabalho artístico” (115).⁶ Os efeitos desse circuito editorial incipiente são ainda mais drásticos quando se trata de movimentos de inovação estética, cuja expectativa de recepção e absorção pelo público é mínima. Por conta disso, os grupos modernistas em geral (ou de vanguarda, não estou trabalhando com a distinção entre os dois termos) buscaram uma base editorial para a sua existência concreta: os futuristas italianos tinham a editora Poesia; os franceses, a Au Sans Pareil; os ingleses, a The Egoist Press; os estadunidenses, a Alfred Knopf; os expressionistas alemães, a Kurt Wolff e a Rowohlt; os cubofuturistas russos investiram pesadamente em edições pequenas e muitas vezes artesanais; os argentinos, o Editorial Proa; os modernistas árabes sediados em Beirute dispunham da Shi`r, editora homônima à revista do grupo; os antilhanos e africanos francófonos (sobretudo senegaleses) da *Négritude* fundaram em Paris a editora Présence Africaine, igualmente homônima à sua revista, entre outros exemplos possíveis.

No modernismo brasileiro, a relação entre os grupos locais e essa base editorial foi diferente, e definiu em grande medida a imagem que se consolidou de certos grupos, bem como a sua temporalidade histórico-literária. Em alguns casos, a exemplo de Belo Horizonte, essa circunstância adiou a publicação das obras do grupo, como as de Carlos Drummond de Andrade, João Alphonsus e Emílio Moura, que só publicam a partir de 1930, separando toda a sua produção da década de 1920 da esfera editorial do livro. A opção algumas vezes era buscar editoras pouco simpáticas às plataformas artísticas das obras, conforme se verifica com Manuel Bandeira, que publica *Poesias*, em 1924, pela Tipografia da Revista de Língua Portuguesa, de gosto mais parnasiano, ou com a edição fracassada de *Pauliceia desvairada* pela editora

6 Ainda comenta especificamente sobre a “trajetória editorial de Mário de Andrade”: “ele aceitou editar os livros por sua própria conta, valeu-se de suas relações pessoais para fazer as obras circularem e não considerou a hipótese de o autor se profissionalizar” (115). A situação de Mário é radicalmente modificada nos anos 1940, quando é sistematicamente editado e re-editado pela editoria da Livraria Martins, para a qual organiza a edição de suas obras completas.

de Monteiro Lobato, que a princípio acenou positivamente e, em seguida, declinou a publicação da obra.

Alguns grupos modernistas tiveram editora, como o gaúcho, em que a Editora da Revista do Globo, dirigida por Mansueto Bernardi, tinha simpatia pelo movimento e publicava os seus poetas sistematicamente. Além dele, o grupo mineiro de Cataguases teve o Editorial Verde, e o grupo Verde-Amarelo, dissidente de *Klaxon*, contou com a editora Hélios, que publicou Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, entre outros. Com isso, o percurso poético de Augusto Meyer, por exemplo, tem um acompanhamento editorial muito mais lógico do que o de Mário de Andrade, bem como o próprio Cassiano Ricardo, que publica seguidamente pela Hélios *Vamos caçar papagaios* (1926), *Borrões de verde e amarelo* (1927) e *Martim Cererê* (1928), além da plataforma ideológica do grupo, *O Curupira e o Carão*, lançada pela mesma Hélios em 1927. Já os membros de *Klaxon*, embora tivessem muito dinheiro, entre eles estavam Paulo Prado e Oswald de Andrade, o qual custou a publicação de *Pau Brasil* (1925) pela francesa Au Sans Pareil, não tinham uma editora comprometida com o movimento. Mesmo a revista *Klaxon* era cotizada. Assim, várias obras de membros do grupo não foram publicadas em seu momento, como *Cocktails*, de Luís Aranha, ou *O Túnel*, de Tácito de Almeida (que à época assinava Carlos Alberto de Araújo), que só vieram a público décadas mais tarde,⁷ e as obras de Mário de Andrade, *Losango cáqui* e *A escrava que não é Isaura*, que estamos acompanhando.⁸

Por essa razão, a temporalidade de um livro, do ponto de vista público e material, depende de um fator externo à própria escrita da obra, isto é, de uma editora. Dessa perspectiva, o tempo qualitativo da história literária — em que uma obra ocupa o espaço público, recebe atenção da crítica e potencialmente participa como estímulo à criação de novas obras — é um tempo atrelado, em grande medida, à história material da literatura. Isso foi determinante na recepção crítica de *Losango cáqui*, como veremos a seguir.

7 Os dois livros foram publicados na década de 1980, ver Aranha, e Almeida (*Túnel*).

8 Isso lembra o caso do modernismo português do grupo de Orpheu, cujos membros só publicaram em revistas, e não em livros — o livro *Dispersão* (1914), de Mário de Sá-Carneiro, é anterior à revista, cujo primeiro número é de 1915.

Temporalidade no interior do movimento modernista

A questão editorial levava então a uma falta de sincronia entre o momento da escrita do livro e o seu momento de publicação. Muita coisa aconteceu no modernismo brasileiro entre 1922 e 1926, dentre outras, os programas e manifestos do nacionalismo literário (Pau-Brasil, Verde-Amarelismo, Anta) e a busca de uma obra literária que fosse, nesse sentido, constitutiva de um esforço formal consciente de construção de uma literatura nacional. O próprio Mário já havia dado esse passo em 1924 com a publicação do longo poema “Noturno de Belo Horizonte” na revista *Estética* e o fará como programa explícito em *Clã do jabuti* (1927), como o próprio título indica.

Quando *Losango cáqui* é publicado, a questão principal que ele levanta em sua recepção crítica é menos a análise de sua proposta estética do que saber se ele é ou não poesia, tema presente na própria “Advertência” em prosa que Mário fez como introdução ao livro. Aí ele diz que raramente teve a “intenção de poema” nos “versos sem títulos” do livro; em seguida, coloca sob suspeita essa “poesia-de-circunstância”, pois não teria a “característica de universalidade”, que seria um dos “principais aspectos da obra-de-arte” (*Poesias completas* 133). Mário já tinha em mente sua nova poética, consolidada pelos longos poemas nacionalistas “Carnaval Carioca” e “Noturno de Belo Horizonte”, que formam, com os “Dois poemas acreanos”, o eixo artisticamente mais ambicioso de *Clã do jabuti*, pois teriam, pela imersão poeticamente orientada e pela ambição hermenêutica de descoberta do País não oficial, a intenção de poema. Manuel Bandeira, o maior interlocutor de Mário à época, ao receber por carta a nota que a seria a “Advertência”, demonstra o mesmo grau de consciência, como responde em carta de 23 de novembro de 1923:

entendo o que queres dizer no prefácio [“Advertência”]. E isso porque li o “Carnaval [Carioca]”. Este tem linhas mais monumentais. Acho também que será nos grandes poemas deste gênero que poderás dar toda a tua medida. O resto, ao lado, fica parecendo treino. (Citado em M. A. Moraes 107)

A compreensão demonstrada por Manuel Bandeira, não somente na correspondência com Mário como na resenha do livro publicada na *Revista do Brasil* 2ª fase, de 30 de setembro de 1926, não será a tônica das resenhas de

Losango cáqui, sobretudo fora do núcleo modernista mais próximo de Mário.⁹ Menotti del Picchia, ex-companheiro de *Klaxon* em 1922 e verde-amarelista em 1926, exemplifica a atitude hostil ao livro em uma resenha reproduzida e respondida por Mário em *Terra roxa... e outras terras* n. 2. A despeito da intenção polêmica e mesmo injuriosa da resenha de Menotti e da resposta de Mário, a dessincronia entre a escrita e a publicação de *Losango cáqui* é tematizada por Menotti: “O Losango cáqui justificava-se há três anos. Nesse tempo, tudo servia. [...] Hoje é coisa ridícula” (4). O tom insultuoso não impede que Menotti capte dois procedimentos centrais do livro: o caráter imprevisível das analogias livres, que para o resenhista fariam do poeta um pejorativo “cigano mental”, e o psicologismo poético, que busca captar o lirismo em sua nascente como algo ainda fragmentário, anterior ao trabalho da consciência, o que Menotti entende como enganação poética ou, em suas palavras: “As larvas passam-se por corpos” (4).

O entendimento de que os procedimentos do livro sofreram a ação do tempo no interior do desenvolvimento poético do modernismo brasileiro reaparece na resenha de Sérgio Milliet, publicado no número três de *Terra roxa... e outras terras*, ao enfatizar a dificuldade que isso trazia para a leitura dos poemas, “porque obriga a gente a se colocar em duas épocas diferentes. Isto contínua e simultaneamente Mário escreveu o livro em 1922 e corrigiu ele em 1925. Abrasileirou-o. E de tal maneira que o tornou quase disforme” (3). Essa disformidade é desdobrada pelo crítico, que afirma: “Para o passado, isto é, 1922, é excelente. Livro sem defeito para o modernista de então”, pois ele teria as qualidades dos processos poéticos do momento: “Livro sincero, sintético, sentimental, espirituoso” (3). Entretanto, Milliet descreve o esforço necessário para esse entendimento e o resultado pouco favorável ao livro: “Mas é quase impossível a gente se transportar assim, sem um recolhimento bastante prolongado, para uma época já bastante remota. Insensivelmente volta-se agora para o presente. E agora, acho esses poemas do *Losango Cáqui* desiguais. E até meio passadistas” (3). Caberia então a pergunta: passadistas em relação a qual presente? O próprio resenhista parece responder à questão quando elogia e toma como referência

9 Em carta de 21 de fevereiro de 1926, Mário comenta com Bandeira: “O *Losango* você não pode imaginar que escândalo e que irritação causou aqui”. A que se segue uma descrição da posição hostil de alguns jornais de São Paulo (M. A. Moraes 274).

“Losango cáqui xxxi”: “o delicioso poema ‘Cabo Machado’. Este sim. Este é modelo para nosso brasileirismo estético” (3).

Se o nacionalismo poético é o paradigma de Sérgio Milliet em 1926, Martins de Almeida, a principal figura crítica do grupo belo-horizontino, prefere centrar a sua análise de *Losango cáqui*, presente no número cinco de *Terra roxa... e outras terras*, na questão técnica, realçando o elemento analítico do verso, a prática da simultaneidade poética e sua dimensão “cinematográfica”, concluindo que: “A frase poética tem que sofrer interiormente toda sorte de elipses abreviações sínteses, tem de se fragmentar para exprimir o movimento particular do seu espírito” (4). Trata-se de uma análise mais próxima da estrutura formal do livro, o que vai ao encontro da resenha de Manuel Bandeira já referida anteriormente, a qual unifica a leitura técnica e o critério de brasilidade poética em uma fina apreensão da arquitetura do livro. Bandeira enuncia os eixos temáticos do amor e do reservista na exposição cromática da obra: “A cor complementar do cáqui dos exercícios militares foi no caso o ruivo duns cabelos fogaRéu” (179). Em torno desse núcleo temático se devolve a técnica do “automatismo psíquico de imagens declanchado por uma palavra possivelmente denunciadora de complexo” (180). O automatismo está articulado à “espontaneidade lírica”, que responde em grande medida à opção pela língua coloquial e ao ambiente cotidiano dos poemas. Aí Mário põe em cena o que Bandeira chama: “Psicopoesia experimental. Poesia em estado nascente” (180).

Essa compreensão de Manuel Bandeira se deve, como veremos em seguida, à familiaridade que ele teve com o livro desde a sua primeira versão, que Mário lhe envia em 15 de novembro de 1923. Isso, no entanto, é um frágil contraponto diante da temporalidade problemática de *Losango cáqui*, pois o quadro artístico-cultural imediato de sua publicação é o da consolidação poética do nacionalismo cultural brasileiro, enquanto o quadro artístico-cultural de sua escrita é o da experimentação poética das vanguardas internacionais e de sua possível absorção no contexto local. Caberia aqui, então, para abordar devidamente a poética do livro, pensá-lo tal qual concebido e realizado entre fins de 1922 e 1923, bem como alguns desdobramentos poéticos de sua edição até vir a público no início de 1926.

Poética sincrônica ao tempo de sua escrita

O momento do modernismo em São Paulo que vai de 1921 a 1923 é o de leituras constantes e entusiasmadas da produção artística das vanguardas internacionais, sobretudo a francesa, mas não só. Desse contexto fazem parte: *Pauliceia desvairada*; os nove números da revista *Klaxon*, com poemas de Sérgio Milliet, Tácito de Almeida, Luís Aranha (lembrando que um dos seus principais poemas, “Drogaria de Éter e de Sombra”, sairia no número quatro da revista carioca *Estética*, que não foi publicada); os livros de codificação da poesia modernista já citados — *Natalika*, de Guilherme de Almeida, *Domingo dos séculos*, de Rubens Borba de Moraes, e *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade —; além de *Losango cáqui*. Tratava-se então de um momento de acelerada leitura e adaptação de autores europeus, sobretudo de Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars e do pensamento estético da revista francesa *L'Esprit nouveau* (1920-1925), a que se soma, no caso de *Losango cáqui*, uma leitura pessoal do expressionismo alemão.

É um momento essencialmente de absorção e de experimentações que levou Mário a escrever *Losango cáqui*, composto, segundo ele, de “Sensações, ideias, alucinações, brincadeiras, liricamente anotadas”, ou seja, “anotações líricas de momentos de vida e movimentos subscientes” as quais, ainda segundo o poeta, “consagram e perpetuam essa inquietação gostosa de procurar” (*Poesias completas* 10). Desse modo, Mário trabalha com a “notação lírica”, o estado de poesia, o circunstancial tal qual refratado pela sensibilidade, e não o poema pensado, polido, “finalizado”, uma espécie de sequência radiográfica da sensibilidade, e não um livro de poemas no sentido tradicional. Esse procedimento já é observado nas duas primeiras estrofes do primeiro poema do livro (“*Losango cáqui I*”), que, após enunciar na primeira estrofe o que será um dos refrãos do livro: “Meu coração estrala. / Esse lugar-comum inesperado: Amor” (123), repõe na estrofe seguinte esse tipo de espasmo amoroso em uma situação cotidiana (o poeta está no bonde), transfigurada por uma série de associações livres composta de imagens imprevistas:

Na trajetória rápida do bonde...
De Sant’Ana à cidade.
Da Terra à Lua

Julio Verne

Atravessei o núcleo de um cometa?

Me sinto vestido de luzes estranhas

E da inquietação fulgurante da felicidade. (123)

O caminho do bonde, captado pelo estado consciente do eu lírico que se encaminha do bairro onde ocorrem os exercícios militares (Santana) até o centro da cidade, também “estrala” e, subitamente, o poema sai de órbita, indo em direção ao mundo da lua, o que leva à referência livresca de Julio Verne e sua conotação de ficção científica, passando-se então da lua ao núcleo de um cometa e sua maior aceleração. Até aí, estamos diante da sensação do “estralo” e suas analogias de movimento (relacionadas ao bonde). Nos dois versos seguintes, a nova órbita da estrofe corresponde à sensação amorosa: as luzes estranhas (vinculadas a cometas e ao espaço, talvez ao céu estrelado) e o brilho, agora interiorizado, mas igualmente em movimento (“inquietação fulgurante”), da felicidade.

Mário explica parte dessa poética experimental em *A escrava...*, seguindo a linha psicologista que afirma que o movimento lírico, ou moto lírico, nasce no subconsciente, no eu profundo, e se manifesta de modo desordenado — o que ele chama de “lirismo”. A poesia seria a modelação consciente e paciente desse estado de coisas, afixando e dando forma mais adequada à expressão do “moto lírico”. A poesia modernista, prossegue Mário, havia criado técnicas novas para a expressão desse lirismo. Seriam elas: o verso livre, a rima livre e a vitória do dicionário (o valor poético da palavra solta, e não na frase sintática). Também acrescenta a substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente, rapidez e síntese, polifonismo (*A escrava* 226). Em *Losango cáqui*, como vimos na estrofe citada, estão presentes a associação de ideias (ordem subconsciente) e a captação do fato bruto, do imediato, incluindo a linguagem da imediatidade — a língua coloquial, o que conecta mais diretamente o livro com o modernismo brasileiro que se lhe seguiu.

Essa aproximação da língua falada recebeu o comentário crítico positivo de Manuel Bandeira em carta de 29 de janeiro de 1926, logo após o recebimento do livro publicado: “O abrasileiramento todo está bom” (citado em M. A. Moraes 271). Isso indica que, se não houve uma alteração radical da poética que está no cerne do “diário militar”, houve uma série de modificações no livro que estão relatadas na correspondência de Mário

e Bandeira. Aí lemos o embrião da ideia em carta de 6 de junho de 1922, em que Mário fala sobre o projeto de “livro que não terá nome. As poesias também não terão nome. Mais ou menos: cinestésias objetivadas” (citado em M. A. Moraes 64). Essa primeira ideia aparece realizada em carta de outubro do mesmo ano: “Fiz uma espécie de diário em verso do meu tempo de serviço militar” (citado em M. A. Moraes 72). O poeta paulista volta a referir-se ao livro em dezembro de 1922 e em agosto de 1923, em que envia uma versão um pouco diferente do poema “Losango cáqui xvii”, até enviar o livro completo para o seu amigo em 15 de novembro de 1923.

Bandeira dedica duas cartas ao livro, com comentários críticos e sugestões de modificações de versos, em 23 de novembro e 11 de dezembro de 1923. Mário é bastante receptivo às sugestões e responde em carta de dezembro de 1923: “Recebi tuas duas cartas sobre *Losango cáqui*. Quase todas as tuas observações foram aceitas imediatamente” (citado em M. A. Moraes 111). Ao longo do ano seguinte, Mário passa a enviar novos poemas, como “Tabatinguera” e “A escrivaninha”, posteriormente incorporados a *Losango cáqui* e que comporiam uma parte (não realizada) chamada “Ciclo do Flamingo”, referência ao poema “Flamingo”, de estética diferente da inicial do livro.

Esses poemas posteriormente incorporados ao plano inicial do livro (“II. Máquina de Escrever”, “x. Tabatingüera”, “xxi. A Menina e a Cantiga”, “xxiv. A Escrivaninha”, “xxvii. A Menina e a Cabra”, “xxviii. Flamingo”, “xxx. Jorobabel”, “xli. Toada sem Álcool”, “xliv. Rondó das Tardanças” e “xlv. Toada da Esquina”) apontam para concepções de poesia diferentes de Mário e Bandeira nas cartas trocadas entre 1924 e 1925. Além das reiterações de ambos os lados da necessidade e da dificuldade de publicar o livro, há questões de poéticas que são debatidas. Mário se distancia do que chamou de poesia do “lirismo” ao escrever a “Advertência” ao livro, pontuando em carta de 29 de dezembro de 1924: “A sinceridade sem vergonha que o modernismo às vezes usou é um erro. Daí aquela minha dúvida expressa no prefácio do *Losango cáqui*, se temos direito de chamar poesia aos nossos movimentos líricos” (citado em M. A. Moraes 170), o que leva Mário a acrescentar poemas ao livro, que se torna mais heterogêneo, embora não comprometa a sua unidade. Bandeira, ao contrário, defendia o lirismo como elemento central e definidor do poema, como quando comenta o livro *Kodak*, de Blaise Cendrars, em carta de 16 de abril de 1925, e elogia a “reportagem lírica”, o “lirismo puro” e conclui: “O seu *Losango cáqui* tem isso também.

Não é a maior delícia do lirismo?” (citado em M. A. Moraes 198). No mesmo sentido, Bandeira sente a discrepância presente na edição de 1926: “O livro como o li no Rio [em 1923, pois em 1926 o poeta está em Pouso Alto, com Ribeiro Couto] tinha mais unidade” (citado em M. A. Moraes 271).

A forma definitiva de *Losango cáqui* não é, portanto, uma simples transposição da poética do fim de 1922 para o começo de 1926, pois sofre a ação dos debates e das mudanças das próprias concepções poéticas de Mário. Trata-se, então, de uma poética em processo, cuja experimentação é sensível à história da poesia de que, no Brasil, ela é uma das protagonistas. Considerando esse caráter experimental, vou me ater, a seguir, a dois momentos do núcleo mais orgânico do livro — do diário de exercícios militares — para apreender a natureza simultaneamente local e cosmopolita da poética de *Losango cáqui*.

Experimentação formal I – aspecto visual do poema

Ao longo do livro, Mário dispõe de uma série de recursos para enfatizar o aspecto visual do poema: recuo de versos, profusão de travessões e reticências, uso sistemático de palavras inteiras em letras maiúsculas com efeito de ênfase, alongamento de onomatopeias, emolduramento de estrofe. Foram justamente esses recursos que chamaram a atenção de Haroldo de Campos, em uma das poucas ressalvas positivas que fez em relação à poesia de Mário de Andrade, notou a concisão de alguns poemas de *Losango cáqui*:

Só em *Losango cáqui*, publicado em 1926, em alguns poemas isolados como os de no. XIV (“O Alto”) e XXVI, Mário ensaiaria uma concisão paralela àquela praticada exemplar e sistematicamente por Oswald em *Pau-Brasil*. Mas, mesmo no *Losango* — a coletânea mais experimental e enxuta de Mário — subsiste a marca renitente do sentimentalismo (“Quando a primeira vez apareci fardado/Duas lágrimas ariscas nos olhos de minha mãe...”) e ocorre o soneto demonstrativo (poema XXXIII-bis – “Platão”), o soneto-para-mostrar-que-o-autor-sabia-fazer-sonetos.... (XVII).¹⁰

10 Ainda sobre o aspecto visual do livro, a sua capa, feita por Di Cavalcanti, tem ganhado destaque em estudos recentes sobre *Losango cáqui*: “Na imagem, um soldado está sentado em posição de descanso, fumando cachimbo e portando sua arma em uma paisagem que não remete claramente nem à cidade nem à natureza. Ou seja, o soldado não é, de fato,

Dessa citação de Haroldo, destaco “Losango cáqui XIV”, que traz também o título de “O ‘Alto’”:

Tudo esquecido na cerração.
... um-dois, um-dois, um-dois, um-dois, um-dois,
um-dois, um-dois, um-dois

ÁRVORE

um-dois, um-dois, um-dois, um-dois,
um-dois

ÁRVORE

um-dois, um-dois, um-
árvore
dois,
um-dois, um-dois, um-dois, um-dois, um-dois
um-dois,

PRIMEIRO APITO

um-dois,
um-dois,
um:
— prraá.

— Cutuba! (133)

O título “Alto” remete ao comando militar para que os soldados suspendam a marcha, ou seja, ao fim da marcha, que é tematizada como o ponto mais importante do poema. O ritmo da marcha é veiculado pela visualização de uma repetição “um-dois”, entrecortada pelas árvores (em caixa alta no poema) que o eu lírico vê ao longo do caminho até ouvir o apito final, expresso pela onomatopeia “prraá”, com uma expressão coloquial de satisfação, “cutuba”, que significa algo do tipo “que bom!”, “legal”. Esse aspecto visual de “Losango cáqui XIV” tem como objeto dar visibilidade aos efeitos psicológicos fatigantes do exercício militar, que prendem a subjetividade lírica em uma repetição maçante, provoca o esquecimento

um soldado: não está em posição de ataque, nem demonstra fúria ou medo; está, antes sim, perdido em devaneios, com seu olhar baixo, tal como Mário de Andrade descreve a si mesmo durante os exercícios militares, uma figura avessa, à margem” (Lopes 42). Ver também Villela (55).

da vida pré-exercícios (“Tudo esquecido na cerração”) e é alternado com curtos momentos de distração, eles mesmos repetitivos, com a presença de três árvores na marcha poética. Como um modo de estudar a relação entre o elemento poético visual e o ritmo repetitivo, esse poema pode funcionar como um pequeno prisma e ser situado como um critério de aproximação de outros poemas modernistas, de grupos literários relativamente distantes do grupo paulista.

Comparável a “Losango cáqui xiv” é o poema sem título do poeta surrealista japonês Haruyama Yukio (春山行夫) que repete oitenta e quatro vezes o sintagma “白い少女” (*Shiroi Shōjo*) [Meninas brancas] (citado em Nakano 62-63):

白い少女 白い少女 白い少女 白い少女 白い少女 白い少女
 白い少女 白い少女 白い少女 白い少女 白い少女 白い少女

Haruyama fez parte do grupo surrealista japonês, cuja atuação se adensa a partir de 1927 com as revistas *Rosa, magia teoria* (薔薇・魔術・学説 *Bara, majutsu, gakusetsu*), *O fogueiro perfumado* (馥郁タル火夫 曰 *Fukuikutaru kafuyo*) e *O sol trajado* (衣装の太陽 *Isho no taiyo*) e se consolida no ano seguinte com a principal revista do movimento, *Poesia e poética* (詩と詩論 *Shi to shiron*, 1928-1931), de que foi editor. O poema reproduzido foi publicado no livro *Seção transversal da planta* (植物の断面 *Shokubutsu no danmen*), de 1929, e é parte dos experimentos levados a cabo por Haruyama

e Kitasono Katue, que buscavam responder à poesia visual francesa de *Um jogo de dados* de Mallarmé e dos caligramas de Apollinaire, aproveitando o elemento pictórico da escrita japonesa para criar formas poéticas em que o ritmo visual do poema se sobrepusesse ao conteúdo das palavras (Solt 73-76). Dentre as interpretações de “Meninas brancas”, estão as de que se trata de um grupo de meninas brancas, de um encontro para um evento atlético ou de meninas brancas em formação (Solt 75). Seja como for, a proliferação de um mesmo sintagma impõe um ritmo em que movimento e repetição se articulam, criando, em outro contexto cultural modernista, um mesmo padrão formal.

O poema de Haruyama dá ênfase ao caráter regular da repetição, em um bloco unificado, enquanto o poema de Mário inclui na monotonia da marcha um elemento circunstancial e coloquial. Em outro experimento em que a visualidade é um aspecto determinante, Velimir Khlebnikov, em um poema igualmente sem título, traz uma sequência de neologismos:

Зарошь
дебошь
варошь
студошь
жарошь
сухошь
мокошь
темошь. (Khlebnikov 274)

Publicado em 1913 no almanaque dos futuristas russos chamado *Missal dos três* (Требник троих *Trebnik troikh*) — sendo o próprio título um exercício de invenção aliterativa, já que são quatro os participantes do almanaque: os irmãos David e Nikolai Burliuk, Maiakóvski e Khlebnikov —, a sequência de palavras poderia ser transliterada aproximadamente como: Zarosh, debosh, varosh, studosh, jarosh, sukshosh, mokosh, temosh. Embora neologismos, não é improvável que, para o leitor russo algumas delas tenham conotações no léxico comum, como “дебошь”, próxima de “дебош” (a transliteração seria igual, pois o “ь” russo indica uma palatalização na pronúncia que não seria marcada e que continuaria “debosh”), o mesmo que “deboche” em português. Markov, em sua *História do futurismo russo*, elogia

vivamente os poemas de Khlebnikov nesse almanaque, que mais se parecem a fragmentos experimentais: “mesmo algumas das simples enumerações de neologismos impressos um embaixo do outro são poemas bem-sucedidos” (58).¹¹ A verticalização da enumeração dá ao poema um aspecto visual ao repetir sempre o final “ошь”, unificando o aspecto sonoro, presentes como rimas finais, e o aspecto visual, tornando o poema apreensível visualmente mesmo para quem não compreenda russo (afinal, ainda para aqueles que entendam a língua, o poema se afigura pouco compreensível, visto que é feito de neologismos). “Zarosh” investe, assim, na incompreensibilidade semântica de um modo ainda mais radical do que “Meninas brancas” e “Losango cáqui XIV”. Comparado a esses dois, o poema de Khlebnikov mantém a forma de um bloco visual, como o de Haruyama, e o jogo entre repetição e diferença que se assemelha mais às contraposições “um-dois”, “ÁRVORE”, de Mário, ou seja, sua imagem é próxima de “Meninas brancas” e sua cadeia sonora está mais perto do ritmo de “Losango cáqui XIV”.

Por fim, a possibilidade de dar visibilidade ao ritmo e separá-lo da própria cadeia sonora que foi inicialmente sua base poética, aparece também em uma criação de Man Ray que já está na fronteira entre poema e artes visuais (ver figura 1):

Disposto como se fosse um poema, com título, estrofe e versos, essa obra publicada na revista dadaísta 391, número dezessete, de 1924, prescinde de palavras e, no entanto, pelos espaços no interior das grossas linhas pretas, pode-se ler uma reprodução visual do ritmo poético. Richter o lê como um “poema mudo” (120) elaborado no interior das transgressões poéticas dadaístas. Entendido desse modo, Man Ray estaria colocando a visualidade do ritmo acima mesmo da expressão verbal. No limite, tomando a via pictórica de Man Ray, é o caso de perguntarmos se “Losango cáqui XIV” não poderia, ao contato com esses poemas, ser desfamiliarizado a ponto de imaginarmos que alguém que não conhecesse nem a língua portuguesa, nem o alfabeto latino, ainda assim conseguiria captar a visualidade rítmica que o poema traz. Lembrando que a visualidade dos quatro poemas é uma função do ritmo, pois eles não aumentam de modo desproporcional as fontes das palavras nem as decompõem ou separam as letras e tampouco tentam desenhar com os versos. O “poema mudo” de Man Ray, nesse sentido, traz um tipo de grau

11 Tradução nossa. No original: “Even some of the mere enumerations of neologisms printed one under another are successful poems”.

zero do ritmo que, dialeticamente, se enrijece e se cristaliza em uma imagem sem sons. Retornando a “Losango cáqui XIV”, é como se o poema tornasse mais evidente, agora, a sua dupla característica de imagem — de repetições em disposição espacial fixa, imóvel — e de ritmo, em que a cadeia sonora mimetiza a fadiga psicológica da marcha, remetendo, assim, ao movimento, e não à fixidez. Com isso, tanto pela imagem quanto pelo ritmo, “Losango cáqui XIV” permite constelar três poemas de outros circuitos de vanguarda a partir do aprofundamento em sua lógica interna.

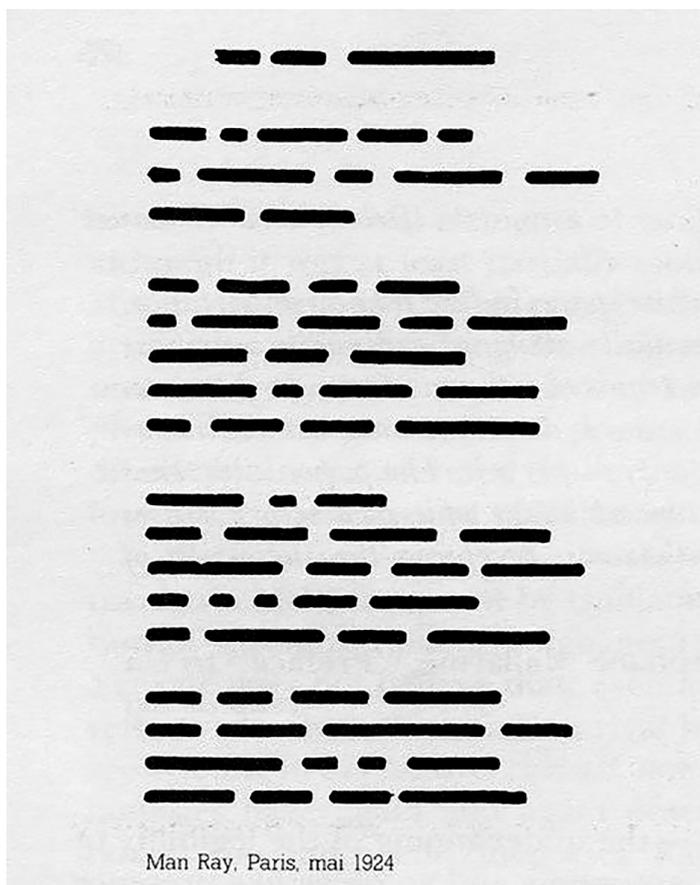


Figura 1. “Sem título”. *Dada: Art and Anti-Art* por Hans Richter. Londres, Thames and Hudson, 1970, p. 121.

Assim, tentou-se aqui colocar as vanguardas internacionais em contato tendo como base algum elemento formal comum. Embora as diferenças sejam tão evidentes que não precisam ser ressaltadas, o que têm em comum é o esforço de pensar tão radicalmente o ritmo (a lógica de repetição e diferença) a ponto de torna-lo palpável, concreto. Essa concretização do ritmo leva dialeticamente à passagem do elemento musical no elemento pictórico, do temporal no espacial. Isso demonstra de modo aproximadamente simultâneo, como grupos modernistas/de vanguarda colocaram em movimento um processo de reflexão e criação poética que a um tempo os aproxima em determinado ponto e os diferencia em suas especificidades, de que a língua é a mais evidente e que, entretanto, mesmo a sua incomunicabilidade pode ser atenuada pela compreensibilidade do procedimento poético. Contudo, se a relação entre ritmo e visualidade mais aproxima do que distingue o modernismo brasileiro de seus pares em outros lugares, a relação com o expressionismo vai ser um fator de autorreflexão local.

Experimentação formal II — Expressionismo e “os porquês de eu saber alemão”

Dentro desse quadro das vanguardas internacionais, *Losango cáqui* tem uma posição específica explicitada pelo seu subtítulo: “afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão”. A sua relação com o expressionismo alemão, que se infere do subtítulo, é postulada com muito acerto por Paula, em sua tese *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação* (2007). Ela acompanha, entre outras referências de leitura do poeta paulista, a antologia expressionista *Menschheitsdämmerung* (Crepúsculo da humanidade), organizada por Kurt Pinthus, publicada em 1920 e profusamente anotada por Mário. Aí nota a presença de “poetas soldados”, que faziam da temática da guerra e do pacifismo um dos centros de gravidade do expressionismo poético (17). Assim, o nosso autodenominado “soldado raso da República” se contrapõe, nesse contexto, ao expressionismo poético, tendo como pano de fundo o momento histórico da I Guerra Mundial e o ideal antibelicoso de pacifismo universal defendido pelos expressionistas alemães.

Mário não apenas dialoga com o expressionismo, ao trazer o tema do poeta-soldado para um ambiente diferente do alemão da primeira guerra,

mas também internaliza em “Losango cáqui xvii” o que se poderia entender como a lógica interna de *Crepúsculo da humanidade*, cuja organização em quatro partes revela de que Kurt Pinthus interpreta o conjunto de mais de duzentos poemas que compõem a antologia. Suas quatro seções são: “Sturz und Schrei (Queda e Grito), “Erweckung des Herzens” (Despertar do Coração), “Aufruf und Empörung” (Apelo e Indignação) e “Liebe den Menschen” (Ama o Homem).¹² Em “Losango cáqui xvii”, publicado em livro em uma versão diferente da enviada para Manuel Bandeira em 5 de agosto de 1923 (citado em M. A. Moraes 99-100), há uma espécie de incorporação em miniatura desse processo que vai da queda ao ideal de confraternização universal, lembrando, nesse sentido, que o “crepúsculo” do título de Kurt Pinthus tem não somente o sentido de “ocaso”, do momento em que o sol se põe, mas também do momento do nascer do sol, significando, assim, de modo implícito, uma ansiada “alvorada da humanidade”. A partir dele, pode-se iniciar um breve percurso para a compreensão de como o livro *Losango cáqui* opera um tipo de refração brasileira,¹³ entre militar e amorosa, desse cenário de guerra e pacifismo do expressionismo alemão.

Mário de Andrade, intransigente pacifista, internacionalista amador, comunica aos camaradas que bem contra-vontade, apesar da simpatia dele por todos os homens da Terra, dos seus ideais de confraternização universal, é atualmente soldado da República, defensor interino do Brasil.

E marchos tempestuosos noturnos.
Minha alma cidade das greves sangrentas,
Inferno fogo INFERNO em meu peito,
Insolências blasfêmias bocagens na língua.

12 A tradução das partes é de Paula, que ainda explica o subtítulo e suas implicações: “Como anuncia o subtítulo, *Symphonie jüngster Dichtung*, constitui quatro movimentos da sinfonia da poesia renovadora, que congrega 270 poemas [...] originalidade na divisão que busca, interdisciplinarmente, armar uma sinfonia de modo a reproduzir a intensa pulsação da época” (42-43).

13 Além Paula, no trecho citado, isso também foi notado por Lopes: “a reflexão temática provocada por *Losango cáqui* — que se liga ao universo alemão seja pela professora de Mário de Andrade seja pela experiência militar — é de importância central para a definição do brasileiro, isto é, propicia uma verificação de especificidades do caráter nacional” (71).

Meus olhos navalhando a vida detestada.

A vista renasce na manhã bonita.
Pauliceia lá em baixo epiderme áspera
Ambarizada pelo Sol vigoroso,
Com o sangue do trabalho correndo nas veias das ruas,
Fumaça bandeirinha.
Torres.
Cheiros.
Barulhos E fábricas...
Naquela casa mora,
Mora, ponhamos: Guaraciaba...
A dos cabelos fogaréu!...
Os bondes meus amigos íntimos
Que diariamente me acompanham pro trabalho...
Minha casa...
Tudo caiado de novo!

É tão grande a manhã!
É tão bom respirar!
É tão gostoso gostar da vida!...

A própria dor é uma felicidade! (Andrade, *Poesias completas* 135-136)

O começo em prosa, de natureza informativa, traz as contradições de um eu lírico que, embora internacionalista e pacifista, é soldado e defensor do Brasil. Embora o conflito entre o ideal humanitário e a posição de soldado reflita o drama que parte da poesia expressionista absorveu, a voltagem desse conflito é diminuída pelo ambiente de exercícios militares, e não de uma guerra. Isso não impede, contudo, que a primeira estrofe seja agressiva e intratável trazendo a tonalidade feroz e sombria da estética expressionista, em ambiente de tempestade e ímpeto, blasfemo e infernal, composto de uma ambientação noturna — a que o fogo acrescenta a cor vermelha — que lembra igualmente as xilografuras do movimento alemão.¹⁴ Essa dimensão

14 A questão das cores do poema está presente na análise de “Losango cáqui xvii” é desenvolvida por Lopes (55-59).

da revolta e ódio é mantida na estrofe seguinte, de um único verso “Meus olhos navalhando a vida detestada”. Vemos aí um estado de espírito de “queda e grito”, a que se segue, pela alvorada, o renascimento da vida, com o cenário da metrópole, vagamente aproximável a um “despertar do coração”.

Ao contrário de *Crepúsculo da humanidade*, a sequência urbana, em que a “epiderme áspera” de São Paulo é composta do “sangue do trabalho”, é menos de “apelo e indignação” do que de um tumulto eufórico, em que a sequência de analogias livres em versos curtos rapidamente se une ao sentimento amoroso, recuperado em um dos refrãos do livro, a caracterização da amada pelos “cabelos fogaréu”. O nome de origem tupi, *Guaraciaba*, que significa “lugar do sol” atribuído à amada (e talvez por isso o “Sol” esteja iniciado por uma letra maiúscula no terceiro verso da terceira estrofe) já traz algo de uma mediação local que a um tempo incorpora a lógica de “queda-ascensão” por uma via dolorosa, quando não dilacerada, como é a expressionista, mas modificada pelo novo contexto.

Nesse novo cenário, essa via dolorosa ganha uma euforia de outra ordem, menos humanitária e mais individual e doméstica, mediada pela realização amorosa, o que não impede a exemplaridade do verso final, que Mário manterá como um de seus lemas por toda a sua vida: “A própria dor é uma felicidade”. É nesse último verso em que o achado expressivo de Mário sintetiza de modo original o “crepúsculo/alvorada” da humanidade, tratando-se menos de “amar o homem” do que “amar a vida” e de dar um sentido à própria existência individual, que nesse sentido pode se tornar exemplar. Verifica-se, assim, um tipo de lógica sacrificial, em que a realização plena das potencialidades da vida depende de um ritual doloroso, tornando a dor não um obstáculo, mas um componente para o objetivo a ser alcançado e, por isso, um motivo de felicidade.

Seguindo essa trilha, o que se vê é a criação de um idioma poético original filtrado pelo expressionismo alemão, que, por sua vez, é reposto em contexto diferente, ampliando as suas potencialidades poéticas. A disciplina militar, constantemente enunciada e rejeitada ao longo do livro, é desestabilizada por uma série de características individuais e locais: povo latino (“Losango cáqui xxxviii”), país jovem (“Losango cáqui xxix”) e eu lírico indisciplinado (“Losango cáqui ix”) e mais propenso ao amor do que à marcha (“Losango cáqui vi”). Dentre eles, a mais destacada é a paixão amorosa. Nesse sentido, há um contraponto de temas com refrãos próprios que

percorre parte dos poemas do “diário militar” (isto é, aqueles que remontam à primeira concepção do livro): o da marcha com a célula rítmica “um-dois” (repetida nos poemas “VI”, “XIV”, “XX” e “XXXIX”) e o dos cabelos loiros ou ruivos, com a fórmula “cabelos fogaréu” repetida duas vezes (poemas “II” e “XVII”). Em dois poemas, “Losango cáqui VI” e “Losango cáqui XX”, contrata-se explicitamente amor e marcha, nos quais se vislumbra o modo como o poeta-soldado filtrou à sua maneira a poética expressionista, de que tanto a marcha quanto a mulher loira/ruiva/possivelmente professora de alemão fazem parte.

Em “Losango cáqui VI”, a temática amorosa é expressa pela técnica da associação livre situada em plena marcha. Com a fadiga dos exercícios, o poeta sente os pés queimando “Calcei botinas de febre” (v. 2) e cai, para levantar e seguir a macha “...um dois, um dois...” (v. 9), mas sem energia, “Tão atrás dos companheiros” (v. 9), revelando o mau soldado que ele é. Entretanto, ao imaginar-se ao lado da amada com os cabelos loiros/ruivos esvoaçando: “Mas como eu marcharia” (v. 14), “Si ela fosse soldado! / Si marchasse ao meu lado / Com a sarça ardente dos cabelos / Labaredando sob o quépi” (v. 20-23), o poeta não só retoma a energia da marcha como, fora do ritmo (“E nem marcha! / Desembestava maluco por essas pedras queridas”, v. 27-28), ultrapassa os demais soldados na corrida, causando a ilusão de patriotismo: “Mário, cuidado, se alinha! / Tão na frente dos companheiros... / Contenha esse ardor patriótico, / Essa baita paixão pelo Brasil!” (v. 32-35). Na poética do livro, então, o patriotismo é algo satirizado diante das vicissitudes da vida cotidiana e, principalmente, diante das paixões artísticas e amorosas, as quais, porém, tornam-se originais justamente pela adequação a um contexto local, de uma matéria específica que reconfigura a forma poética. No caso do poema em questão: a marcha é desastrada, o patriotismo é um mal-entendido, a paixão é enérgica e desordenada, e o melhor modo de formalizá-la é a associação de imagens veiculada por verso livre — é a articulação desses elementos que confere originalidade a esse poema em específico e a essa poética como um todo.

A refração local, então, modifica os termos da poética do poeta-soldado: “em *Losango cáqui*, encontramos o universo militar cotidiano, brasileiro, maleável, longe da destruição promovida pela guerra europeia” (Paula 17). Essa maleabilidade terá a sua versão mais criativa e distante de sua origem militar em “Losango cáqui XX”:

Cadência ondulada suave regular.

Névoa grossa pesada que nem som de trompa longe.

O Sol colhe algodão nas praias do Tietê.

...um-dois, um-dois...

NA REDE.

A cadência me embalança.

Que gostosura!

Ela devia estar aqui

Com os seus cabelos... (137)

Novamente, reaparecem a célula rítmica da marcha e os cabelos da amada, só que em um contexto completamente alheio ao do exercício militar, pois a cadência “...um-dois, um-dois...” marca o movimento da rede em que o poeta se entrega à contemplação da natureza, da amada e ao prazer de seu próprio balanço. Note-se, em relação à natureza, que o Sol continua iniciado por maiúscula (novamente prefigurando a lembrança da amada), e que sua posição talvez seja a do ocaso, talvez a da alvorada, pois só se sabe que o sol está no horizonte, colhendo “algodão nas praias do Tietê” — “algodão” que, por sua vez, remete à maciez e ao conforto do eu lírico deitado na rede. O tema amoroso que encerra o poema se conecta aí com uma atitude antimilitar e antidisciplinar por excelência: a da preguiça, que, em si, é um tema que será tratado de modo mais amplo por Mário em um poema como “Rito do Irmão Pequeno” (*Livro Azul*, 1941) e tornado um dos refrãos de *Macunaíma* (“Ai, que preguiça!”). Em uma transfiguração completa, a célula rítmica “um-dois” deixa de compor uma atitude enérgica, combativa, disciplinada e exaustiva para se unir à contemplação, ao devaneio, à lembrança feliz e quase melancólica da amada, o que só é possível pela troca do instrumento que propulsiona o movimento: a passagem da botina militar à rede, tão cotidiana e informal quanto a língua poética que *Losango cáqui* elabora.

Conclusão

Como conclusão, observa-se na poética de *Losango cáqui e*, de modo geral no modernismo brasileiro entre 1922 e 1924, um momento de aclimação local acelerada e original das vanguardas europeias — o da associação de ideias da vanguarda parisiense e, no caso de Mário de Andrade, o do contexto belicoso e igualmente dos ideais humanistas do expressionismo alemão. Diante desse último, haveria no contexto “militar” brasileiro um desalinho jovem e criativo que teria a capacidade de fornecer ao modernismo uma inflexão própria para captar o verso livre, as associações livres, a linguagem coloquial, a aproximação da poesia com a vida cotidiana. Isso deve chamar a atenção do crítico para um momento da poesia modernista brasileira que não se dissolve no vórtice poderoso do nacionalismo literário, embora dialogue com ele. Trata-se, antes, de um diálogo franco e da busca de autonomia no seio da cacofonia de línguas e estilos do modernismo internacional, para o qual a plataforma da poesia pau-brasil de Oswald de Andrade e o poema longo mariodeandradiano foram as respostas mais bem-sucedidas no contexto paulistano. Isso mostra que o modernismo brasileiro já possuía um conjunto de reflexões e realizações poéticas capazes de aclimatar à sua maneira a linguagem da poesia modernista e criado, dessa forma, as bases de um novo prisma estético e histórico-literário.

Referências

- Almeida, Guilherme de. *Natalika*. São Paulo, Editora da Unicamp, 1993.
- Almeida, Martins de. “Sobre a expressão técnica”. *Terra roxa e outras terras*, n. 5, 1926, p. 4.
- Almeida, Tácito de. *Túnel e poesias modernistas-1922/1923*. Editado por Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo, Art Editora, 1987.
- Andrade, Mário de. *A escrava que não é Isaura. Obra imatura*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.
- . *Lira paulistana seguida de O carro da miséria*. São Paulo, Martins, 1945.
- . *Poesias completas*. Editado por Diléa Zanotto Manfio. São Paulo, Edusp, 1987.
- . *Poesias*. São Paulo, Martins, 1941.

- Aranha, Luís. *Cocktails*. Organizado por Nelson Ascher e Rui Moreira, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- Bandeira, Manuel. *Andorinha, andorinha*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.
- Campos, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. *Poesias reunidas* por Oswald de Andrade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.
- Grembecki, Maria Helena. *Mário de Andrade e L’Esprit nouveau*. São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1969.
- Khlebnikov, Velimir. *Sobranie sochinenii 1. Tomo II*. Munique, Wilhelm Fink Verlag, 1968.
- Lopes, Vivian Caroline Fernandes. *Traços do expressionismo alemão em Mário de Andrade*. Tese de mestrado, Universidade de São Paulo, 2013.
- Markov, Vladimir. *Russian Futurism: a History*. Washington, New Academia Publishing, 2006.
- Milliet, Sérgio. “Poesia”. *Terra roxa e outras terras*, n. 3, 1926.
- Moraes, Marco Antônio, organizador. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo, Edusp, 2000.
- Moraes, Rubens Borba de. *Domingo dos séculos*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- Nakano, Kaichi. *Modanizamu shi no jidai* [A era da poesia modernista]. Tóquio, Hobunkan, 1986.
- Paula, Rosângela Asche. *O expressionismo na biblioteca de Mário de Andrade: da leitura à criação*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2007.
- Picchia, Menotti del. “O Losango Cáqui”. *Terra roxa e outras terras*, n. 2, 1926.
- Richter, Hans. *Dada: Art and Anti-Art*. Londres, Thames and Hudson, 1970.
- Solt, John. *Shredding the Tapestry of Meaning: the Poetry and Poetics of Kitasono Katue (1902-1978)*. Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- Villela, Camilla Wootton. *O lirismo e as anotações líricas em Losango cáqui, de Mário de Andrade*. Tese de mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016.
- Zilberman, Regina. “Mário de Andrade, Ou Como Um Modernista Editava”. *Itinerários*, n. 7, 1994, pp. 113-124.

Sobre o autor

Leandro Pasini é professor de literatura brasileira na Universidade Federal de São Paulo. É autor de *A apreensão do desconcerto: subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade* (São Paulo, Nankin, 2013).

Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla: de la tradición literaria europea a la realidad hispanoamericana

Jesús Ricardo Córdoba

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España

jrcordobap@unal.edu.co

El presente artículo aborda la refundición y adaptación de modelos literarios europeos en la Hispanoamérica colonial a partir del caso del poeta neogranadino Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla y su composición poética titulada “Vuelve a su quinta Anfriso solo y viudo”, insertada en una amplia tradición eglógica pastoril. El análisis pretende entrever las relaciones entre los parámetros literarios formales europeos y su irremediable transformación, debida a la paulatina filtración de elementos contextuales provenientes de la realidad americana. Se propone, entonces, una visión del período colonial como un cruce de diversas herencias y tradiciones culturales que buscan adaptarse a un entorno americano en constante variación.

Palabras clave: Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla; literatura pastoril; poesía colonial hispanoamericana; poesía del Siglo de Oro; poesía neogranadina; realidad americana.

Cómo citar este artículo (MLA): Córdoba, Jesús Ricardo. “Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla: de la tradición literaria europea a la realidad hispanoamericana”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 241-269.

Artículo original. Recibido: 05/12/19; aceptado: 27/02/20. Publicado en línea: 01/07/20.



Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla: From European Literary Tradition to Spanish American Reality

This paper examines the adaptation of European literary models in colonial Hispanic America from the specific case of Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla, a poet of Nueva Granada, and his poem “Vuelve a su quinta Anfriso solo, y viudo”, which belongs to eglogical and pastoral tradition. The analysis aims to glimpse the connections between European formal literary parameters and their inevitable transformation, given the gradual filtration of contextual elements from the American reality. Therefore leading to provide a vision of the colonial period as a crossroads of diverse cultural inheritances and traditions that seek to adapt to an American environment in constant transformation.

Keywords: Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla; pastoral literature; Spanish-american colonial poetry; Spanish Golden Age poetry; neogranadine poetry; American reality.

Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla: da tradição literária europeia à realidade hispano-americana

Este artigo aborda a refundição e adaptação de modelos literários europeus na hispano América colonial a partir do caso do poeta neogranadino, Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla, e sua composição poética intitulada “Vuelve a su quinta Anfriso solo, y viudo”, inserida em uma extensa tradição eglógica pastoril. A análise pretende entrever as relações entre os parâmetros literários formais europeus e sua irremediável transformação, devido à progressiva filtração de elementos contextuais procedentes da realidade americana. Propõe-se então, uma visão do período colonial como um entrelaçamento de diversas heranças e tradições culturais que procuram se adaptar num entorno americano em constante transformação.

Palavras-chave: Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla; literatura pastoral; poesia colonial hispano-americana; poesia do Século de Ouro Espanhol; poesia de Nova Granada; realidade americana.

EL POETA NEOGRANADINO FRANCISCO ÁLVAREZ de Velasco y Zorrilla, autor de la extensa *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*, falleció a inicios del frío otoño madrileño de 1704, en cercanías a la hoy reformada Plaza de Santo Domingo. Sus restos mortales deben descansar en algún lugar del subsuelo de la capital española si es que no llegó a cumplirse la última voluntad de su testamento: el traslado de su cuerpo sin vida a su ciudad natal, Santafé de Bogotá, donde debía ser sepultado en la capilla familiar, mandada a construir por su padre en la Iglesia de San Agustín. El deseo de ver publicada su obra fue el motivo del viaje de Álvarez de Velasco desde la ciudad neogranadina hasta la de la Sierra de Guadarrama. La carencia de una imprenta en el Nuevo Reino de Granada obligó al funcionario colonial a abandonar su patria chica y a aventurarse, a avanzada edad, a un largo periplo que terminó por mermar sus arcas y sus fuerzas.

Son múltiples los aspectos que han llamado la atención de la crítica literaria sobre la obra de Álvarez de Velasco y Zorrilla.¹ Sin embargo, fue la admiración que cultivó por la monja novohispana, Sor Juana Inés de la Cruz, el foco que ha alumbrado con mayor intensidad una de sus facetas como poeta. De ahí que una parte fundamental de las obras del poeta esté conformada por composiciones laudatorias dedicadas a la escritora jerónima. Los estudiosos que se han aproximado al análisis de los escritos de Álvarez de Velasco se han dejado seducir por la maravilla que desbordan los versos del santafereño hacia la monja de Nepantla y han llegado a ver en ellos, así como en el uso castizo del vocabulario del que algunas veces hace gala el poeta, el ascenso de un floreciente sentimiento de americanidad. Tanto ha sido el interés por poner de manifiesto este sentimiento que incluso Jaime Tello llegó a calificar a Álvarez de Velasco como el “primer poeta auténticamente americano” (xxvi).

Naturalmente, calificar a Álvarez de Velasco como un sujeto plenamente consciente de su americanidad abre un debate sobre los orígenes y el proceso de configuración de la cultura literaria en Hispanoamérica. No debe olvidarse que la situación colonial con la que se inauguró la entrada del Nuevo Mundo

1 La crítica también se ha centrado en inquietudes ecdóticas relacionadas con las dificultades, inconvenientes y vicisitudes que afrontó el poeta para la publicación de sus textos en España. Estas han sido abordadas ampliamente por Ernesto Porras Collantes en sus dos estudios introductorios a la edición moderna de la *Rhythmica*, publicada en 1989 por el Instituto Caro y Cuervo, edición que además sirve de base para este artículo.

en Occidente hizo de esta configuración un proceso particularmente difícil, ya que la historia de América en los siglos XVI, XVII y XVIII es un cruce, muchas veces violento, de distintas herencias y tradiciones que se superponen, que buscan cauces para sobrevivir y que resisten el paso de los años, ya sea de forma visible o subterránea. Octavio Paz señaló algunos de estos elementos en 1990, al recibir su premio Nobel de Literatura, cuando afirmó que nuestras literaturas “son literaturas escritas en lenguas transplantadas”. Los europeos trajeron consigo sus lenguas, las cuales “arraigaron en las tierras nuevas, crecieron con las sociedades americanas y se transformaron. Son la misma planta y una planta distinta” (383).

De esta manera, lo que se pretende con este artículo no es más que analizar la tensión, en medio de la convivencia, entre los modelos literarios europeos y la realidad americana, a partir de la obra de Álvarez de Velasco y Zorrilla. En este caso no servirá de faro el grueso de las composiciones dedicadas a Sor Juana Inés de la Cruz, sino una elegía titulada “Vuelve a su quinta Anfriso solo, y viudo”, composición de carácter amoroso —característica particular en el poeta debido a la predominancia de asuntos religiosos en su obra—, que también ha llamado la atención de la crítica literaria por su calidad estética. Un estudio de esta composición elegíaca, a partir de las relaciones entre los modelos literarios formales europeos y la realidad americana, da luces sobre la configuración de la cultura literaria en la Hispanoamérica colonial. Por tanto, se hace, en primer lugar, un breve recuento sobre lo dicho por la crítica literaria de Álvarez de Velasco para, en segundo lugar, analizar el poema en cuestión, a partir de la caracterización de los personajes y de la comparación con un modelo poético europeo. Se pretende así evidenciar la toma de postura y reelaboración de los tópicos que el santafereño hace de las formas literarias del Viejo Mundo a este lado del Atlántico.

Álvarez de Velasco, poeta americano

La primera referencia conocida sobre la obra de Álvarez de Velasco se emitió en las postrimerías del régimen colonial. Fue Manuel del Socorro Rodríguez quien rescató de la sombra del desconocimiento los escritos del santafereño. Según José Pascual Buxó, el hecho de que hoy por hoy se conserven muy pocos ejemplares de la *Rhythmica* alrededor del mundo, “es indicio del corto número de volúmenes que de ella pudieron ponerse

en circulación” (41).² De cualquier forma, es cierto que algunos de esos ejemplares hicieron el viaje de regreso a América que el poeta no pudo hacer en vida. Mediante alguno de estos libros viajeros fue que el bibliotecario virreinal, Manuel del Socorro Rodríguez, tuvo noticia de la obra de Velasco.

De la nota publicada por el bibliotecario en el número 65 del *Papel Periódico de la Ciudad de Santa Fé de Bogotá*, fechada el 11 de mayo de 1792, se hace eco al primer historiador de la literatura de la Nueva Granada, José María Vergara y Vergara. En su obra, el bogotano reproduce las obras de Álvarez de Velasco que Manuel del Socorro Rodríguez publicó en su periódico, a saber, la “Carta laudatoria” a Sor Juana Inés de la Cruz y unas “Endechas endecasílabas” dedicadas a la misma (144-145).

En el año de 1867 comenzaba el interés por la asociación entre ambos poetas, vínculo que con el pasar de los años se convertiría en el pilar de los estudios críticos sobre Álvarez de Velasco. El crítico Antonio Gómez Restrepo terminó de cimentar este pilar en su *Historia de la literatura colombiana*. Al hablar de las poesías de su paisano, el crítico, al igual que Manuel del Socorro Rodríguez y Vergara y Vergara, se centra en la obra de carácter laudatorio a Sor Juana Inés de la Cruz. De hecho, Gómez Restrepo termina por dar el salto que vincula la relación entre los dos poetas con la expresión de un sentimiento de americanidad manifestado por el santafereño. Según Gómez Restrepo, en el autor de la *Rhythmica* se advierte:

[U]n simpático espíritu de americanismo. Como se habrá notado en las endechas a Sor Juana, se muestra orgulloso de que la América haya producido un genio que sirva para probar a los europeos que los habitantes del Nuevo Mundo no son salvajes. (189)

A partir de entonces poco ha variado la interpretación sobre Álvarez de Velasco. Sus vínculos con Sor Juana Inés y su manifiesto sentido de la americanidad son también señalados por los trabajos críticos posteriores.

2 Porras Collantes anota en su edición de la *Rhythmica* que, al menos hasta 1989, se conservaban muy pocos ejemplares completos de la obra de Álvarez de Velasco, repartidos en diversas instituciones alrededor del mundo, como la Biblioteca de la Academia Colombiana de la Lengua, la Biblioteca Nacional de Madrid y la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile. Además, señala la existencia de copias en microfilm en otras instituciones como la Biblioteca del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, la Biblioteca del Congreso en Washington o la Biblioteca de la Universidad de Brown (CVII).

Héctor Orjuela, por ejemplo, en su *Itinerario de la poesía colombiana*, retoma las apreciaciones de Gómez Restrepo cuando afirma que en las “Endechas endecasílabas” a Sor Juana, el poeta se revela como un “escritor criollo que se ufana de que el Nuevo Mundo pueda tener una escritora tan importante, aunque no haya nacido en España” (171). Sin embargo, no es el único aspecto en el que, según Orjuela, se evidencia el orgullo americano de Álvarez de Velasco, pues el poeta “también defendió el empleo de un estilo criollo, vernáculo, capaz de expresar el mundo americano y sus propias vivencias religiosas y personales” (174). Se evidencia, en su texto, que Orjuela bebe de las apreciaciones críticas de Gómez Restrepo y de las de Jaime Tello, autor de un “Estudio preliminar” que acompaña a la edición moderna de la *Rhythmica*, en el que el escritor afirma que Álvarez de Velasco “sintió el legítimo orgullo de ser americano” y que además “no se avergonzó de usar palabras y modismos típicos de América” (xxvi).

De singular importancia es el estudio más amplio que José Pascual Buxó, investigador mexicano de origen español, dedicó al poeta santafereño. En 1993 publicó su libro, *El enamorado de Sor Juana*, en el que ofrece, desde una perspectiva freudiana, un análisis de la personalidad de Álvarez de Velasco, su carácter melancólico, su barroca actitud frente a la vida y la muerte, su religiosidad y su relación amorosa con la monja de la Nueva España que tanto admiraba. De esta manera, a pesar de que Buxó procura ofrecer un panorama más amplio, su interés se centra también en la admiración del poeta por Sor Juana Inés.³ El autor señala el sentimiento de americanidad que destila Velasco en sus obras a Sor Juana y concluye que la alabanza de la monja es, a la vez, una alabanza del Nuevo Mundo:

De hecho, en todas las piezas de que se compone la *Carta laudatoria*, la exaltación intelectual de Sor Juana se corresponde con una glorificación del Nuevo Mundo que, gracias a ella, demuestra haberse convertido en el ventajoso sustituto del decrepito mundo antiguo. (122)

3 Aunque ciertamente el estudio de la relación entre Álvarez de Velasco y Sor Juana Inés de la Cruz requería un tratamiento más amplio que el que se la había brindado hasta entonces.

El estudio de Buxó causó un impacto positivo en los investigadores posteriores, como lo demuestran las anotaciones de José Miguel Oviedo y Fabio Jurado Valencia. El primero, en su *Historia de la literatura hispanoamericana, vol. 1. De los orígenes a la Emancipación*, afirma que a través del riguroso estudio de Pascual Buxó puede comprenderse la figura de Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla, reconocido “sobre todo por ser autor de una *Carta laudatoria* a Sor Juana, escrita hacia 1698, sin saber que la monja ya había muerto entonces” (269). El segundo, en “Red/es-cubrimiento de textos: La escritura de Francisco Álvarez sobre la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz”, analiza la configuración de las redes de escritura y de lectura construidas entre la obra del bogotano y la de la oriunda de Nepantla, expresadas a través de la recepción de las obras de Sor Juana Inés en la Santafé de Bogotá de finales del siglo XVII: su lectura, su redescubrimiento, su análisis y su nueva puesta en escena a través de los ejercicios poéticos de Velasco.⁴

En los últimos años han comenzado a ser explorados nuevos enfoques de la obra del poeta. Arbey Atehortúa ha puesto de manifiesto la relación entre poesía y pintura en el pensamiento de Álvarez de Velasco, a partir de un par de poemas cuyo tema central es un retrato de San Francisco Javier. En el mismo sentido, analiza la presencia de grabados en la impresión de la *Rhythmica*, así como la construcción de caligramas o de imágenes poéticas en otros de sus poemas como “El Apolo africano”. Por otra parte, Guillermo Molina Morales se ha preocupado por la presencia de la risa en la obra de Álvarez de Velasco. Aborda temas como la sátira criolla o la penetración de algunos elementos de la risa popular, sorprendente en una obra generalmente considerada de tono serio. Molina Morales critica el sentimiento de americanidad del poeta que tan ampliamente ha sido señalado por los investigadores previos, invitando a “abandonar el providencialismo nacionalista” con el que, según él, se ha abordado la obra del santafereño (125). Para el investigador, este sentimiento de americanidad no sería más que un criollismo que “se manifiesta como una continuación de los modelos peninsulares, particularmente de Quevedo, llevados, en algunas

4 Jurado Valencia ya había analizado algunos de estos elementos en su artículo “Historia de un poeta opacado por la historia: Francisco Álvarez, el enamorado de Sor Juana” en el que, nuevamente, el énfasis se pone en la relación del poeta santafereño con la escritora de Nepantla.

ocasiones, al marco referencial de la Nueva Granada” y que, en cualquier caso, de haber una necesidad de diferenciación de identidad por parte de la élite criolla, esta marcaría una frontera con miras hacia los indígenas y no hacia los peninsulares (125).

Ahora bien, al haber delimitado la evolución de los estudios críticos sobre Álvarez de Velasco y rescatado los puntos comunes sobre los cuales se han construido, es conveniente hacer una reevaluación de ellos. Es evidente que la imagen de este poeta santafereño está ineludiblemente atada a la de Sor Juana Inés de la Cruz, tanto por la existencia de un gran conjunto de obras laudatorias destinadas a la monja, como por la importancia que el autor y los críticos le han concedido a este corpus. No es posible negar tampoco que sobre la base del análisis de los poemas laudatorios de Álvarez de Velasco descansa también la tesis de la americanidad. Los críticos han visto florecer en la carta y en las endechas a Sor Juana un sentimiento de pertenencia al Nuevo Mundo que, necesariamente, configura la otredad respecto al Viejo Mundo. Tales aseveraciones, demostradas por los críticos mediante el uso del lenguaje o el vocabulario de Álvarez de Velasco, merecen ser puestas en consideración a partir del análisis de otras obras del poeta. Es necesario considerar si la americanidad, tan señalada en el santafereño, es solo un recurso retórico que exigían las composiciones laudatorias para crear una identidad común entre admirador y admirada, o bien, es un fenómeno identitario, cuyas primeras vibraciones empiezan a colarse en los versos barrocos del siglo XVII.

“Vuelve a su quinta Anfriso solo, y viudo”, elegía española o hispanoamericana

Pese a no haber alcanzado la fama de la “Carta laudatoria” o de las “Endechas endecasílabas”, “Vuelve a su quinta Anfriso solo, y viudo” es otra de las composiciones poéticas de Álvarez de Velasco que ha despertado cierto interés por parte de la crítica literaria.⁵ Jaime Tello la definió como una “hermosa elegía, de dulce acento pastoril, que hace presentir

5 Aguilar Perdomo incluye este bellissimo poema en la *Antología de la poesía de los Siglos de Oro* que preparó para la Editorial Norma, publicada en Bogotá en 2007. Porras también incluyó este poema en la selección del autor que preparó para un cuadernillo perteneciente a la *Colección de poesía Quinto Centenario*, publicado en Cali en 1991.

a Meléndez Valdés” (394); Héctor Orjuela consideró que en “este poema excepcional alcanza Álvarez de Velasco y Zorrilla la máxima expresión en su obra lírica” (168) y afirma que solo “[h]asta el Romanticismo podremos hallar una expresión más sincera de pérdida y soledad” (167); mientras que José Pascual Buxó, destacó la particularidad del poema en cuanto a que “constituye el único testimonio poético de su duelo por la pérdida real de la mujer amada” (59). Tello y Orjuela coinciden en este punto con el mexicano y ambos consideran también que la elegía fue inspirada por el dolor que produjo al poeta la muerte de su esposa, la dama criolla Teresa de Pastrana y Cabrera, ocurrida en 1694.

Sin embargo, más allá de si Álvarez de Velasco anticipa a los poetas del Neoclasicismo o del Romanticismo, conviene no tener este poema como un punto de referencia hacia el futuro —atendiendo además a la escasa recepción y circulación de la obra—, sino hacia el pasado. Esta perspectiva permite esbozar la actitud que el poeta manifestó hacia cierta tradición literaria y comprender qué tomó, reformó o rechazó de la misma. En cuanto al ámbito formal, Pascual Buxó resume acertadamente la estructura de la composición así:

Consta este poema de unas “elegías” —que así llama Álvarez de Velasco a las estrofas de ocho versos, heptasílabos los siete primeros y endecasílabo el último— que sirven de introducción y final a la serie de treinta y dos “endechas” reales (estrofas de cuatro versos, tres heptasílabos y un endecasílabo) a lo largo de todas las cuales se mantiene la rima asonante en í-a. (59)

En cuanto al contenido, cabe anotar que la narración poética se articula en torno a la descripción de la misma acción en dos tiempos diferentes, pero en un mismo escenario. En primer lugar, Anfriso, la voz poética narradora, describe el pasado idílico y feliz en el que llegaba, acompañado de su amada Tirse, a la quinta, propiedad de los amantes. La descripción se centra en el impacto positivo que la presencia de la dama tiene sobre la naturaleza y el ámbito circundante, representada por ovejas, flores y pastoras. En segundo lugar, Anfriso transporta al lector del pasado feliz al presente triste, en el que se describe ahora su llegada sin Tirse a la quinta. Como es de esperarse, si la presencia de la mujer tiene un impacto positivo en el ambiente, su ausencia lo impacta negativamente, rompiendo así el idilio amoroso. La muerte de

Tirse afecta tanto el comportamiento de los animales como de las pastoras y sume a Anfriso en el dolor.

Los críticos han señalado la identificación genérica del poema de Anfriso con la tradición pastoril. Ya Tello señalaba el “acento pastoril” de la composición mientras que Pascual Buxó advierte que Álvarez de Velasco hace uso de diversos elementos que vinculan el poema con la tradición eglógica (60). Evidentemente, no puede negarse que el santafereño bebe de fuentes pastoriles. Recuérdese, en primer lugar, que la literatura pastoril fue una de las manifestaciones literarias más abundantes en los Siglos de Oro, tanto en prosa o como en verso. En segundo lugar, tanto Orjuela como Buxó han señalado la presencia de algunos tópicos, propios de la literatura de este género, presentes en el poema de Anfriso. No obstante, una mirada más detallada permite ver que el santafereño modifica los tópicos al uso, insertándose en la tradición, pero modificándola al mismo tiempo. En estas modificaciones, consciente o inconscientemente, se filtra la realidad americana.

Conviene empezar por la caracterización de los amantes que realiza el poeta. Jaime Tello anota que el pseudónimo poético de “Anfriso” ya cuenta para entonces con alguna presencia en la tradición literaria, citando como ejemplos las *Academias del Jardín* de Jacinto Polo o algunas composiciones de Sor Juana (394). De “Tirse”, sin embargo, no refiere ningún dato. Por lo demás, es el único de los críticos que ofrece alguna claridad sobre los nombres empleados. Naturalmente, si la elegía se cree inspirada en las propias vivencias del autor, lo lógico es considerar que Anfriso representa al poeta mientras que Tirse es representación de su esposa Teresa. Esta hipótesis se ve fortalecida al analizar la coincidencia de numerosas letras entre los nombres originales del poeta y su esposa, y los de los personajes que los representan en la composición. La asociación Anfriso-Francisco y Tirse-Teresa sería una alusión onomástica, siguiendo los patrones del género literario al que se afilia el poeta. Ramón Mateo Mateo sostiene que el encubrimiento del nombre es “condición esencial de la égloga cortesana” y también de las “églogas poéticas de contenido amoroso y de cuantas composiciones en general adoptan —y son muchas— algún modo de referencia bucólica” (20).

Solo la coincidencia de grafemas entre *Tirse* y *Teresa* explicaría, además, que Álvarez de Velasco escogiera para su esposa un pseudónimo poético cuya raíz había sido usada antes ampliamente para esconder identidades principalmente masculinas. Fernando de Herrera, Francisco de Figueroa,

Fernando de la Torre, Francisco de Aldana, Pedro Laynez y Vicente Espinel emplearon distintas variantes como *Tirsi* o *Tirsis* para esconderse ellos mismos o a sus amigos con ropaje pastoril. Aparentemente, solo Luis Barahona de Soto habría usado una variante de *Tirsi* o *Tirsis* para un nombre femenino. Se trata de la ninfa Tirsa, presente en su *Égloga 1*, cuya muerte lloran las otras ninfas (Mateo Mateo 39). De cualquier forma, ya fuera por medio de la lectura de Barahona de Soto o por la de alguno de los poetas escondidos bajo la máscara de “Tirsis”, el santaferreño adoptó el pseudónimo, lo transformó y lo resignificó para imprimirle la idea de su fallecida esposa, Teresa.

Ahora bien, dejando de lado cuestiones onomásticas, es importante anotar que, pese al marcado tono pastoril de la composición, no puede considerarse que la pareja de amantes, Anfriso y Tirse, sean pastores. De hecho, la configuración del poema los presenta como elementos externos al ambiente bucólico que se describe: la quinta. Esta situación se pone de manifiesto desde el mismo título, “Vuelve a su quinta Anfriso solo, y viudo”. Todo el poema no es más que el contraste entre los viajes de Anfriso a la quinta acompañado de su dulce Tirse y el viaje final, en tiempo presente, que realiza el dolorido viudo. Por tanto, los constantes regresos a la quinta implican la posesión, no su permanencia en ella. Este hecho explica que la muerte de Tirse se produzca fuera del ambiente bucólico, pues de haber sido configurada por el autor como pastora, su deceso tendría que haberse producido en el ambiente al que pertenece.

Otros versos, a lo largo del poema, confirman el carácter extranjero de Anfriso y Tirse respecto del espacio bucólico. La endecha veintitrés narra los regalos que la dama daba a las pastoras cuando solía visitar la quinta:

A que ella retornando
con dulces de la Villa
mas dulces se los dava
con el logrado gusto de su vista. (396-397)

Solo en dos endechas, incluida esta, se explicita un espacio alterno a aquel en el que sucede la narración. Jaime Tello identifica el lugar con la actual población de Timaná, en el Huila, según él conocida, tanto entonces como ahora, como “La Villa”. La asociación del lugar mencionado en el poema con este municipio colombiano no es gratuita y halla su origen en

la lectura biográfica que los críticos han sostenido de este poema, defendida también aquí.

Dos son los aspectos fundamentales de la vida de Álvarez de Velasco que lo vinculan con las poblaciones de la provincia de Neiva. El primero está en estrecha relación con su padre y la fortuna familiar: al morir el oidor Gabriel Álvarez de Velasco, en junio de 1658, lega a sus cuatro hijos sus numerosas propiedades, entre las que se contaban “las haciendas del valle de Neiva llamadas la Jagua, la Manga, Sardinata, el potrero de la Yaya y el hato de Tune” (Porras LII). Es importante anotar también que, de los cuatro hijos del oidor, solo Francisco no optó por una vida religiosa, pues sus hermanas Juana y María profesaron como monjas en el Convento de Santa Clara de Santafé entre 1662 y 1664, mientras que su hermano Gabriel hizo lo propio en la comunidad jesuítica de la vecina ciudad de Tunja (LII-LIII). Así pues, con el pasar de los años, Francisco se vio convertido en el único administrador de los bienes familiares.

El segundo aspecto son las aspiraciones y la carrera política del poeta. Si ya conocía la región por la abundante cantidad de posesiones que su familia ostentaba allí, el vínculo con la provincia vino a fortalecerse cuando “el 17 de diciembre de 1667 ‘el Presidente Gobernador y Capitán General de este Reino’ le nombra gobernador y capitán general de la Ciudad de la Concepción de Neiva y su jurisdicción” (Porras LXII). Sin embargo, el poeta no tomará posesión del cargo hasta medio año después, el 13 de junio de 1668, y desde entonces alternará la administración de la región con la de sus haciendas y propiedades. Cabe anotar, además, que las exigencias de la gobernación, junto con el estado del aparato burocrático colonial de entonces, hacen que Álvarez de Velasco desempeñe una itinerancia propia de un rey medieval. Así, como lo demuestra la documentación, entre septiembre de 1679 y abril de 1682, el poeta despachó desde distintos puntos de la geografía de la provincia: Purificación, Neiva, Timaná, Sardinata y La Plata son algunos de los lugares desde los cuales ejerció su mandato el santafereño (Porras LXV).

De cualquier forma, fuera Purificación o Timaná —y no Neiva, que poseía el título de “Ciudad”—, la “Villa” del poema de Anfriso se articula como un punto de contraste con el entorno de la quinta, y como uno de los lugares de proveniencia de Anfriso y Tirse, enfatizando así su condición extranjera y no pastoril en el ambiente bucólico descrito en el poema. Otro elemento que confirma la ausencia de una caracterización pastoril para los

personajes principales puede verse desde el título, y resonando con amplios ecos en algunas endechas del poema. El regreso de Anfriso a su quinta implica propiedad. Por tanto, la pareja de protagonistas no es más que el trasunto literario de unos hacendados coloniales que no pueden permitirse residir permanentemente en solo una de sus posesiones. La elevada posición social de Anfriso y Tirse se manifiesta de forma más clara en la endecha diecinueve, cuando, después de haber sido recibidos de todas las maneras y con todas las alabanzas posibles por parte de las ovejas, la pareja llega:

a aquesta
nuestra choza pajiza,
que adornada de ramos
el mayoral gustoso nos tenia. (396)

No obstante, el mayoral no es el único personaje humano distinto de los amantes que aparece en el poema, pues en la endecha veinte, cuando la noticia de la llegada de Tirse recorre toda la quinta, se señala que “varias venían en tropas Pastorcillas” (396). Estas mujeres acudían a la dama para manifestar su admiración, alegría y respeto, al igual que las ovejas en la primera parte del poema. La presencia de estas pastorcillas y del mayoral no solo amplifica el espectro de personajes que rinden culto a Tirse, sino que introduce más claramente la jerarquización al interior del entorno bucólico: Anfriso y Tirse como propietarios; el mayoral como el trabajador que representa la autoridad y la coordinación de los trabajos de la quinta y las pastorcillas, aquellas que se encargan de las labores cotidianas con los animales y la tierra.

La presencia de jerarquías en la literatura pastoril —o de inspiración pastoril— no es una innovación de Álvarez de Velasco. Es conveniente anotar que la diversidad de procedencias, oficios, características y estatus de los pastores es un rasgo más acusado en la prosa y no en la lírica. Incluso en *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, paradigma de la prosa pastoril castellana áurea, pueden hallarse ejemplos de pastores que acuden a la universidad o cortesanos que toman el hábito pastoril para sufrir su mal de amores.⁶ No obstante, en las églogas o en otro tipo de manifestaciones

6 Tal es el caso de personajes como Arsileo, por ejemplo, cuya historia se narra en el libro III de la obra de Montemayor, en la que se comenta que su padre “determinó envialle a

líricas, dedicadas a la exploración de la reacción de los sujetos frente al fenómeno amoroso, la presencia de jerarquías sociales es casi inexistente. Álvarez de Velasco deja traslucir algunos elementos menudos de su realidad cotidiana en un género que se había caracterizado por un creciente idealismo. Esto había sido criticado ya a inicios del siglo XVII, para el caso de la prosa, por Miguel de Cervantes en *El coloquio de los perros*, al señalar “que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna” (555).

Hasta acá se ha visto cómo en la configuración de los personajes de Anfriso y Tirse se da una síntesis entre la realidad y el idealismo ficcional del modelo literario. Desde los nombres adoptados hasta su inserción en un ambiente pastoril, al cual no pertenecen y del que son, en cierta medida, propietarios, el poeta demuestra una readaptación de las bases literarias para soportar nuevas estructuras a partir de las realidades cambiantes. Álvarez de Velasco viste a su esposa y a él mismo, dos criollos barrocos del Nuevo Reino de Granada, con ropajes ficcionales y transforma una de sus quintas del Valle de Neiva en un ambiente idílico en el que los animales y los trabajadores —ahora un mayoral, unas pastorcillas y unas tiernas ovejas— rinden culto a su dama. La presencia de la jerarquía social en el poema evidencia la plena consciencia que el poeta tenía de su posición en la sociedad colonial, la cual termina trasponiendo en el mundo poético.

Para culminar el análisis de Anfriso y Tirse, es conveniente abordar algunos elementos referentes a la construcción del personaje femenino, el cual es una síntesis de numerosas tradiciones literarias. Durante la primera parte del poema, cuando Anfriso recuerda cómo recibían a Tirse las ovejas y las pastoras, esta se muestra siempre con comportamientos dóciles, amables y sensibles respecto a quienes la adulan. Las endechas once, doce y trece evidencian el carácter amoroso de Tirse:

A que mi Tirse entonces,
risueña y compasiva,
a todas alhagando,
a todas su cortejo agradecía.
A qual cogia en los braços,

la academia salmantina con intención que se ejercitase en aprender lo que a los hombres sube a mayor grado que de hombres” (141).

y a qual con mil caricias,
limpiandola de abrojos,
la embarçalada lana le mullia.
A qual agasajando
con agradable risa
daba a lamer la mano,
y a qual se la passava enternecida. (395)

A las caricias que Tirse regala a las ovejas le sigue la adoración que le profesan los corderos. Las endechas catorce, quince, dieciseis y diecisiete presentan a los corderos recién nacidos acudiendo ante la dama:

Los corderillos tiernos,
que aun no la conocian,
olvidados del pecho,
tras sus madres partian a recibirla.
Y con alegres señas,
de su nueva alegría,
por el suelo postrados
parece la adoravan de rodillas
A que ella viendo entonces
una imagen tan viva
de su humilde inocencia,
a sus braços del suelo los subia
Y abraçandolos tierna,
otra vez les bolvia
el tributo a sus madres,
que de sus nuevos partos le ofrecian. (396)

Al analizar estas endechas citadas, junto con la número treinta que termina con los versos: “qué soledad tan sola! / qué horphandad tan desierta, y tan esquivia” (397), José Pascual Buxó concluye que lo que se esconde tras la configuración de Tirse es la “sublimación edípica de nuestro poeta” (67). Para el mexicano, la figura de Tirse, siguiendo a toda la crítica literaria, representa a Teresa de Pastrana, esposa de Álvarez de Velasco, a la vez que a la Virgen María, de quien el autor era un fiel devoto. Por tanto, según Buxó

“la elección del objeto erótico por parte de nuestro poeta está determinada por una identificación edípica, causa por la cual la imagen de la esposa hubo de ser imaginariamente desplazada hasta la intocabilidad sobrenatural de la Virgen María” (66). Para su interpretación, Buxó se basa tanto en el abundante material de la *Rhythmica* que Álvarez de Velasco dedica a la Virgen María como en los versos que se han citado previamente: los de la endecha quince, en los que los corderitos se postran de rodillas frente a Tirse, y los de la endecha treinta, en los que Anfriso define el sentimiento que provoca la ausencia de su amada como orfandad.

Sin embargo, existen algunos indicios que hacen pensar que la imagen de Tirse no germinó a partir de la sublimación edípica de Álvarez de Velasco sino, más bien, de una peculiar mixtura de distintos elementos y tópicos de la tradición literaria amorosa y pastoril. No sería descabellado pensar en una síntesis de tópicos como los de la *donna angelicata* y la *religio amoris*, acompañados por el filtro del amor neoplatónico y el sentido barroco de la vida y la muerte. Así pues, debe tenerse en cuenta que a la dama literaria del Medioevo y del Renacimiento “se la glorificaba con términos religiosos y se la hacía fuente del perfeccionamiento del enamorado” (Serés 91). Lo que ocurre en el poema de Álvarez de Velasco no es extraño: la divinización de Tirse inserta la elegía en una serie de obras que ya habían acudido a la misma estrategia, cuyo amplio desarrollo puede encontrarse en la Beatriz de la *Comedia* de Dante. De hecho, algunos críticos han señalado la lectura que Álvarez de Velasco realizó de la obra del florentino y que habría inspirado una serie de poemas suyos conocidos como los Novísimos (Tello xxxi; Buxó 164). De cualquier forma, ya fuera por la vía de Dante, ya por la *religio amoris* de la Edad Media y el Renacimiento castellano, Álvarez de Velasco usó el tópico de la divinización de la dama, aunque de una forma peculiar.

Esta peculiaridad reside en que la divinización de Tirse no se hace de forma directa, a través de la relación de los amantes, sino por medio del impacto que tiene la presencia y ausencia de la mujer en la naturaleza. En ninguna parte del poema Anfriso delata adorar a Tirse como lo hacen las ovejas o como lo hacen los poetas de la lírica cancioneril castellana con sus damas (Serés 110). Son los animales y las pastoras quienes con sus acciones y gestos enaltecen la figurade Tirse, evidenciando su divinidad. En el poema, Anfriso es solo un narrador del presente y un espectador del pasado. Cuando refiere los tiempos mejores con Tirse, parece incluso estar fuera

de la escena, y hace uso de la primera persona en plural solo en algunas endechas, para referirse a él y su amada, pero generalmente describe a la mujer y el regocijo de la quinta. Por lo demás, algunos adjetivos de Tirse enfatizan su carácter de cercanía a la divinidad, mediante la manifestación de su bondad: la dama se muestra “risueña”, “compasiva” y “enternecida” en su trato con las ovejas y generosa con las pastoras.

También es conveniente aclarar que la divinización de Tirse no se completa al modo exacto de la *donna angelicata*, pues más allá de su ejemplar comportamiento y de la felicidad que produce su presencia, no se intuye con claridad que el amarla provoque el acercamiento al amor divino de Dios, como se esperaría en este modelo literario (Serés 91). Álvarez de Velasco no explícita en sus versos la existencia de una fuerza más poderosa que la de los seres humanos más allá que la de la muerte. Así pues, el santaferoño acude a la mezcla de distintas herramientas de la *religio amoris* y la *donna angelicata* para alejarse de una simple imitación de los modelos al uso en la literatura de entonces. Ahora bien, es pertinente anotar que existe un interesante paralelismo entre la *Égloga 1* de Garcilaso de la Vega y el poema de Anfriso que conviene poner de manifiesto aquí, pues un breve análisis de las dos obras en perspectiva permite condensar todas las apreciaciones sobre las adopciones y las distancias que el poeta santaferoño hace de la tradición literaria.

El tema de la égloga de Garcilaso es, en una de sus partes, similar al de la elegía de Álvarez de Velasco. Según Bienvenido Morros, la composición del poeta toledano “desarrolla dos temas que los debates medievales habían convertido en *quaestio* tradicional: ¿cuál de los dos sufre mayor pena, el amante que llora la muerte de su amada o el que lamenta su desdén?” (198). Atendiendo a este carácter bipolar, la égloga se estructura a partir de dos monólogos: el de Salicio, que canta las penas que le provoca la dureza del corazón de Galatea, y el de Nemoroso, que se lamenta ante la muerte de su amada Elisa. Entre los llantos de Anfriso y Nemoroso hay tres elementos centrales en común que merecen ser puestos en relieve.

El primero de ellos es la evocación de la muerte como causa de separación de los amantes y de transformación de las dinámicas de la existencia de los viudos. Nemoroso, por ejemplo, reclama a la muerte, diciendo:

¡Ay, muerte arrebatada,
por ti m'estoy quejando

al cielo y enojando
con importuno llanto al mundo todo! (Vega 215)

En el mismo sentido, en el poema de Álvarez de Velasco, Anfriso maldice a la muerte por haberse llevado la vida de su compañera. En las estrofas primera y última, que el poeta bautiza como “elegías”, la voz poética dice:

O mal aya la muerte,
que assi fatal me quita
la vida, sin matarme;
y en una muerte viva
me dexa en tan triste calma,
para hazer mas cruel su herida,
con una que solo es alma
de la muerte que siento con la vida.⁷ (394)

En ambos casos la muerte aparece como una fuerza superior a las voluntades humanas. Esta muerte se hace manifiesta en el dolor de los poetas, a la vez que en la transformación que se opera en el paisaje a partir de la ausencia de la amada. Invocando el recuerdo de Elisa, Nemoroso le dice:

Después que nos dejaste, nunca pace
en hartura el ganado ya, ni acude
el campo al labrador con mano llena;
no hay bien que'n mal no se convierta y mude.
La mala hierba al trigo ahoga, y nace
en lugar suyo la infelice avena;
la tierra, que de buena
gana nos producía
flores con que solía
quitar en sólo vellas mil enojos,
produce agora en cambio estos abrojos,
ya de rigor d'espinas intratable. (Vega 213)

7 La estrofa final repite los primeros versos, pero presenta una ligera variación en el último que reza: “de la muerte más triste de mi vida” (398).

Álvarez de Velasco reelabora estos motivos, convirtiéndolos en pieza fundamental de la elegía de Anfriso. Como se ha mencionado previamente, el poema del santafereño es la reacción de la naturaleza ante la ausencia de Tirse, narrada en contraste con los días felices en los que la dama vivió. El paralelismo con Garcilaso se evidencia mejor en las dos primeras endechas, en cuyos versos se concentra el contraste entre pasado y presente:

Qué mustias, qué calladas
mis pobres ovejillas,
cansadas de tristeza,
yazen en su rebaño mal dormidas.
Ya no como otras veces,
quando apenas sentian
de mi Tirse las huellas,
con que todo su campo florecia. (Álvarez 394)

Por último, el tercer elemento en común es el papel que juega la memoria en el poema y en la voz poética. Naturalmente, al tratarse de una elegía amorosa, tanto Garcilaso como Álvarez de Velasco estructuran sus composiciones en torno a una dicotomía temporal que, como ya se explicitó, sitúa un presente doloroso en oposición a un pasado feliz, al que solo se accede a través de la remembranza. No obstante, el proceso de recuerdo es doloroso y provoca aún más sufrimiento en los protagonistas. Para Nemoroso la memoria es, básicamente, aflicción:

Mas luego a la memoria se mofrece
aquella noche tenebrosa, oscura,
que siempre aflige esta anima mezquina
con la memoria de mi desventura (Vega 216)

Para Anfriso, la memoria es el origen de sus desgracias presentes:

O memorias funestas,
verdugos de mis dichas!
O fatales recuerdos,
sangrientos potros de las penas mías! (Álvarez 397)

El recuerdo, además, se produce en ambos casos por elementos externos. Mientras que en Nemoroso el dolor se agudiza a partir de los cabellos de Elisa, que el pastor guarda celosamente envueltos en un pañuelo blanco; para Anfriso es todo el ambiente de la quinta lo que provoca la remembranza dolorosa. No obstante, Álvarez de Velasco reelabora, nuevamente, este elemento presente en Garcilaso y convierte a Anfriso no solamente en receptor de los objetos que provocan recuerdos dolorosos, sino también en un objeto emisor de los mismos. No debe olvidarse que el poeta santafereño construye en su composición un pequeño microcosmos (la quinta), el cual giraba en torno a Tirse. Por tanto, su ausencia no solo impacta a Anfriso, su amante, sino también a las ovejas y a las pastoras. La voz poética deja en evidencia esta dualidad del personaje de Anfriso en un trío de endechas al final del poema:

Las ovejillas mudas,
mustias las Pastorcillas,
las unas tristes lloran,
las otras melancolicas suspiran.
Dolor, y no consuelo,
les es ya mi venida,
porque al verme sin Tirse,
en mis recuerdos su dolor se aviva.
Y al ver buelvo sin ella,
como si el homicida
hubiera sido yo,
todas de mi se apartan y retiran. (397)

Esta cualidad de Anfriso va aparejada a la complejización de los motivos literarios que Álvarez de Velasco escoge para construir su poema. El papel activo de las ovejas, como representantes de la naturaleza, y de las pastoras, así como del mayoral, remiten a un universo más estructurado y menos idealizado del que está presente en la égloga de Garcilaso y de otras composiciones más que se aferran fuertemente al tronco pastoril.⁸

8 En el poema de Álvarez de Velasco, las ovejas toman protagonismo y sus acciones son descritas a lo largo de múltiples endechas. En contraste, en la égloga de Garcilaso y, en general, en las composiciones del Siglo de Oro de ambientación bucólica o pastoril,

Esta tendencia de menor idealización se evidencia con más claridad en la presencia —y ausencia— de otros tópicos y motivos propios de la literatura pastoril y amorosa. Las divergencias más notables están relacionadas con el uso de referentes de la mitología clásica grecolatina. Por un lado, el poeta toledano no duda en hacer uso del llamado a las musas en su introducción a la segunda parte de la égloga, la dedicada a Nemoroso:

Lo que cantó tras esto Nemoroso,
delcido vos, Piérides, que tanto
no puedo yo ni oso,
que siento enflaquecer mi débil canto. (Vega 210)

En el mismo sentido, al narrar la muerte de Elisa, la voz poética reclama a la diosa Diana, llamada Lucina en la composición, por no haber asistido a la dama durante el trance de su muerte:

Verte presente agora me parece
en aquel duro trance de Lucina;
y aquella voz divina,
con cuyo son y acentos
a los airados vientos
pudieran amansar, que agora es muda,
me parece que oigo, que a la cruda,
inexorable diosa demandabas
en aquel paso ayuda;
y tú, rústica diosa, ¿dónde estabas? (217)

En contraste, Álvarez de Velasco no introduce ninguna referencia clásica. No hay en la elegía ni invocación a las musas, ni ninfas o diosas, ni símiles o

tanto “los animales como los otros elementos de la naturaleza, en principio inanimados, responden al unísono del canto pastoril” (Gómez 174). El cambio en Álvarez de Velasco se opera en el tradicional sentido de la causa y el efecto. Las ovejas ya no responden al canto del pastor como sucedía en las obras de la tradición, sino que se da un desliz del sentimiento: los representantes de la naturaleza sufren tanto como la propia voz poética de Anfriso. Los versos 121 a 124 evidencian que el dolor de las ovejas no es una respuesta al clamor doloroso del poeta, sino a la naturaleza misma representada en los animales: “Los validos, que entonces / seña eran de alegría, / ya solo son sollozos, / con que la suya mi congoja explican” (Álvarez de Velasco 397).

comparaciones entre Tirse y mujeres valerosas de la Antigüedad. Sin embargo, quien lea la *Rhythmica* confirmará que, en muchas de sus composiciones, el poeta de Santafé sí hace uso de la tradición literaria clásica, como era común en los escritores del Barroco. De hecho, William Ospina, al valorar a Álvarez de Velasco en la *Historia de la poesía colombiana*, califica positivamente un poema del autor que versa sobre la pasión de Cristo, “escrito bajo la influencia inmediata de Virgilio y en su magisterio” (87). Así pues, conocedor de la tradición, de las obras, de los mitos y de los personajes, resulta aún más curioso el hecho de que Álvarez de Velasco no empleara referencias clásicas en la construcción del poema de Anfriso, teniendo en cuenta que, además, con esta composición, se afiliaba a un género poético que desbordaba nombres, historias y reminiscencias clásicas y que hallaba su origen, precisamente, en ese período histórico.

Quizá la causa de esta ausencia se encuentre en la actitud con la que el santafereño asimilaba la herencia clásica. Arbey Atehortúa ha realizado algunas apreciaciones al respecto, en relación con otra de las composiciones poéticas de Álvarez de Velasco, “El Apolo africano”. En esta, el poeta emplea la figura de Apolo para ensalzar el nombre de San Agustín. Atehortúa ha percibido las tensiones que la comparación genera en el poeta entre la tradición clásica y su ferviente catolicismo. Al respecto afirma:

El poeta utiliza las cualidades de los héroes clásicos para el sobrepujamiento de los santos; de ahí que despoje a los antiguos del ropaje divino, tal como lo hizo la Iglesia medieval, fenómeno señalado por Jean Zesneq en *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. En la introducción al poema de Agustino, se describe el mito del nacimiento de Apolo, que correlativamente dimensiona el nacimiento de Agustino. La intención es realzar la figura de Agustino, a quien el poeta llama “Apolo africano”. Pero Agustino es superior y diferente al modelo con quien se compara, pues éste surge como un nuevo y verdadero astro. Para lograr esto, el poeta descalifica las características que han identificado a Apolo de Delfos. La ambigüedad se posiciona de la imagen, pues Agustino es elogiado al ser llamado Apolo africano, al mismo tiempo que el poeta se cuida de realizar una apología del dios griego. La Antigüedad es calificada entonces de atrevida, al adorar a Apolo como al sol, como adivino y como Dios: “Llamar a Apolo Sol, burla fue necia”. (161-162)

Si bien Atehortúa ofrece algunas pistas sobre la recepción de la Antigüedad Clásica en la obra de Álvarez de Velasco, esta faceta de su poética reclama aún un estudio más exhaustivo. Sea cual fuere la razón de su ausencia, lo cierto es que la carencia de referentes míticos o clásicos contribuye a una pérdida de idealización del paisaje, haciéndolo verosímil geográficamente. Todos los elementos mencionados en la composición corresponden al mundo rural y, tal y como advierte Pascual Buxó, probablemente en el poema se filtraron pequeños y numerosos detalles que provenían de la propia experiencia de vida campesina del autor, quien pasaba largas temporadas en sus haciendas de la provincia de Neiva (60).

Es conveniente detenerse en uno de estos pequeños detalles que delatan a la realidad americana como contexto de producción y que van en contra de la idealización de la composición lírica. La endecha veintidós narra los regalos que las pastorcillas dan a Tirse una vez se enteran de su llegada:

Qual los higos maduros,
y qual la mantequilla,
qual los patillos tiernos,
y qual entre hojas la quaxada fría. (Álvarez 396)

Estos elementos de la gastronomía colonial neogranadina, junto con los dulces de la Villa —ya comentados y que pertenecen a la endecha siguiente—, crean un efecto de verismo que deja traslucir la realidad circundante del poeta, la cual le sirve de inspiración y era, obligatoriamente, americana.

Es cierto que el poema de Anfriso no es la única composición lírica pastoril o de inspiración pastoril que incluye alimentos en sus versos. Por ejemplo, recuérdese que en la misma *Égloga 1* de Garcilaso de la Vega que se ha venido referenciando aquí, Salicio nos cuenta que, bajo su supervisión, la naturaleza “Siempre da nueva leche en el verano / y en el invierno abundo; en mi majada / la manteca y el queso está sobrado” (169-171). Sin embargo, consciente o inconscientemente, Álvarez de Velasco ofrece detalles como el de la cuajada envuelta en hojas, costumbre muy arraigada en el campo colombiano, la cual se remonta al período prehispánico, y es preservada aún en ciertos alimentados de la denominada *comida típica* o tradicional.

Por otra parte, haciendo gala de otro tópico del género, no desarrollado por Garcilaso en su égloga, pero presente en gran parte de la poesía pastoril

del siglo XVI, Álvarez de Velasco crea una oposición a este microcosmos rural representado por la quinta, en el ámbito de la corte. Anteriormente se mencionó cómo la “villa”, presente en la endecha veintitrés, funcionaba como un espacio alternativo a la quinta y enfatizaba la condición extranjera de Anfriso y Tirse. Pues bien, la endecha siguiente construye y califica otro espacio alternativo a la quinta: la corte. Dice la voz poética:

Assi todos gozosos
passavamos el dia
con mas gustos que quantos
falseados en las Cortes se fabrican. (397)

Estamos pues, como lo señaló acertadamente en su momento Héctor Orjuela, ante “el conocido motivo renacentista de condena de corte y alabanza de aldea” (167). Pero, de nuevo, Álvarez de Velasco reelabora los motivos y en la tradicional bipolaridad juegan ahora tres espacios diferenciados: la quinta (que haría las veces de aldea o *locus amoenus*), la villa y la corte. Tres espacios que el poeta conocía de primera mano. El poeta pasaba largas estancias en la “quinta”, velando por su administración; se desempeñaba durante largas temporadas en las villas de Timaná, La Plata o Purificación, como gobernador de la provincia y, durante algunos años, fue elegido alcalde de su ciudad natal y sede de la corte de la Real Audiencia del Nuevo Reino de Granada, Santafé de Bogotá. Cabe anotar que en esta nueva configuración espacial la calificación de lo que vendría a ser la aldea es ambigua: la quinta puede ser un lugar de felicidad (en los tiempos en que Tirse vivía) o de dolor (cuando cada elemento que la compone recuerda la ausencia del ser querido). La Villa es, básicamente, un lugar positivo pues allí reside por temporadas Tirse y también es de donde provienen sus regalos. En oposición se establece la corte que, respondiendo al tópico literario, debe ser necesariamente negativa.

En este sentido, cabe anotar que algunos autores como Jaime Tello han señalado distintos inconvenientes que el poeta tuvo con el presidente de la Real Audiencia de Santafé, Francisco Castillo de la Concha, entre 1681 y 1682. Inconvenientes que habrían llevado a la destitución temporal de Álvarez de Velasco, del cargo de gobernador, por orden del presidente. Además, habrían motivado una serie de poemas que, presuntamente, compuso el

santafereño en venganza por la decisión del oidor (xxiii-xxiv). Así pues, el poeta conocía de primera mano los tres espacios diferenciados que plasma en su elegía: la apacibilidad de la quinta, los dulces de la Villa y los “gustos falseados” que en las cortes se fabricaban.

Hasta acá se ha procurado hacer manifiestos los puntos de partida sobre los que se basó Álvarez de Velasco para la composición de su elegía. Los tópicos de la *religio amoris* y la *donna angelicata* se fusionan con otros como la unión de las almas de los amantes o el menosprecio de corte y alabanza de aldea, todo diluido junto con pequeños elementos y detalles de la experiencia vital y personal del poeta. Evidentemente, no puede negarse que el aspecto formal del poema es, en principio, una importación de los modelos literarios europeos. Sin embargo, no es esta una importación ingenua. Álvarez de Velasco no hace una simple labor imitativa del canon artístico español, sino que reelabora los elementos y juega con su disposición hasta encontrar las vías más adecuadas para su expresión poética. Su elegía se impregna de la realidad que le correspondió vivir al poeta: inevitablemente, americana.

Un balance: hacia los orígenes de la poesía hispanoamericana

La elegía de Álvarez de Velasco, así como el resto de su producción literaria, evidencia la complejidad de las relaciones socioculturales del período colonial en la América hispana. Como bien señala Diógenes Fajardo, no seremos capaces de obtener una visión más nítida de estos siglos si no somos “conscientes de la gran variedad de hilos empleados en su tejido: contextos míticos, oralidad, escritura alfabética y representaciones ideográficas, transcripciones pictóricas, multiplicidad de lenguas con la consiguiente necesidad de traducir y traicionar, y diversas formas de textualidad” (33). Se trata de ampliar el panorama y de adoptar una visión integral que permita comprender la particular cultura hispanoamericana en el marco del sometimiento político que vivía. Es un trabajo arduo y de suma delicadeza. No se trata de forzar el pasado, pretendiendo hallar únicamente manifestaciones que hoy consideraríamos como americanas. Se trata, más bien, de desentrañar la génesis y el desarrollo de este proceso de identidad cultural.

Conviene tener presente que tanto Álvarez de Velasco como los poetas de su generación y, a nivel general, de la colonia en América, construían su identidad de una forma tan particular que resultaba conflictiva. Nacían, vivían y morían en el Nuevo Mundo, pero se educaban bajo los preceptos y la atenta mirada de Europa, de quien, además, se consideraban descendientes. Así pues, llamar al santafero el primer poeta americano es un anacronismo, aunque bien puedan en él hallarse elementos que permitan inferir que construía su identidad a partir de lazos con otros individuos que tenían su misma condición de nacimiento: la americana.

Como ejemplo de lo anterior puede citarse la obra de otro famosísimo autor de las letras neogranadinas: Pedro Solís y Valenzuela. En la *Mansión v de El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, los protagonistas de la obra, junto al ermitaño Arsenio, hacen una loa de la literatura del momento:

Grande es, dixeron todos, y la an llegado a tal grado los felizes ingenios españoles que parece se exeden a ssí mismos. ¿Qué no dixo vn Dn. Luis de Góngora? ¿Qué no alcanzó vn Lope de Vega? ¿Qué no sublimó vn Montalván? ¿Qué no ilustró un Don Gabriel Bocángel? ¿Qué no profirió un Dn. Francisco de Quevedo? ¿Qué no ponderó un Bartolomé Leonardo? ¿Qué empresas de ingenio no alcanzó un Don Antonio de Mendoza? ¿Qué no traduxo un Don Manuel Salinas? ¿Qué no alternó en lo sentencioso y crítico el conde de Villamediana? ¿Qué no pensó y dictó el gran theólogo fr. Luis de León? ¿Qué no dize D. Luis Carrillo y el erudito Francisco López de Zárate? Tantos iba enumerando D. Fernando, que gastara el día en dezir, si Arsenio no se lo estorvara. (203-204)

Este fragmento que, a modo de una pequeña academia, parnaso o república literaria, enuncia una serie de conocidos poetas de los Siglos de Oro de la literatura española, demuestra que los criollos neogranadinos tenían la plena consciencia de unión de los dos mundos. Los poetas reconocían y admiraban la tradición peninsular, pero su producción, condicionada por el medio, no podía sino derivar en resultados distintos de los que se daban en el Viejo Mundo. Es lo que ocurre con Álvarez de Velasco. Por más que su elegía adopte moldes europeos, los cuales reconoce como referentes, la realidad circundante se introduce por pequeños e insospechados detalles, dándole a su poema un olor, un sabor y un color distintos. Un ambicioso

estudio de las letras coloniales hispanoamericanas podrá determinar si Álvarez de Velasco, y los poetas de su generación, son ese “americano señor barroco” que una vez Lezama Lima definió como el “auténtico primer instalado en lo nuestro” (81).

Obras citadas

- Aguilar Perdomo, María del Rosario, editora. *Antología de poesía de los Siglos de Oro*. Bogotá, Editorial Norma, 2007.
- Álvarez de Velasco y Zorrilla, Francisco. *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*. Presentado por Rafael Torres quintero, editado por Ernesto Porras Collante y anotado por Jaime Tello, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1989.
- Atehortúa, Arbey. “Poesía y pintura en Francisco Álvarez de Velasco”. *Letra Anexe*, núm. 1, 2015, págs. 149-164.
- Buxó, José Pascual. *El enamorado de Sor Juana: Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla y su Carta laudatoria (1698) a Sor Juana Inés de la Cruz*. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Carranza, María Mercedes y Pedro Alejo Gómez Vila, directores. *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá, Fundación Casa de Poesía Silva, 2009.
- Cervantes, Miguel de. “El coloquio de los perros”. *Novelas ejemplares*. Editado por Jorge García López, estudio preliminar de Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001.
- Fajardo Valenzuela, Diógenes. “Anotaciones sobre literatura colonial y su historia”. *Leer la historia: Caminos a la historia de la literatura colombiana*. Editado por Carmen Elisa Acosta, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2007, págs. 23-60.
- Gómez Restrepo, Antonio. *Historia de la literatura colombiana*, vol. 2, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, 1953.
- Gómez, Jesús. “El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)”. *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 11, 1993, págs. 171-195.
- Jurado Valencia, Fabio. “Historia de un poeta opacado por la historia: Francisco Álvarez, el enamorado de Sor Juana”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 2, 2000, págs. 21-46.
- . “Red/es-cubrimiento de textos: La escritura de Francisco Álvarez sobre la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz”. *Enunciación*, núm. 7, 2002, págs. 96-103.

- Lezama Lima, José. “La curiosidad barroca”. *La expresión americana*. Editado por Irlema Chiampi, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Mateo Mateo, Ramón. “El disfraz bucólico en la poesía española del siglo XVI”. *Rilce, Revista de Filología Hispánica de la Universidad de Navarra*, núm. 9, 1993, págs. 20-43.
- Molina Morales, Guillermo. “La risa en la poesía de Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla”. *La Palabra*, vol. 2, núm. 31, 2017, págs. 119-131.
- Morros, Bienvenido. “Noticia de Garcilaso de la Vega”. *Vega*, págs. 7-67.
- Montemayor, Jorge de. *Los siete libros de La Diana*. Editado por Juan Montero, estudio preliminar de Juan Bautista de Avallé. Barcelona, Crítica, 1996.
- Orjuela, Héctor. *Itinerario de la poesía colombiana. Poesía colonial*. Bogotá, Kelly, 1995.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana, Vol. 1 De los orígenes a la emancipación*. Madrid, Alianza, 1995.
- Paz, Octavio. “La búsqueda del presente”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 16, núm. 3, 1992, págs. 383-393.
- Porras Collantes, Ernesto. “Edición y estudios”. Álvarez de Velasco y Zorrilla, págs. XLV-CXXI.
- , editor. *Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla*. Cali, Fundación para la investigación y la cultura, 1990.
- Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica-Grijalbo Mondadori, 1996.
- Solís y Valenzuela, Pedro de. *El desierto prodigioso y el prodigio del desierto*. Editado por Rubén Páez Patiño. Vol. 1, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1984.
- Tello, Jaime. “Estudio preliminar y notas”. Álvarez de Velasco y Zorrilla, págs. XIX-XLIII.
- Vega, Garcilaso de la. *Obra poética y textos en prosa*. Editado por Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2007.
- Vergara y Vergara, José María. *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Tomo I. Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 1974.

Sobre el autor

Jesús Ricardo Córdoba Perozo es historiador y profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente se encuentra cursando el Máster en Estudios Medievales en la Universidad Complutense de Madrid, donde adelanta una investigación sobre la relación entre la realidad histórica, el discurso histórico y los libros de caballerías españoles áureos a partir del caso de *Adramón*, un manuscrito anónimo de finales del siglo xv y comienzos del siglo xvi. Sus intereses investigativos giran en torno a la historia cultural y a la literatura española medieval y del Siglo de Oro, como del período colonial en Hispanoamérica.

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v22n2.86083>

Pluralidades de un diálogo trascendente: desplazamientos de la poesía mística en Colombia

Alejandra María Toro Murillo
Universidad Eafit, Medellín, Colombia
atoromur@eafit.edu.co

Daniel Clavijo Tavera
Universidad Eafit, Medellín, Colombia
oclavijo@eafit.edu.co

Este artículo indaga la manera en que algunas voces de la poesía colombiana contemporánea han asumido distintas perspectivas del diálogo entre la experiencia mística y la palabra poética. Tras una reflexión teórica sobre la noción de mística, tanto desde sus rasgos estables como desde aquellos históricamente condicionados, el texto analiza poemas de Pablo Montoya, Jorge Cadavid, Hugo Jamioy y Judith Bautista, con la intención de proponer nuevas rutas de la poesía mística en Colombia que amplíen la visión establecida por la influencia hispánica, extendida desde la Colonia hasta inicios del siglo xx. En estos desplazamientos de la palabra poética se evidencia la vigencia atemporal de una pregunta por lo espiritual, formulada desde una pluralidad —expresiva y de contenidos—, que responde a preguntas contemporáneas, y que en algunos casos se acerca y en otros se aparta de las concepciones dominantes de la tradición mística.

Palabras clave: mística; poesía colombiana; Pablo Montoya; Hugo Jamioy; Jorge Cadavid; Judith Bautista.

Cómo citar este artículo (MLA): Toro Murillo, Alejandra María, y Daniel Clavijo Tavera. “Pluralidades de un diálogo trascendente: desplazamientos de la poesía mística en Colombia”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 271-296.

Artículo original. Recibido: 02/12/19; aceptado: 23/02/20. Publicado en línea: 01/07/20.



Pluralities of a Transcendent Dialogue: Displacements of Mystical Poetry in Colombia

Based upon the relationship between the mystical experience and the poetic word, this article investigates the way in which several voices of contemporary Colombian poetry have assumed different perspectives of this dialogue. After a theoretical reflection that approaches the notion of mysticism, from both its stable and historically conditioned features, the text analyzes poems by Pablo Montoya, Jorge Cadavid, Hugo Jamioy, and Judith Bautista, with the intention of proposing new routes of mystical poetry in Colombia that broaden the vision set by the Hispanic influence extended from the Colony until the beginning of the 20th century. In these displacements of the poetic word the timeless validity of a question about the spiritual, formulated from a plurality, —thematic and expressive—, responding to contemporary questions, approaching in some cases and departing in others from the dominant conceptions of the mystical tradition.

Keywords: mystic; Colombian poetry; Pablo Montoya; Hugo Jamioy; Jorge Cadavid; Judith Bautista.

Pluralidades de um diálogo transcendente: deslocamentos da poesia mística na Colômbia

A partir da relação entre a experiência mística e a palavra poética, este artigo inquirer na maneira em que algumas vozes da poesia colombiana contemporânea têm assumido diferentes perspectivas sobre esse diálogo. Após uma reflexão teórica que se aproxima da noção de mística, tanto desde os seus traços estáveis como desde aqueles historicamente condicionados, o texto analisa poemas de Pablo Montoya, Jorge Cadavid, Hugo Jamioy y Judith Bautista, com a intenção de propor novos percursos da poesia mística na Colômbia, que amplificam a visão estabelecida pela influência hispânica que se entendeu desde a Colônia até começos do século xx. Nesses deslocamentos da palavra poética evidencia-se a vigência atemporal de uma pergunta pelo espiritual, formulada desde uma pluralidade — expressiva e de conteúdos —, que responde a perguntas contemporâneas e, que em alguns casos, aproxima-se e noutras afasta-se das concepções dominantes da tradição mística.

Palavras-chave: mística; poesia colombiana; Pablo Montoya; Hugo Jamioy; Jorge Cadavid; Judith Bautista.

Introducción

DE ACUERDO CON ALEXANDER STEFFANELL, la escritura mística jugó un papel protagónico en la constitución del canon de la literatura colombiana. Durante la consolidación de la hegemonía conservadora, en las últimas décadas del siglo XIX,¹ la necesidad de fundar una nación, sobre los valores de la tradición católica e hispánica, fue determinante en el establecimiento de los criterios de inclusión de ciertas obras literarias como referentes de lo que debía concebirse como la literatura de la naciente identidad nacional. Fue así como la mirada de los círculos letrados se dirigió hacia los textos místicos de la madre Francisca Josefa de Castillo, monja clarisa nacida en Tunja, quien había escrito su obra en tiempos de la Colonia. Afirma Steffanell que los discursos de los hombres de la élite intelectual republicana —entre los que se encontraban monseñor Rafael María Carrasquilla, José Manuel Marroquín y José María Vergara y Vergara— fueron los que legitimaron la posición de la monja —y, con ella, la de la tradición mística— en la oficialidad fundacional de una literatura nacional,² pues:

[s]i el proyecto conservador de la segunda mitad del XIX apoyaba fuertemente las raíces hispanas como antecedente histórico para la formación de la literatura neogranadina, se requerían autores católicos, mucho más con una formación ascética y mística como la de nuestra escritora. (Steffanell 121)

- 1 Al señalar que el poder político y el eclesiástico fueron los pilares de la formación del Estado nación en la Colombia del siglo XIX, Luis Javier Ortiz establece una periodización de tres momentos que dan cuenta de las instancias de mayor involucramiento de la Iglesia en dicho proceso: un primer periodo (1810-1853) que contó con una participación activa de los miembros de la Iglesia en los procesos de independencia y el patronato republicano; un segundo periodo (1853-1885), caracterizado por los procesos de secularización durante los gobiernos liberales; y, por último, un tercer periodo (1886-1902) en el que la Iglesia retoma el papel dominante en la sociedad colombiana: el momento de la Regeneración Conservadora (5-6).
- 2 La tesis de Steffanell se sostiene, principalmente, en la intervención de Carrasquilla al ser recibido como miembro de número de la Academia Colombiana de la Lengua en 1890 y en el discurso que, como respuesta a este, dio Marroquín. Asimismo, agrega que este último “menciona a varios historiadores que también incluyeron los textos de Sor Francisca en sus historias y discursos: Miguel Tobar, José Manuel Groot, don José María Vergara y Vergara, el arzobispo Mosquera y el español Menéndez y Pelayo. La inclusión de un escritor al canon literario requería la valoración ideológica y literaria de un crítico ultracatólico como Menéndez y Pelayo” (Steffanell 120-121).

En pocas palabras, la escritura de carácter místico contaba para ese momento con la doble filiación histórico-hispánica/religioso-católica afín a los valores del proyecto de nación que se quería posicionar a través, entre otros ámbitos, de la conformación de un canon literario.

Con los procesos de secularización que permearon a las élites letradas y el comienzo de cierta autonomización de la actividad literaria entre las décadas de los veinte y los cincuenta —con respecto tanto a la moral social y al poder político como al poder religioso (Jiménez 11-19)—, la poesía de temática religiosa fue desplazada de su centralidad. A lo largo del siglo xx, fueron pocas las expresiones poéticas emparentadas con lo místico que integraron los espacios hegemónicos de la literatura colombiana. Además de nombres recurrentes de la tradición poética del país como los de Antonio Llanos y Carlos Obregón —y, en menor medida, los de Belisario Peña, Gilberto Garrido o David Mejía Velilla—, o manifestaciones aisladas como las de Gonzalo Arango en *Todo es mío en el sentido en que nada me pertenece* (1991), no abundaron expresiones relacionadas con lo trascendente que contaran con una presencia importante en los espacios de consagración literaria.

Sin embargo, más allá de la limitada concepción que vincula a la mística con una doctrina y con la institución católica, en el caso colombiano, es posible concebir la idea de mística desde una perspectiva amplia y diversa. Esta apertura permite el diálogo de distintas expresiones de la palabra poética que ha dado cuenta de una conciencia del misterio. Entre estas perspectivas se encuentran: la experiencia misma, entendida desde una aproximación fenomenológica (Velasco), que trasciende el ámbito de lo religioso y permite, incluso, hablar de una mística profana (Velasco *El fenómeno místico*; Le Breton); una práctica del lenguaje —una “manera de hablar” (Certeau, *La fábula* 117)—; la posibilidad de pensar en la mística como el lugar de una pregunta, de la “búsqueda de una respuesta para nuestro tiempo” (Campana 101) o una “mística de ojos abiertos” (Carrero 335), relacionada con aquella que tuvo amplio despliegue en el pensamiento latinoamericano y que contempla no solo la conversión personal sino la social. De hecho, Juan Martín Velasco señala que, al reflexionar sobre el papel de la mística a partir de la segunda mitad del siglo xx, son evidentes dos posiciones: de un lado, una línea que ve en el presente una época carente de interés por el intercambio entre Dios y el hombre; de otro —en la cual se inscribe el autor—, una línea que asume la mística, entendida como religión personalizada, como

la única alternativa de supervivencia para las religiones y la posibilidad de cultivar la espiritualidad necesaria “para contrarrestar las tendencias de la cultura actual que ponen en peligro la humanidad del ser humano” (“El fenómeno místico” 18).³

En este sentido, resulta pertinente la inquietud por expresiones poéticas que, ligadas o no a una tradición específica y a partir de una conciencia de lo trascendente, se inscriban en la mencionada preocupación por encontrar respuestas para los tiempos que corren. Esta reflexión pretende entonces dialogar con diversas manifestaciones de la poesía colombiana que pueden ser leídas a la luz de estas perspectivas. Tras una breve indagación sobre el vínculo entre la noción de mística y el lenguaje poético, este texto analiza cuatro voces colombianas contemporáneas que albergan en sus textos particularidades del estrecho vínculo entre el lenguaje poético y la mística y que se entienden como pluralidad.⁴ A la luz de esta relación, y teniendo en cuenta aspectos vinculados a los mecanismos de enunciación, isotopías y el funcionamiento retórico y formal de los poemas, se abordarán entonces: el poema “12” del libro *Solo una luz de agua. Francisco de Asís y Giotto* (2013), de Pablo Montoya, como expresión de la relación entre experiencia mística y experiencia estética; los poemas “El rabino Seb Tom” y “Poiesis”, de Jorge Cadavid, como expresiones de una escritura del silencio; el poema “Yagé 1”, de Hugo Jamioy (2018), como la expresión verbal que da cuenta de un estado particular de conciencia⁵ y que reconoce en la espiritualidad de la tradición indígena del pueblo *Camënt sá* (Putumayo) la vía para un diálogo con lo trascendente. Por último, el poema “Tercamente”, de Judith Bautista,

3 En la primera línea, Martín Velasco se refiere a autores como Alois M. Haas y Hans Küng; en la segunda, a autores como André Malraux y a Karl Rahner (17-18).

4 El término pluralidad se toma del trabajo titulado “Pluralidad mística en la poesía mexicana. Avances del trabajo de investigación”, que presenta un balance parcial del proyecto de investigación “Poesía mística mexicana del siglo XX (tipología y tradiciones)”, de la UNAM, y que plantea la reflexión en torno a lo que implica hablar de un discurso místico en el siglo XX (Briano).

5 Martín Velasco reconoce que distintas tradiciones han empleado la ingestión de determinadas sustancias para alcanzar estados alterados de la conciencia y que estas no pueden excluirse en la consideración de las experiencias entendidas como místicas (*El fenómeno místico* 101). Michel Hulin, por su parte, inscribe su idea de mística salvaje en la categoría más amplia de estados modificados de conciencia, entre los que incluye los efectos de alucinógenos; no obstante, aclara que dicho estado alcanzará el carácter de místico en lo relativo al contenido de la experiencia (14), como se precisará más adelante en este texto.

cuya obra se ha inscrito en la denominada teopoética o teoartística, corriente que, de acuerdo con la propia Bautista, toma distancia de cierto carácter excluyente del término mística: “la mística parecería que era para pocos” (citada en Riveros 14). Como se puede observar en “Judith Bautista–Entrevista” la teopoética, que en la obra de Bautista se caracteriza por su conciencia de género, se inspira en ciertos lineamientos de la teología de la liberación y adopta, desde el arte, un carácter más activo y más colectivo con respecto a la realidad social del país. Además de algunos encuentros, los poetas colombianos de este último grupo —entre los que se cuentan nombres como los de Carmiña Navia o Gabriel Restrepo— han tenido participaciones destacadas en el Premio Mundial de Poesía Mística Fernando Rielo.⁶

Mística y poesía

El psicólogo y filósofo estadounidense William James caracterizó, a comienzos del siglo xx, y desde el punto de vista de la religión personal,⁷ la noción de mística a partir de cuatro rasgos comunes a un estado de conciencia místico: inefabilidad, cualidad de conocimiento, transitoriedad y pasividad (179-180). Si bien en un principio alude a diversas experiencias cotidianas y esporádicas en las que es posible adentrarse en dicho estado de conciencia, también reconoce en las tradiciones hindúes, budistas, musulmanas y cristianas cierto cultivo metódico del ejercicio místico (189). Frente a las cuatro características señaladas por James, Evelyn Underhill propone otras cuatro “reglas”: el carácter activo y práctico, los objetivos espirituales y trascendentales de la experiencia mística, la orientación hacia el Uno como objeto de amor y la unión con el Uno como estado definitivo (99).⁸ Su punto de partida es la

6 El Premio Mundial de Poesía Mística Fernando Rielo fue fundado en 1981 por el filósofo español Fernando Rielo. Actualmente, es otorgado por la Fundación Fernando Rielo y cuenta con treinta y ocho ediciones.

7 Tanto Underhill como Martín Velasco recurren al esquema mediante el cual Friedrich von Hügel concibe la religión como la articulación de tres elementos en constante tensión: institución, doctrina e impulso místico, en la que este último operaría como el reconocimiento efectivo del misterio “y puede, por tanto, afirmarse que constituye el núcleo de la religión o, al menos, que pertenece a él” (Velasco, “El fenómeno místico” 34). El propio James indica que “la religión personal tiene la raíz y el centro en los estados de conciencia místicos” (179).

8 Cabe aclarar que el carácter activo y práctico, señalado por Underhill, no representa una oposición directa a la idea de pasividad anotada por James, relacionada con que el místico “siente como si su propia voluntad estuviese sometida y, a menudo, como si un poder

comprensión de la mística como una experiencia viva, espontánea y creativa que niega la validez de los esquemas conceptuales y se emparenta con el vitalismo (39-41). Al inicio de su estudio, Underhill plantea una delimitación general del término: “En un sentido amplio entiendo que la mística es la expresión de la tendencia innata del ser humano hacia la completa armonía con el orden trascendental, sea cual fuere la formulación teológica con la que se entienda ese orden” (10). Martín Velasco se inscribe en esta última línea, pues, en términos generales, define el fenómeno místico como:

experiencias interiores, inmediatas, fruitivas, que tienen lugar en un nivel de conciencia que supera la que rige en la experiencia ordinaria y objetiva, de la unión —cualquiera que sea la forma en la que se viva— del fondo del sujeto con el todo, el universo, el absoluto, lo divino, Dios o el Espíritu. (*El fenómeno místico* 23)

Si desde la fenomenología de esta experiencia es posible trazar unas constantes,⁹ aproximaciones como la de Michel de Certeau —que se vale de herramientas historiográficas, del psicoanálisis o de las teorías de la enunciación, entre otras— conciben las prácticas espirituales y místicas desde perspectivas históricamente condicionadas (*La fábula* y *La debilidad*). La concepción de lo místico no cambia entonces únicamente de las consideraciones de una tradición religiosa a otra, sino que puede ser asumida de diversas maneras, aun bajo los preceptos de una misma doctrina: “Una espiritualidad *responde* a los interrogantes de un tiempo, y nunca les responde de otra manera que en los mismos términos de tales interrogantes, porque son aquellos que viven y que hablan los hombres de una sociedad; tanto los cristianos como los otros” (Certeau, *La debilidad* 51). En un planteamiento similar, Ángel Darío Carrero reconoce que:

la experiencia místico-espiritual, aunque conserva elementos invariables en todo tiempo y lugar, nunca acontece de un modo atemporal. Místicos emblemáticos como pueden ser Juan de la Cruz, Teresa de Jesús o Francisco

superior lo arrastrase y dominase” (James 180). La distancia se establece, en cambio, con respecto a lo pasivo y teórico de un proceso netamente intelectual (Underhill 99).

9 De hecho, Underhill anota que la mística se aparta de la situación del individuo con la “civilización de su tiempo” para ocuparse de verdades atemporales (9).

de Asís, sirven de extraordinaria inspiración pero difícilmente podrían fungir como paradigma para un caminar espiritual en nuestra era. (335)

También la noción de “mística salvaje”, de Michel Hulin, concilia la doble perspectiva, pero lo hace tomando distancia de las superestructuras teológicas —tradición religiosa—¹⁰ y, en cambio, pone el énfasis en las experiencias espontáneas, súbitas, ingenuas y “en bruto”, integradas por el autor en lo que denomina “estados modificados de conciencia”. Estos estados son aquellos en donde el sujeto tiene la impresión de que el funcionamiento habitual de su conciencia se ha descompuesto y ha entablado, por tanto, una nueva relación consigo mismo y con el mundo (14). La particularidad que el carácter de místico le asigna a un estado específico es encontrada, según Hulin, en aquellos casos en los que “el sujeto experimenta la impresión de despertarse a una realidad más elevada, de atravesar el velo de las apariencias, de vivir por anticipado algo semejante a una salvación” (14).

En este sentido, las posibilidades de hablar de manifestaciones poéticas que den cuenta de una experiencia de encuentro o integración con lo divino pueden ser asumidas más allá de lo que en determinado momento los discursos de las tradiciones hegemónicas han establecido. Es ahí en donde las maneras de concebir la espiritualidad trazarán caminos distintos para responder a los interrogantes de un tiempo.

La constante de la inefabilidad —reconocida también por las tradiciones no religiosas (Hulin 13)—, aquella paradoja en la que se encuentra el místico por la necesidad de transmitir una experiencia caracterizada por su incomunicabilidad, abre la posibilidad para que el lenguaje poético opere como una de las pocas vías que se acercarían a dicha transmisión: “El símbolo y la analogía son el recurso por excelencia de los místicos” (Gómez 23). Además de las narrativas autobiográficas que han operado como testimonio de las vivencias de los místicos, la poesía ha sido la otra fuente principal de la consignación escrita de dichas manifestaciones —en todo poeta hay un innato sentido místico, diría Underhill (148)—, en lo que se ha consolidado como una relación ampliamente

10 Sin negar la importancia de las experiencias místicas vinculadas con tradiciones religiosas, Hulin aclara que su interés se centra en testimonios que pueden ser considerados a-religiosos, para-religiosos o proto-religiosos, con el fin de “reencontrar, en la medida en que sea posible, el sentido inmanente de la experiencia extática, más acá de las múltiples y complejas reinterpretaciones que de ella se han propuesto en el marco de las grandes religiones de salvación” (15).

reconocida, incluso por los propios poetas. Entre estos, cabe destacar las ideas de algunos de los autores latinoamericanos contemporáneos que han dirigido su atención hacia este vínculo. A mediados del siglo xx, el poeta argentino Emilio Sosa López señalaba que tanto mística como poesía comparten la participación conjunta del misterio, la posibilidad de trascender los límites del conocimiento racional y la “desposesión del yo personal” (9-10). Octavio Paz, al reflexionar sobre los mecanismos de la palabra poética, afirma que la imagen opera igual que en el decir místico y que “[t]odo nos lleva a insertar al acto poético en la zona de lo sagrado” (117). En Colombia, uno de los autores que más se ha acercado a esta relación, tanto desde la creación poética como desde la reflexión ensayística, ha sido el poeta Jorge Cadavid, quien afirma que “[l]a poesía suele ser considerada un misterio, y en algunos aspectos lo es. Toda actividad poética tiene un sentido religioso, porque siempre apunta a la totalidad” (*El lenguaje* 94). Cecilia Balcázar, también colombiana, señala que son los poetas los que saben que la vía racional y el lenguaje discursivo no son el camino idóneo para acercarse a esa otra realidad, pues ellos “intuyen ese más allá innominado, y rompen con los ordenamientos de la sintaxis y la semántica en su esfuerzo de darle expresión a lo innombrable” (2007). Por último, el poeta Ernesto Cardenal —“fundador de la literatura mística moderna en Hispanoamérica” (López-Baralt 12)— afirma que “Poesía es Dios” (2012).

Pluralidades de la poesía mística en Colombia

El término *pluralidad*, mencionado anteriormente, es tomado de uno de los avances de investigación del proyecto “Poesía mística mexicana del siglo xx”, adelantado por el Centro de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Si bien el informe, titulado “Pluralidad mística en la poesía mexicana” (2014), se construye a partir de una delimitación geográfica de las manifestaciones poéticas en las regiones mexicanas, la idea de pluralidad da cuenta de las diversas posibilidades que encuentra la poesía para transmitir la experiencia interior en la actualidad, tiempo de lo que Carrero llama un “inédito pluralismo religioso y cultural” (340).¹¹ Así, en los hallazgos se reconocen expresiones

11 Cabe aclarar que dicha pluralidad no se reduce a la variedad de religiones —que se ha presentado a lo largo de toda la historia—, sino a “la toma de conciencia de esa pluralidad y una nueva forma de reaccionar a ella” (Velasco, *El fenómeno místico* 466).

relacionadas con la tradición carmelita, con el islam, con la mística maya o con la noción de “mística salvaje” de Michel Hulin (Briano 248).

A partir del reconocimiento de dicha pluralidad, es posible abordar ciertas manifestaciones que se ocupan de la relación con lo divino en la poesía colombiana contemporánea. Si bien son notorios algunos rasgos de la tradición mística europea e hispánica —más en alusiones, imágenes o contenidos que en cuestiones relacionadas con la expresión—, es clara la distancia que toman estos poetas de las pautas de la literatura religiosa que fue imitada, recreada y que se expandió por América durante los tiempos de la Colonia (Padilla 12). Bajo la comprensión de que, más allá de la identificación de unas constantes atemporales, la experiencia mística y su expresión —tanto autobiográfica como poética— responden a condicionamientos históricos y culturales, a coordenadas espaciales y a interrogantes propios de cada tiempo, esta reflexión busca indagar en una diversidad que, paradójicamente, configura una convergencia (Hulin 31). De ahí que quiera leerse como la pluralidad de un diálogo con lo trascendente.

Pablo Montoya y la mirada contemplativa: entre la experiencia estética y la experiencia mística

En *Solo una luz de agua. Francisco de Asís y Giotto* (2013), Pablo Montoya incluye veintiocho poemas en prosa basados en los frescos que pintó Giotto, quien se inspiró en la vida de San Francisco de Asís. Se trata de un poemario en el que poesía y pintura dialogan: la obra del pintor ha plasmado una vida en imágenes y la mirada del poeta se detiene en el fresco. Sin evidencia de una experiencia mística en sentido estricto, la pintura despliega ante el poeta algo más que los hechos significativos de la vida del santo. Mediante la luz, el color, los detalles de cada una de las escenas y la maestría de los trazos, se le revelan al poeta la búsqueda, el encuentro y la entrega a Dios, lo que lo lleva a indagar en su comprensión de lo divino a través de la palabra poética. Así lo expresa Montoya en el prólogo del libro:

Decir Giotto y Francisco de Asís es decir pintura y poesía abrazadas en uno de los periodos más trascendentales de la historia del arte. Aquí el poema y el color se trazan para acercarse a los hombres. Y es un acercamiento que, al producirse en el ojo que observa, causa inevitablemente un deslizamiento

hacia Dios. No importa que quien mire sea ateo o gnóstico. Si es sensible, comprenderá que Giotto transmite una unánime aunque escurridiza certeza de Dios. (13)

Las pinturas que hace el Giotto de la vida del santo son recreadas, en cada uno de los poemas, en los que las palabras hacen audible la mudez de las imágenes (Vásquez 103), en un acto poéticamente reflexivo y sincero que integra las tres instancias. De esta manera, el fenómeno místico pareciera contar con nuevas realizaciones, actualizándose e intensificándose en la transmisión de un momento al otro, como se puede ejemplificar con el poema “12”, dedicado al fresco “El éxtasis”:

12

Nadie ve ni escucha a Francisco. Ni siquiera el sol y la luna. Ni siquiera el lobo, el zorro o el búho. Ni siquiera Maseo, que tiene la costumbre de acompañarlo a todos lados. Francisco intenta hablar y no puede. Su voz es un manantial que se difumina en el preciso momento en que nace. Y no hay silencio capaz de tensarse en esa porción de espacio donde espacio no hay. Sus pies, invadidos por los callos, se tornan ligeros. Y los árboles, a su alrededor, se hacen diminutos en un atardecer cuyo horizonte es a la vez calmo y tumultuoso. Francisco mira otra vez el cielo y lo confunde con el mar. Levanta los brazos y en su pensamiento la totalidad se esboza para después borrarse ineluctablemente. Entonces dice, o cree que dice: Dios, eres el olor del universo. La permanencia que luego se evapora. Y yo te aspiro como si estuviera mirándote, bebiéndote y tomándote. Y te vuelves tan fugaz que pareces infinito. Y yo me hundo en tu olor para volverme cenizas que crepitan. (Montoya 48-49)

La descripción que San Buenaventura hizo sobre los arrobamientos de San Francisco sirvieron de base para la pintura de Giotto,¹² en donde compone una escena en la que el santo levita y otros lo observan. En el poema, en una especie de focalización que reduce al mínimo los demás elementos,

12 “Allí lo vieron orar de noche, con los brazos extendidos en forma de cruz, mientras todo su cuerpo se elevaba sobre la tierra y quedaba envuelto en una nubecilla luminosa, como si el admirable resplandor que rodeaba su cuerpo fuera una prueba de la maravillosa luz de que estaba iluminada su alma” (San Buenaventura).

la voz lírica se detiene en lo que ocurre con San Francisco, quien sale del plano de lo real, dejando de ser visto y escuchado. El santo es despojado de la corporeidad —que se separa o se hace diminuta—, para entrar en la enajenación del espíritu, en la que “aspira” el estado de esa gracia hasta fundirse en el fuego.

La construcción de las imágenes que posteriormente se van deshaciendo —“manantial que se difumina en el mismo momento en que nace”, “porción de espacio donde espacio no hay”, “la totalidad se esboza para borrarse ineluctablemente”— es lo que permite la realización del estado de desposesión del santo y lo que configura, a la vez, una especie de movimiento que deja atrás la realidad trascendida, por un lado, mientras que, por el otro, se entrega a sensaciones que, aunque aparecen intensas, son efímeras —“Dios, eres el olor del universo. La permanencia que luego se evapora”—. Asimismo, cada una de las capacidades del santo —la de hablar, la de caminar, la de ver, la de pensar— se ve trastocada y se resuelve en la comprensión de la permanencia invisible de Dios y en la posibilidad de que ingrese a su ser y se funda con él hasta volverlo “cenizas que crepitan”.

La mirada contemplativa, como forma de apertura a la realidad y de relación con ella, se distingue de la mirada curiosa, indagadora e inquisitiva, por ser aquella en la que la luz viene principalmente del objeto observado, de forma que en ella los ojos se dejan inundar sin otra actividad que la de abrirse, eliminar los obstáculos que se interponen y prestar atención. En el caso de la contemplación mística, el alma contemplativa percibe en sí misma la presencia de Dios, que se le ofrece de forma enteramente gratuita y actúa sin que ella tenga que hacer otra cosa. Esta es, justamente, una actividad eminente: “Nada más activo (aunque con una acción de disponibilidad, consentimiento y acogida) que el éxtasis y la contemplación” (Velasco, *El fenómeno místico* 327).

En los poemas de *Sólo una luz de agua* interviene una mirada contemplativa, de suerte que el poeta reproduce en sí mismo el fenómeno místico. Ya decía Novalis que “[l]a sensibilidad para el arte tiene mucho que ver con la sensibilidad para el misticismo” (citado en Acosta s. p.). La contemplación de la obra de arte, del fresco de Giotto, le permite al poeta abrirse a esa iluminación que también experimentaron el pintor en la imagen y el místico en su vivencia. De ahí que, en las últimas líneas del poema, la voz lírica se desplace de la tercera a la primera persona del singular, en una instancia

que unifica los tres momentos, un yo que se convierte en cenizas. Si en la experiencia estética lo invisible se da en lo visible, en la experiencia mística “los límites se desrealizan, se pierden; lo visible recupera su invisibilidad” (Maillard 185). Y en esa recuperación aparece lo fugaz, lo infinito, y las cenizas con las que cierra el poema.

Jorge Cadavid y la escritura del silencio

En la poesía de Jorge Cadavid se dan cita diversos rasgos que dan cuenta de una palabra consciente de la experiencia del misterio, de una trascendencia, aun cuando se trate de imágenes de la cotidianidad, perceptibles únicamente para la atenta mirada del poeta. Esta última particularidad, que daría cuenta de una especie de mística profana, entabla, en ocasiones, un diálogo con referencias explícitas a la tradición mística cristiana, judía y sufi. Entre estas, se encuentran títulos de poemarios, de poemas, dedicatorias y versos con alusiones a personajes como Miguel de Molinos, Maimónides, Ibn Arabi, el maestro Eckhart, Angelus Silesius o el rabino Seb Tom, entre otros, desplegadas a lo largo de una obra caracterizada por un lenguaje silencioso que evoca también las tradiciones de la mística oriental.

Al aproximarse a la poesía silente, a partir de una especie de retórica del silencio —que puede entenderse como la manera en que el silencio se hace escuchar en el poema—, Ramón Pérez Parejo establece una diferencia entre “hablar del silencio” y “hablar desde el silencio”: la primera es una temática, la segunda —bajo la cual se puede hablar de cualquier tema— es una estética caracterizada por determinados procedimientos expresivos (26). La obra poética de Jorge Cadavid, quien afirma que la poesía es el lenguaje más cercano al verdadero silencio (*La poesía silente* 236), abarca las dos dimensiones. Además de asumir al silencio como objeto permanente de su reflexión poética y ensayística, su escritura adopta los mecanismos de una escritura silenciosa: entre estos, los tópicos relacionados con el silencio, la ausencia u ocultación de un yo hablante, la disposición tipográfica, el blanco de la página, la ruptura de la sintaxis lógica, la eliminación de elementos retóricos, la elipsis, la terminación abrupta de versos, estrofas o poemas y el encabalgamiento (Pérez Parejo 30-35).

El fenómeno del silencio es estructural al fenómeno místico, relación que puede ser entendida desde tres perspectivas. De un lado, la imposibilidad del

lenguaje articulado de dar cuenta de la experiencia trascendente o lo que se ha conocido como la inefabilidad; de otro, el silencio interior, la disposición a la escucha en la que se debe instalar el místico para el “diálogo”, para alcanzar el estado de arrobamiento; por último, el silencio relacionado con el secreto de los iniciados “asociado indisolublemente a la iniciación, fin y condición de la vida religiosa, gracias a la cual el fiel se hace consciente de los secretos de la divinidad” (Labraña 74); es decir, la prohibición a revelar los secretos del Misterio. De una u otra manera, tanto en lo expresivo como en la problematización temática, estas tres dimensiones están presentes en los versos de Cadavid:

El rabino Seb Tom

I

Un vacío de ambos lados
sostiene al hombre
Un vacío interior y exterior
lo nadifica

II

Se inclina para orar
hacia sí mismo
va haciéndose un dios
desde su borde (*El vuelo inmóvil* 63)

A partir de imágenes sutilmente evocadas y de un lenguaje considerablemente austero, el poema “El rabino Seb Tom” podría leerse desde la comunión alcanzada con la deidad en el momento de la oración. La disposición a la escucha o el vaciamiento interior —así como exterior— es de tal magnitud que ese hombre del segundo verso —el mismo del *se* reflexivo del cuarto verso— entra en un estado de unificación que llega al límite de la identificación plena con “un dios”; solo el gerundio y la continuidad infinita que este sugiere, al ubicarse en el verso final, sostiene la posibilidad de la diferencia que representa el borde. Si bien el silencio no aparece explícitamente mencionado, está presente a lo largo de toda la imagen: en la apertura interior, en la nada en la que entra el hombre y en

ese espacio que resuena al final del poema y a donde este aspira a llegar. El vacío que envuelve la escena es claramente ese silencio prelingüístico y precomprensivo (Colodoro 15) al que apunta toda experiencia mística.

Otra posibilidad de aproximación a ese silencio, a la vez originario y último, se evidencia en el poema “Poiesis”, donde, además, aparece relacionado con la propia experiencia poética, aquella que, para autores como Martin Heidegger (*Aclaraciones*) o Hugo Mujica (*La palabra*), es la única vía para acceder y, al tiempo, custodiar dicho silencio.

Poiesis

Vio el infinito
la página blanca

Puso arena
para conjugar la nada

Una inflexión de viento
lo silenció (*El vuelo inmóvil* 41)

Desplegado en tres estrofas, el poema se puede leer en tres momentos de la creación poética, permeados por el silencio. En un primer momento se encuentra un silencio inicial, que, entendido desde el título, aparece como creador y originario. Luego, el verbo *conjugar* da la pista para asumir la estrofa como la posibilidad de manipulación de la palabra, que se da en este caso con la efímera sustancia de la arena. Por último, aparece un tercer silencio, que pareciera borrar lo sugerido para hacerlo regresar a un silencio de llegada que es el origen mismo.

En ambos poemas, y para toda la obra poética de Jorge Cadavid, se escribe silenciosamente y se propone una reflexión sobre un silencio que trasciende cabalmente la ausencia de sonido o de palabra, para posicionarse como el fondo mismo del lenguaje, como su horizonte de ocurrencia, en donde convergen la aspiración mística y la aspiración poética. La de Cadavid es una palabra enteramente consciente de su codependencia con el silencio.

Hugo Jamioy: experiencia mística y estados modificados de conciencia

El yagé o ayahuasca “es una bebida sicotrópica, hecha de un bejuco selvático del mismo nombre y plantas complementarias. Ha sido utilizado tradicionalmente por distintas comunidades indígenas de la cuenca amazónica como una sustancia tanto creativa como mágica empleada en ceremonias chamánicas” (Weiskopf 479). Comúnmente, se asume como un regalo de la madre selva para sus hijos que, al ser tomada, permite emprender un viaje del espíritu. De hecho, el término *ayahuasca* proviene del quechua y significa “soga de los espíritus”. La sanación, para las comunidades ancestrales, llega porque el viaje espiritual genera la posibilidad de la autoobservación en un no-tiempo y en múltiples dimensiones, en conexión con los espíritus de la naturaleza. Durante la experiencia derivada del yagé se presentan visiones que son llamadas pintas por los taitas —formas, colores e imágenes de momentos, personas o situaciones de la vida—. En una ceremonia acompañada de cantos y de toques instrumentos de percusión, alrededor del fuego, en el centro de la maloca, el trance producido por el remedio provoca episodios de náuseas, vómito, debilidad y borrachera.

Sobre esta experiencia trata el poema “Yagé I”, de Hugo Jamioy, miembro del pueblo *Camënt* “sá”,¹³ originario del Valle de Sibundoy, al noroccidente del departamento de Putumayo:

Yagé I

Sé quién eres

Te he mirado
en el Yagé,
en el mágico mundo colorido;
la geometría borracha
ha mostrado las figuras perfectas
el sueño pensado

13 En la nota introductoria del libro *Danzantes del viento*, afirma Jamioy: “Camuent”sa Cabëng Camënt sá Biya, de aquí mismo, de nosotros mismos y que así mismo habla, es decir, Hombres de Aquí con Pensamiento y Lengua Propia [...] Para abreviar y permitir un acercamiento a nuestra cultura utilizaremos el término Camënt”sá (Ca=mismo; mënt”sá=así) que hace referencia a la identificación de nuestro Pueblo y Lengua, que lo conforman aproximadamente 6000 indígenas” (s. p.).

la alucinación, el tránsito
el viaje al otro mundo
donde reposan todas las verdades,
el mundo donde nada
se puede esconder
donde nada se puede negar,
el mundo donde todo
se puede saber
a ese mundo he llegado en mi viaje
y en mi camino tu imagen he visto;
todo lo que he mirado
a través de la guasca
que da poder
no te lo puedo decir
solo quiero que sepas
que te he mirado. (s. p.)

Tal como la experiencia que se explica en la introducción de este apartado, el poema describe un viaje, un tránsito y una alucinación que lleva a una realidad derivada de un estado distinto de consciencia. El sujeto lírico califica esta realidad como un mundo “donde reposan todas las verdades”, donde nada se puede esconder o negar, donde todo se puede saber y donde se hace visibles la geometría de figuras perfectas —en alusión a las “pintas” y a la geometría sagrada—. Llama particularmente la atención el primer verso del poema, “Sé quién eres”, el cual establece una relación triádica entre ver-poder-saber, que se desplegará isotópicamente en el texto. Ver-poder-saber se constituyen en los elementos del viaje descrito que confluyen en la afirmación del conocimiento alcanzado; es decir, saber quién es el “ser”. Sin embargo, se trata de un saber que no corresponde únicamente a reconocer el propio ser, aquel del sujeto lírico, sino también al reconocimiento de un otro.

El poema está construido a partir de la alusión a un tú, a una segunda persona del singular a la que el hablante lírico le reitera que, gracias a la planta que permite ver el camino, logró obtener el poder: saber quién es. En el verso veinticuatro, con la aparición del verbo querer, en “solo quiero que sepas”, el texto da un giro: el tú se desplaza del exterior de la escena, donde era solamente observado, a ser partícipe de la experiencia. ¿Pero quién es

esa segunda persona a la que se dirige el poema y por qué está allí? Entre los versos veinte y veintitrés, el hablante indica que la planta le ha dejado ver, pero que no puede revelar eso que ha visto —lo inefable—; solo puede revelar el haber visto. ¿Podría acaso decirse que es una interpelación directa a un dios, a un ser superior que ha podido alcanzarse y verse en esa búsqueda? O ¿podría pensarse que se trata del lector? De acuerdo con la tradición ancestral, el reconocimiento es la conexión que en el plano espiritual cada uno tiene con los otros seres del universo, sean los espíritus, la naturaleza, los humanos, las plantas, los animales o los elementos; por esto, decir “te he mirado”, “te he visto”, “sé quién eres”, significa que se llega a un estado de reconocimiento.

El carácter místico del poema no radica únicamente en que, en efecto, se describe un estado de conexión con una realidad superior, con lo inconmensurable, sino en que se manifiesta un nivel de trascendencia alcanzada, una revelación, que es de doble vía: en primer lugar, va hacia la interioridad del ser, al elevarse la unidad interior más perfecta en conexión con la realidad que solo se alcanza con la planta y que permite verse y revisar “el camino” —la vida llevada, vivida—; en segundo lugar, observar además a otro, o a otros, y comprender que también son parte.

Además de tratarse de uno de los estados modificados de conciencia a los que alude Hulin (14) —mencionados anteriormente—, el poema se adentra en las especificaciones que asigna este autor a la experiencia mística de dichos estados, en la medida en que se refiere a una realidad más elevada, a la posibilidad de una “unión íntima y directa del espíritu humano con el principio fundamental del ser, unión que constituye a la vez un modo de existencia y un modo de conocimiento ajenos y superiores a la existencia y el conocimiento normales” (Lalande, citado en Hulin 15). Considerando, además, que para las comunidades amazónicas la ceremonia del yagé es uno de los principales rituales entre sus tradiciones, se puede observar cómo el poema de Jamiroy no solo hace una valoración de esta ceremonia, sino que intenta dar cuenta de su estado de conciencia, de su carácter místico, que bien puede resumirse en los mencionados términos de James: inefabilidad, cualidad de conocimiento, transitoriedad y pasividad (179-180).

Judith Bautista y la expresión teopoética

Teniendo en cuenta las instancias literarias de legitimación y consagración de las que habla Jacques Dubois (70-85), los tres poetas analizados hasta este punto, en mayor o menor medida, guardan cierta relación con la institución de la literatura colombiana. Se trata de figuras que gozan de reconocimiento por parte de la crítica cultural o académica, que han recibido premios o distinciones y que han sido incluidos en distintas antologías poéticas de finales del siglo xx y comienzos del siglo xxi.¹⁴ No es este el caso de Judith Bautista, cuya producción, como ya se indicó, se vincula con la corriente teopoética, tendencia con mayor influencia en el campo de comunidades religiosas que en el campo literario y que, como la propia Bautista lo indica:

Buscábamos desentrañar el sentido de nuestro quehacer como poetas y escritores, compartir el caminar de la teopoética, inmersa en una realidad agobiante, urgida de resistencias y esperanzas para vislumbrar caminos, aventurar propuestas de vida desde una teología artística [...] teopoética refiere entonces a la intención de vivir una práctica poética, fundamentada y coherente con nuestra experiencia de Dios: llenar de belleza, bondad y verdad cada acto de la vida [...]. Aquí, el arte pasa la frontera de lo personal y acuna la fuerza de lo colectivo. La teopoética transita así, por caminos nuevos, por senderos de esperanza y solidaridad, por experiencias comunitarias de búsquedas colectivas. (Bautista Fajardo citada en Riveros 14-15)

Específicamente, en relación con la escritura lírica, Bautista ha publicado dos poemarios: *Como espada de dos filos* (2004) y *Destellos de tormenta azul* (2013), en donde se evidencia el interés por vincular contenidos de tipo místico y religioso con una explícita conciencia social. Así como se encuentran versos místicos y de experiencia interior, como el caso de “Lluvia”: “Nunca dejes, oh cielo, de llover sobre mi roca / Tal vez, un día, de tanto humedecerme me convierta en una de tus gotas” (*Destellos* s. p.), se encuentran versos de compromiso con la fe, como el caso de “Militantes de Cristo”:

14 Esta presencia aplica particularmente para Pablo Montoya y Jorge Cadavid. La poesía de Hugo Jamioy ha sido incluida, principalmente, en antologías dedicadas a las literaturas indígenas u oralitura.

En la primera fila del combate, allí estaremos.
Con el rostro sonriente y las manos entrelazadas
Sencillos como palomas,
tenaces y arriesgados como valientes soldados
Enamorados como María, como Pablo,
con un amor desparramado. (*Como espada* s. p.)

Por momentos, sin que se trate de una dicotomía claramente separada en la concepción de la autora,¹⁵ la aspiración trascendente del encuentro con Dios y la pregunta político-social convergen en un mismo poema, como ocurre en “Tercamente”:

Tercamente

*Llegó el novio, y las que estaban preparadas,
entraron con él, al banquete de bodas.*

Mateo 25, 1-12

Estar en vela, cada día,
las lámparas encendidas,
sin tregua y sin descanso,
tercamente apasionados por tu Reino,
tercamente enamorados de tu Palabra,
tercamente pobres,
tercamente limpios,
tercamente hermanos,
tercamente tuyos.

Libres, Señor, para perderlo todo,
para gastarlo todo,
para arriesgarlo todo.
Libres para ser el grano triturado,
andariegos sin donde
reclinar la cabeza.

15 La propia Bautista (“Judith Bautista–Entrevista”) afirma que en toda concepción de lo místico se encuentra la pregunta por lo social y, asimismo, que no hay compromiso político o social sin la presencia de lo místico.

Con la mano extendida,
los oídos despiertos,
la vida hecha morada para dejarte entrar,
descalzo y silencioso,
robándonos la vida, los sueños, el aliento,
transformando a tu paso,
recreándonos en ti.

Permanecer en vela
Calladamente, siempre.
Tercamente a la escucha,
tercamente en camino,
tercamente mansos,
tercamente libres,
tercamente hermanos,
tercamente tuyos. (*Como espada* s. p.)

Desde el epígrafe, el poema se inscribe en la tradición de unión con la divinidad por medio del vínculo marital, imagen paradigmática de la simbología mística, junto con las del peregrinaje y la perfección o vida trascendente (Underhill 148-149). De acuerdo con Underhill, la imagen del viaje se le propone al místico como un abandono del mundo de lo visible y una entrada al mundo trascendental —“modo Trascendente o exterior de aprehender la realidad”—, mientras que la del amante supone una transformación interior, “una transmutación del ser humano ‘terrenal’ en ‘celestial’” —“modo Inmanente o interior”. La simbología de la vida trascendente, propia de quienes creen en la “existencia de una extraña semilla espiritual dentro de ellos”, también se inscribe en la idea de una transformación interior (149-151).

En “Tercamente”, la voz lírica asume el plural —no el femenino— del epígrafe, para expresar una especie de abandono del *yo* —propio de la unión amorosa— que se integra en la instancia colectiva del *nosotros*. La no adopción del femenino en esa voz grupal otorga al vínculo místico el carácter social: ya no se trata de un grupo, sino de un “todos nosotros”, un

plural totalizante que canta la disposición para “dejarte entrar”.¹⁶ También, el *tercamente*, que además del título asume la carga semántica y rítmica de las estrofas primera y cuarta, recoge la tensión social del poema, en la medida en que plantea el modo de oposición —a la inercia— en que se dispone ese *nos* para abandonarse al *tú*. Ya libres, con los oídos verdaderamente dispuestos a la escucha, se da la transformación interior, la desposesión necesaria para la posesión del *tú*, alcanzada en el “tuyos” final.

Notas finales

La inclusión y el análisis de poemas podría extenderse considerablemente. La idea de esta reflexión es dar cuenta de los desplazamientos y de las posibles relaciones entre la palabra poética y un fenómeno que trasciende la limitada perspectiva desde la cual ha sido asumido. Si en la Colonia y, con ello, en la constitución de un canon de la literatura colombiana, se consolidó un modelo de diálogo trascendente que se extendió también por el continente, proveniente principalmente de la mística hispánica, es posible afirmar que dicho diálogo ha asumido en Colombia nuevas dimensiones de contenido y de expresión. Asimismo, han aparecido nuevas preocupaciones en la poesía contemporánea, que conservan la búsqueda atemporal de una experiencia de comunión con la divinidad, a la vez que apuntan a la necesidad de pensar una noción ampliada de la poesía mística que sea consciente de dicha pluralidad. Y, desde estos nuevos lugares —que, en los casos analizados, se ubican en la experiencia estética, la experiencia del silencio, los estados modificados de conciencia o una mística que se interroga por la realidad social de su tiempo—, esta poesía da cuenta de la percepción de esa “unidad anterior a la inmensidad del tiempo y del espacio” de la que hablara el poeta Emilio Sosa López (19), aquella que acerca el decir poético a la realidad otra.

16 El plural del poema podría también relacionarse con el carácter propio de la teopoética, en tanto fenómeno presente y activo que tiene la particularidad de estar delimitado por la pertenencia a una comunidad, que no solo se representa en unas creencias y se define en ellas, sino que también reclama espacios de expresión en la poesía.

Obras citadas

- Acosta, María del Rosario. “Silencio y arte en el Romanticismo alemán”. *Weltanschauungs.blogspot*, 13 de agosto de 2013. Web. 13 de noviembre de 2017.
- Arango, Gonzalo. *Todo es mío en el sentido en que nada me pertenece*. Bogotá, Plaza & Janés Editores, 1991.
- Balcázar, Cecilia. “Lenguaje y silencio, lo místico y lo político”. *Boletín de la Academia Colombiana*, vol. 57, núm. 235-236, 2007, págs. 15-31.
- Bautista Fajardo, Judith. *Como espada de dos filos*. Bogotá, Kimpres, 2004.
- . *Destellos de tormenta azul*. Bogotá, Promolibro, 2013.
- Briano Veloz, Karen Anahí. “Pluralidad mística en la poesía mexicana. Avances del trabajo de campo del proyecto PAPIIT IN/RN-401512 *Poesía mística mexicana del siglo XX (tipología y tradiciones)*”. *Acta Poética*, vol. 35, núm. 2, 2014, págs. 245-251.
- Cadavid, Jorge. “El lenguaje de la poesía. Entre la analogía y el refrenamiento”. *Revista Universidad de Antioquia*, núm. 295, 2009, págs. 94-96.
- . *El vuelo inmóvil*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- . “La poesía silente”. *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 50, núm. 90, 2016, págs. 236-237.
- Campana, Silvia Julia. “Destellos en la noche: poesía mística y encuentro en tiempos de ausencia”. *Teoliteraria*, vol. 5, núm. 10, 2015, págs. 98-119.
- Cardenal, Ernesto. “Discurso de agradecimiento”. *Saladeprensa.usal*. Web. 26 de septiembre de 2019.
- Carrero, Ángel Darío. “Cerrar los ojos para ver mejor”. *Repensando la mística desde las islas extrañas*. Madrid, Editorial Trotta, 2013, págs. 333-343.
- Certeau, Michel de. *La debilidad de creer*. Traducido por Víctor Goldstein, Buenos Aires, Katz, 2006.
- . *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Traducido por Jorge López Moctezuma, Madrid, Ediciones Siruela, 2006.
- Colodoro, Max. *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*. México, D. F., Siglo XXI Editores, 2004.
- Dubois, Jacques. *La institución literaria*. Traducido por Juan Zapata, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2014.

- Gómez, Carlos Miguel. “Experiencia mística, lenguaje y conocimiento”. *Misticismo y filosofía*. Bogotá, Editorial Universidad del Rosario, 2015, págs. 9-30.
- Heidegger, Martin. *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Traducido por Helena Cortés Gaubadán, Madrid, Alianza Editorial, 2016.
- Hulin, Michel. *La mística salvaje. En los antípodas del espíritu*. Traducido por María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Ediciones Siruela, 2007.
- James, William. *Las variedades de la experiencia religiosa*. Traducido por José Francisco Yvars Castello, Barcelona, Ediciones Península, 1994.
- Jamioy, Hugo. *Danzantes del viento*. Medellín, Frailejón editores, 2018.
- Jiménez, David. *Historia de la crítica literaria en Colombia. Siglos XIX y XX*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1992.
- “Judith Bautista–Entrevista parte 1”. *YouTube*, subido por Cristianismo Consciente – ICM, 10 de octubre del 2018. Web. 13 de noviembre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=PrzzO5GyoMo>.
- Labraña, Marcela. *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*. Madrid, Ediciones Siruela, 2017.
- Le Breton, David. *El silencio. Aproximaciones*. Traducido por Agustín Temes, Madrid, Ediciones Sequitur, 2016.
- López-Baralt, Luce, editora. Prólogo. *Repensando la experiencia mística desde las islas extrañas*. Coordinado por Beatriz Cruz Sotomayor, Madrid, Editorial Trotta, 2013, págs. 9-16.
- Maillard, Chantal. “Experiencia estética y experiencia mística. Su relación en la Escuela de Cachemira”. *Contrastes*, vol. 2, 1997, págs. 177-191.
- Montoya, Pablo. *Solo una luz de agua. Francisco de Asís y Giotto*. Medellín, Tragaluz editores, 2013.
- Mujica, Hugo. *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*. Medellín, Sílabas Editores, 2016.
- Ortiz, Luis Javier. “La Iglesia católica y la formación del Estado-nación en América Latina en el siglo XIX. El caso colombiano”. *Almanack Guarulhos*, núm. 6, 2013, págs. 5-25. Web. 28 de septiembre de 2019.
- Padilla Chasing, Iván. Presentación. *Las místicas de la Nueva Granada: tres casos de búsqueda de la perfección y construcción de la santidad*. Barcelona, Paso de Barca, 2013, págs. 9-17.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2011.

- Pérez Parejo, Ramón. “Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética”. *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo xx y xxi*. Berlín, LIT, 2013, págs. 25-39.
- Riveros, Clara. “Poesía mística en Colombia: balance y perspectivas”. Documento presentado en el I Festival Internacional de Poesía: La poética mística y su funcionamiento, en Laâyoune, Marruecos, 2016. 27 de septiembre de 2019.
- San Buenaventura. “Textos de San Buenaventura e ilustraciones de Giotto”. *Franciscanos.Org*. Web. 11 de julio de 2019.
- Steffanell, Alexander. “Sor Francisca Josefa de Castillo (1671–1742): una ‘rara avis’ en el canon de la literatura colombiana fundacional”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 14, núm. 18, 2010, págs. 100-129.
- Sosa López, Emilio. *Poesía y mística*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1954.
- Underhill, Evelyn. *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*. Madrid, Editorial Trotta, 2006.
- Vásquez, Carlos. “La mudez de la imagen”. *Solo una luz de agua. Francisco de Asís y Giotto*. Medellín, Tragaluz editores, 2013, págs. 97-103.
- Velasco, Juan Martín. “El fenómeno místico, clave para la comprensión del hecho religioso y del ser humano”. López-Baralt, págs. 17-61.
- . *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid, Editorial Trotta, 1999.
- Weiskopf, Jimmy. *Yajé: el nuevo purgatorio*. Bogotá, Villegas Editores, 2002.

Sobre los autores

Alejandra María Toro Murillo es doctora en Estudios Hispánicos y Latinoamericanos de la Universidad de la Sorbona París 3. Se desempeña como docente investigadora en la Universidad Eafit, Medellín, Colombia. Está adscrita al Grupo de Investigación Estudios en Filosofía, Hermenéutica y Narrativas del Departamento de Humanidades de la Universidad Eafit.

Daniel Clavijo Tavera es candidato a doctor en Humanidades de la Universidad Eafit, Medellín, Colombia. Está adscrito al Grupo de Investigación Estudios en Filosofía, Hermenéutica y Narrativas del Departamento de Humanidades de la Universidad Eafit.

Sobre el artículo

Este artículo es resultado del proyecto de investigación “Del canon a las márgenes: revisión crítica de la poesía en Colombia en el siglo xx”, que hace parte del Grupo de Investigación Estudios en Filosofía, Hermenéutica y Narrativas, del Departamento de Humanidades de la Universidad Eafit (Medellín, Colombia). El proyecto es financiado por la Universidad Eafit.

***Gethsemani, KY*, de Ernesto Cardenal: recuperación del espacio ausente mediante la memoria y la resignificación del espacio presente**

Marcela Raggio

Conicet-Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina

mraggio@mendoza-conicet.gob.ar

Este artículo realiza una lectura del poemario *Gethsemani, KY* (1960) del nicaragüense Ernesto Cardenal, aplicando nociones teóricas vinculadas, por un lado, con la nostalgia y, por otro, con el espacio textual, a fin de señalar líneas de la poética de Cardenal relacionadas con la espacialidad y lo social. El artículo estudia algunos aspectos de la escritura del libro, tal como se revelan en el epistolario Merton-Cardenal, y propone que los textos incluidos en el volumen se presentan en una doble tensión: pasado-presente y allá-aquí. De la dialéctica entre tiempos y espacios alejados surge la poética temprana de Cardenal en la que es posible advertir rasgos del compromiso social y político que desarrollaría plenamente en libros posteriores.

Palabras clave: Ernesto Cardenal; espacio; *Gethsemani, KY*; Nicaragua; nostalgia; tiempo.

Cómo citar este artículo (MLA): Raggio, Marcela. “*Gethsemani, KY*, de Ernesto Cardenal: recuperación del espacio ausente mediante la memoria y resignificación del espacio presente”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 297-318.

Artículo original. Recibido: 20/12/19; aceptado: 01/03/20. Publicado en línea: 01/07/20.



***Gethsemani*, KY, by Ernesto Cardenal: Recovery of the Absent Space Through Memory and Resignification of the Present Space**

This article analyzes Ernesto Cardenal's *Gethsemani*, KY (1960), applying theories of nostalgia and textual space, in order to connect Cardenal's poetics and its relation to social and spatial concerns. The article studies aspects of the writing process of the book, as revealed in the Merton-Cardenal letters. We suggest that the poems create a twofold tension: past and present, here and there. These dialectics between distant spaces and times will eventually lead the Cardenal's social and political engagement, only apparent in this collection, but openly evident in his later work.

Keywords: Ernesto Cardenal; space; *Gethsemani*, KY; Nicaragua; nostalgia; time.

***Gethsemani*, KY, de Ernesto Cardenal: recuperação do espaço ausente através da memória e resignificação do espaço atual**

Este artigo realiza uma leitura da poesia *Gethsemani*, KY (1960), do nicaraguense Ernesto Cardenal aplicando noções teóricas vinculadas por um lado com a nostalgia, e por outro com o espaço textual, afim de demarcar linhas da poética de Cardenal, vinculadas com a espacialidade e o aspecto social. Este artigo estuda alguns aspectos da escrita do livro, assim como revelam-se no epistolário Merton-Cardenal e propõe que os textos incluídos no volume se apresentam em uma dupla tensão: passado-presente; lá-cá. Da dialética dos tempos e dos espaços separados surge a jovem poética de Cardenal em que é possível apontar traços do compromisso social e político, que desenvolveria plenamente em livros posteriores.

Palabras-chave: Ernesto Cardenal; espacio; *Gethsemani*, KY; Nicaragua; nostalgia; tempo.

Introducción

ENTRE 1957 Y 1959, EL nicaragüense Ernesto Cardenal (1925-2020) fue novicio en la abadía de Getsemaní, en Kentucky, Estados Unidos. En ese momento, el maestro de novicios era el poeta, místico y activista Thomas Merton (1915-1968), con quien el nicaragüense entabló una relación de profunda amistad que continuaría hasta la muerte del monje. En la introducción a su edición del epistolario Merton-Cardenal, Santiago Daydí-Tolson afirma que los dos escritores representan “la posibilidad del encuentro que en los años sesenta se entabla entre política, religión, literatura y arte; son también ejemplo del diálogo posible entre dos hemisferios de un mismo continente” (13). Daydí-Tolson señala, además, las coincidencias biográficas entre Merton y Cardenal: con algunos años de diferencia, ambos tuvieron una juventud mundana, fueron estudiantes de Letras en la Universidad de Columbia, y experimentaron un proceso de conversión que los llevó a elegir la vida monástica, en la abadía de Getsemaní, en la cual se encontrarían en 1957. Para Daydí-Tolson, “los dos años que Cardenal pasó en Getsemaní como novicio bajo la dirección de Merton marcan decisivamente su desarrollo religioso, artístico y político”, a la vez que “todo lo que sigue a su estancia en Getsemaní queda marcado indeleblemente por ella” (18).

El libro de poemas *Gethsemani, KY* (1960)¹ está constituido por textos que el nicaragüense escribió como parte de su experiencia en el monasterio. Tal experiencia, según la relata el propio Cardenal en “Historia de una correspondencia”, en el libro de Daydí-Tolson, estuvo marcada por la cercanía que sintieron Cardenal y Merton a causa de las coincidencias mencionadas antes: “Desde el principio hubo un entendimiento muy grande entre nosotros dos por ser los dos poetas; los únicos dos poetas entre doscientos monjes” (Cardenal y Merton 33). Con el habitual humor que se despliega desde sus *Epigramas* (1961), Cardenal agrega:

Creo que a mí Merton me dio una formación monástica muy especial. Yo diría, una formación monástica para poeta, cosa que me parece ningún otro monje en el mundo estaba en capacidad de hacer. La formación consistió

1 En este artículo trabajamos con los poemas tal como aparecen en el tomo I de la *Poesía Completa* de Cardenal, publicado por la editorial Patria Grande.

en que todo lo que yo en el mundo había amado como poeta y todo lo que había sido mi personalidad no muriera en el monasterio para dar lugar a un “contemplativo”, sino que [...] el mismo que yo era debía ser el contemplativo sin sacrificar nada auténtico [...]. (33)

En su relato, Cardenal rememora la decepción que sentía cuando el maestro de novicios le preguntaba por su país y por el dictador Somoza, o cuando le hablaba de sus amigos y de su vida en las épocas de estudiante en Columbia. Con el paso de los años, Cardenal reconoce que lo que aprendió de Merton fue “que mi vida era la única ‘vida espiritual’ que yo podía tener y no otra” (34). Las implicaciones de ese aprendizaje en el desarrollo de la vida del nicaragüense, a partir de su salida de Getsemaní, escapan al alcance de este artículo. De hecho, Cardenal afirma que desde que dejó la Trapa, además de seguir el plan que le había indicado su maestro (estudiar el sacerdocio y luego llevar a cabo una fundación que recuperara la sencillez de las primeras comunidades monásticas), comenzó “a esperarlo a él” (35). Si bien no volverían a verse cara a cara, el intercambio epistolar continuó hasta el final de la vida de Merton.

***Gethsemani, KY* en el epistolario Merton-Cardenal**

A mediados de 1960, Cardenal dejó Getsemaní. Se dirigió a México y, desde allí, le escribió a su mentor, tras pocos días de haber arribado. La primera mención específica del poemario aparece en la carta del 5 de septiembre de 1960:

Querido P. Louis: Le envío algunos poemas de Getsemaní, copiados a toda prisa. Los tenía allá en apuntes, y aquí les he dado forma más o menos definitiva [...]. Para mí tienen el valor de que es un documento de esos días. Estoy haciendo más, que le enviaré más adelante. Pienso ponerles por título, si los publico: *Gethsemani, KY*. (50)

El contenido de este párrafo, el cual abre la carta, es invaluable. Hay, a la vez, una referencia a la dialéctica espacial, “allá” y “aquí”, y a la temporal, “esos días” y los días que corren, en los que va componiendo más poemas. El título, además, desde este momento queda anclado a un espacio geográfico concreto que, al ponerlo en la página, ya no es el espacio del momento mismo de la escritura.

Para el 12 de septiembre, Merton le contesta:

Tus poemas sobre Getsemaní están muy logrados y tienen un significado especial para cualquiera que conozca el lugar y los incidentes. Los más sencillos son los mejores: por ejemplo, la cancioncilla “Hay un rumor de tractores...” y el otro sobre el olor de la tierra en la primavera de Nicaragua, y los que traen a la mente contrastes y comparaciones con Nicaragua. El que trata de la nieve está muy conseguido: tal vez sea el mejor. Aunque una vez que se hace la afirmación en éste, pierde fuerza cuando se la repite, en forma muy diferente, en el otro poema donde se introducen los cerdos y la bocina de la máquina [...]. (53)

La cita de la carta de Merton *in extenso* permite reconocer qué poemas fueron los que Cardenal envió primero, probablemente los primeros escritos. Asimismo, Merton establece una diferencia entre dos espacios aludidos en los poemas, Kentucky y Nicaragua. Pero, además de estas referencias espaciales, hay una apreciación crítica sobre el estilo, cuando Merton declara que “deberían ser lo que son, simples, tranquilos y directos. Y con esa encantadora brevedad china” (53). El 14 de octubre de 1961, Merton le escribe a Cardenal que le ha llegado la traducción de los poemas de *Gethsemani*, KY (80), y, en noviembre, le cuenta que los ha enviado a su editor, James Laughlin, quien podría publicarlos en *New Directions* (81). Sin embargo, esta posibilidad no prospera, ya que la “magnífica brevedad china” que alababa Merton es, para Laughlin, una desventaja: el 16 de mayo de 1962, Merton escribe al nicaragüense que los poemas de Getsemaní “son una colección demasiado pequeña” (90). Finalmente, algunos poemas de esa colección aparecerían en *Emblems of a Season of Fury*, en 1963. Este volumen contiene los poemas originales de Merton, la “Carta a Pablo A. Cuadra, acerca de los gigantes” y traducciones de varios poetas, entre los que se encuentra Cardenal.

En este artículo nos interesa, particularmente, el estudio del espacio o de los espacios que dan forma a los poemas de *Gethsemani*, KY, un poemario que, desde el título mismo, hace énfasis en la espacialidad. Esta, que no es estática, sino fluida, se va construyendo por medio de asociaciones en el recuerdo del poeta, por lo que la nostalgia, como la define Starobinski, resulta un pilar teórico de este artículo. Además del marco sobre la nostalgia, para

comprender las configuraciones del espacio en los poemas, haremos breve referencia a las nociones desarrolladas por Doreen Massey en *For Space*.

Nostalgia

En una de las primeras cartas de Cardenal a Merton (incluida en el volumen editado por Daydí-Tolson), fechada el 25 de agosto, de 1959, el primero escribe:

Yo soy un proustiano y vivo de recuerdos. Sobre todo voy a tener mucha nostalgia de esos días, los días en los que he vivido menos del pasado en toda mi vida, y en los que más he gozado de la belleza y la felicidad del presente. (48)

Si bien los poemas de *Gethsemani, KY* fueron compuestos o, al menos, esbozados durante la estancia del poeta en la abadía, hay en ellos una nostalgia a la vez una que recuperación de la belleza del presente. La paradoja es que, en ese tiempo pasado, por el que Cardenal siente nostalgia, el autor vivió pendiente solamente del presente. Ese pasado vivido en el gozo del presente es ya irrecuperable.

Starobinski afirma: “La nostalgia es una conmoción emocional que se relaciona con los efectos de la memoria” (89-90).² Y si, según este autor, la nostalgia era para los románticos una enfermedad sin cura, en cambio:

La literatura de la nostalgia ha creado fórmulas hechas, los grandiosos lugares comunes con los que las clases medias alienadas se preocupaban durante el romanticismo [...] Esta experiencia dolorosa, provocada por el destierro de la conciencia de su entorno familiar, se convirtió en la expresión metafórica de una ruptura mucho más profunda, la separación del hombre y el ideal.³ (95)

2 Esta y las traducciones siguientes son mías. El original dice: “Nostalgia is an emotional upheaval which is related to the workings of memory”.

3 El original dice: “The literature of nostalgia has furnished the ready-made formulae, the grandiose commonplaces with which the alienated members of the romantic middle-class were preoccupied [...] This painful experience, provoked by the uprooting of the conscience from its familiar surroundings, became the metaphorical expression of a much more profound rupture, the separation of man from the ideal”.

En el caso de los poemas que abordamos aquí, el ideal podría ser Getsemaní, en donde el poeta recuerda haber pasado días felices, o su Nicaragua natal, en donde la presencia del dictador Somoza impedía, de hecho, cualquier retorno a un pasado idealizado.

Susan Matt agrega a la definición de nostalgia [*homesickness* en inglés] un matiz comparativo con el extrañar: “La palabra ‘extrañar’ implica que es posible, al menos en teoría, retornar al hogar. En cambio, la nostalgia representa el deseo de algo indisputablemente inalcanzable: el tiempo pasado” (470).⁴ Esta distinción es importante para el libro de poemas que abordamos en estas páginas, porque Getsemaní ya era parte del pasado personal cuando Cardenal publicó los poemas; y a la vez, mientras los escribía o tomaba nota para ellos (cuando todavía se hallaba en Getsemaní), también el pasado nicaragüense se asomaba a sus recuerdos.

Linda Hutcheon y Valdés explican que “Al distanciar y aproximar simultáneamente, la nostalgia nos exilia del presente y acerca el pasado imaginado” (20).⁵ La nostalgia que se manifiesta en la poesía de Cardenal tiene dos referentes: por un lado, como se verá más abajo, el poeta recuerda su patria, Nicaragua, mientras vive en Getsemaní (Kentucky); por otro lado, al revisar los poemas para su publicación en México, la abadía y su entorno son también un espacio lejano por el que manifiesta nostalgia, aun si se ha ido de allí recientemente. En cada caso, el sentimiento de ruptura, señalado por Starobinski, es diferente: la ruptura con la tierra natal no se da solamente por la ausencia, sino por el impacto del dictador y sus costumbres, las cuales han corrompido a Nicaragua. En el caso de Getsemaní, en cambio, la ruptura con el ideal hace referencia a la unión mística como modo de vida perfecta y, tal vez por eso, inalcanzable para Cardenal, quien tiene que adaptarse a su nueva vida en el seminario de La Ceja. El propio acto de revisar los poemas al llegar a México se basa en la necesidad de recuperar el lugar o el tiempo perdidos; algo que resulta imposible, a menos que se sea por medio de la escritura.

4 El original dice: “The word ‘homesickness’ also implies that return home is at least theoretically possible, whereas nostalgia represents the longing for something indisputably unattainable: a past time”.

5 El original dice: “Simultaneously distancing and approximating, nostalgia exiles us from the present as it brings the imagined past near”.

De hecho, Will Derusha señala que en Cardenal se produce una idealización de la vida puramente contemplativa y que es el mismo Merton quien propone vías alternativas para la vida religiosa:

Cabe decir que Cardenal empezó un proceso de concientización ya en la Trapa durante los dos años que pasó con Merton (1957-1959). Sensibilizado por el maestro, Cardenal nunca pudo olvidarse de la sociedad para dedicarse tan sólo a una vida contemplativa idealizada. (80)

Si bien en los poemas de *Gethsemani, KY* hay cierta inclinación a los temas políticos y sociales, se evidencia, en primer término, el recuerdo nostálgico idealizado, como afirma Perusha. La presencia del pasado en la poesía de Cardenal será también una constante en su obra posterior, como analiza Porrúa:

El sujeto [...] no trabaja aquí sobre el *discurso de la historia*, como lo hará en libros posteriores. El sujeto se limita aquí a decir desde el presente lo que sucede o sucedió. El lector lee estos poemas como algo acabado, como estampas de la realidad; los espacios de lo no-dicho parecen desaparecer. (81)

Efectivamente, Cardenal enuncia el pasado siempre a partir de la ubicación geográfica más o menos distante. En algunos poemas el *locus* es bien distante también temporalmente (Nicaragua); en otros es más cercano en el espacio y el tiempo (la abadía de Getsemaní). Incluso en algunos poemas la abadía está *hic et nunc*, como se verá en las páginas siguientes de este artículo. Pero incluso en esos casos en que el hablante poético enuncia *desde* Getsemaní, la nostalgia prevalece como añoranza, tal vez no de un tiempo y un lugar, pero sí de un estado, la unión mística.

Allá y aquí

La relatividad de estos adverbios se desvanece si se toma en cuenta el *locus* de la enunciación de las cartas de Cardenal: *aquí* es Latinoamérica, —escribía desde México, pero en los poemas las referencias son a Nicaragua; y *allá* es Estados Unidos, Kentucky y Getsemaní. Ambos lugares están conectados y, como afirma Massey, el carácter propio de lo espacial es justamente

“su yuxtaposición, su casual organización-en-relación-con-las-otras, narrativas/temporalidades previamente inconexas; su apertura y condición de estar en permanente formación”.⁶ Los dos espacios, Managua y Kentucky, son aparentemente ajenos entre sí. Por otro lado, los dos tiempos (ambos pasados), la juventud y los dos años que Cardenal pasó en el monasterio, logran una fluidez e interconexión en la poesía “en la producción de esas dislocaciones que son necesarias para la existencia de lo político (y también de lo temporal)” (Massey 39).⁷

Para Massey el espacio es una multiplicidad “en la que los propios elementos de esa multiplicidad están imbuidos de temporalidad”.⁸ Esta perspectiva abre el estudio de lo espacial, considerando “una multiplicidad genuina de trayectorias, y potencialmente, de voces”.⁹ Esa multiplicidad no es estática, “El cambio requiere interacción”, afirma Massey (55).¹⁰ Por lo tanto, esta novedosa consideración del tiempo y del espacio remiten a la subjetividad también. El tiempo y el espacio se implican mutuamente, no pueden prescindir uno de otro: “Conceptualizar el espacio como abierto, múltiple y relacional, inacabado y siempre en estado de hacerse, es un requisito para que la historia sea abierta y por eso, también, un requisito para la posibilidad de la política” (59).¹¹

Massey propone que el lenguaje usado para dar cuenta de lo espacial no debe reflejar inmovilidad o estaticidad, sino “comprender el espacio como una producción abierta en proceso” (55).¹² En *Gethsemani, KY* abundan imágenes que evocan, justamente, la fluidez y la movilidad de lo espacial. Son imágenes modernas, que en cierto modo irrumpen en la idílica quietud del campo que rodea la abadía, imágenes de tractores y de los autos que se desplazan por la carretera. Las bocinas de los autos traen a la memoria de Cardenal el pasado de su casa junto a la carretera:

6 El original dice: “its juxtaposition, its happenstance arrangement-in-relation-to-each-other, of previously unconnected narratives/temporalities; its openness and condition of always being made”.

7 El original dice: “in the production of those dislocations which are necessary to the existence of the political (and indeed the temporal)”.

8 El original dice: “in which the elements of that multiplicity are themselves imbued with temporality”.

9 El original dice: “a genuine multiplicity of trajectories, and thus potentially of voices”.

10 El original dice: “Change requires interaction”.

11 El original dice: “Conceptualising space as open, multiple and relational, unfinished and always becoming, is a prerequisite for history to be open and thus a prerequisite, too, for the possibility of politics”.

12 El original dice: “To understand space as an open ongoing production”.

La bocina de este auto en la carretera me es familiar
y este viento silbando en los pinos
y estremeciendo el techo de cinc del noviciado
me recuerda mi casa. (Cardenal, *Poesía* 60)

Pero la ruta es otra, la casa ya fue vendida, y el tiempo ha cambiado:

Pero mi casa, junto a la carretera
donde estaban siempre pasando los autos,
hace años fue vendida y en ella viven extraños.
El auto era desconocido y ya se fue.
Sólo el viento es el mismo. (Cardenal, *Poesía* 60)

El sonido de la máquina se desvanece, pero, a través del silbido del viento, se establece una continuidad entre las carreteras, la cual puede ser metáfora del movimiento del espacio, de su constante proceso de construcción y de resignificación. Lejos de ser un trasfondo inamovible, el espacio se va construyendo y conformando en un diálogo de subjetividades en las obras literarias. Doreen Massey afirma que el espacio debe ser reimaginado, repensado, para poder reconocer que hay otras realidades, cada una con su historia, coexistiendo con la(s) nuestra(s). De las interrelaciones entre esas trayectorias e historias pueden surgir modos de diálogo, tolerancia, aceptación, inclusión, en los que las realidades se van construyendo mediante intercambios y conexiones. Así, tanto la Nicaragua lejana como el Getsemaní que acaba de dejar (lejano ya también, puesto que Cardenal escribe en México) son espacios en los que la escritura del poeta va definiendo trayectos personales¹³ y realidades que interactúan, produciendo nuevos significados. Los mismos se desprenden de la posición que adopta el poeta: para Massey, “la posición, la locación, es el orden mínimo de diferenciación de elementos en la multiplicidad que se co-forma con el espacio” (53).¹⁴

En el primer envío a Merton, según se desprende de la respuesta apreciativa del monje, van los poemas “Hay un rumor de tractores en los prados”,

13 Su poesía de alcance social sobrevendría después, si bien en este volumen ya hay indicios de ella.

14 El original dice: “position, location, is the minimal order of differentiation of elements in the multiplicity that is co-formed with space”.

“Ha venido la primavera con su olor a Nicaragua”, “La bocina de este auto en la carretera me es familiar” y “No sé quién es el que está en la nieve”. En la carta que Cardenal escribe a Merton el 11 de marzo de 1960, le dice: “También me están publicando en México los poemas que he escrito aquí sobre la Trapa. Es un librito que se llama *Gethsemani*, KY, y se lo enviaré en cuanto se publique” (68). Por su parte, el 12 de septiembre de 1959, Merton le había escrito a Cardenal que le gustaban especialmente los poemas “que traen a la mente contrastes y comparaciones con Nicaragua” (53). En todos estos poemas, y en otros que aparecerán en nuestro análisis, Nicaragua está presente en el espacio poético que construye Cardenal, a partir de los recuerdos que le trae Getsemaní, en momentos pasados y presentes, los cuales no son solamente el trasfondo de sus experiencias, sino parte integral de ellas.

La posición de Cardenal, entonces, resulta un aspecto necesario para apreciar los poemas. Como se dijo, el poeta escribe no solo las cartas en México, también revisa los poemas. Tanto Getsemaní como Nicaragua son lugares distantes en el mapa, pero cercanos para Cardenal e, incluso, para Merton como “lector ideal” y eventualmente, como traductor de algunos de esos poemas en *Emblems of a Season of Fury* (1963).¹⁵ El poemario se abre con el texto “En Pascua resucitan las cigarras” que ofrece el marco inicial para el tema de la resurrección, cerrado en el último poema, “Detrás del monasterio, junto al camino” (Fuentes 77). La pascua remite en el hemisferio norte a la primavera, que es explícitamente mencionada en el segundo poema: “Ha llegado al cementerio trapense la primavera, / al cementerio verde de hierba recién rozada” (Cardenal, *Poesía* 51). En un libro donde la circularidad temática, señalada por Fuentes, alude a la resurrección, al triunfo de la vida sobre la muerte, es natural que la primavera llegue al cementerio, pues ella implica el renacimiento. En ese recorrido poético de la estación de las cigarras, los cardenales y el amor, el tercer paso lo da precisamente el tercer poema, que comienza “Ha venido la primavera con su olor a Nicaragua”. En este caso, las imágenes olfativas le sirven al poeta para recuperar el recuerdo del país natal mediante la memoria sensible. En los cinco versos iniciales, se repite cuatro veces la palabra “olor”: el poeta está en Getsemaní, pero el olor es el mismo que en Nicaragua. Podría ser el olor del amor a la Patria lejana.

15 Un análisis de estas traducciones de poemas de Cardenal por Merton se puede leer en mi libro *Thomas Merton: el monje traductor*.

Sin embargo, en el contexto de la dictadura, el amor es subvertido: es un amor que roba, viola, posee por la fuerza: “¿o es el olor del amor? Pero ese amor no es el tuyo. / Amor a la patria era el del dictador [...] / Él fue quien amó la tierra y la robó y la poseyó” (Cardenal, *Poesía* 51).

La comparación con el país de origen se da por medio de imágenes olfativas. El contraste tiene que ver con el concepto de amor, ya que, mientras que en la Nicaragua de Somoza, ajena al poeta (“ese amor no es el tuyo”), se advierte un “amor” posesivo, en cambio el poeta se siente vinculado al Amor místico. Hay un interesante desdoblamiento del sujeto enunciador, ya que es el mismo poeta quien ha sido llevado “al destierro” en la búsqueda del amor divino, de la unión mística que reconoce en toda la naturaleza.¹⁶ Por un lado, en Nicaragua la unión es posesiva, violenta, dictatorial. Por otra parte, frente a ese “amor” del dictador, el último verso del poema remite al amor divino: “a ti el Amor te ha llevado al destierro” (Cardenal, *Poesía* 52), afirma el poeta sobre sí mismo, desdoblándose, como si le hablara a alguien más. Esa entrega total implica no solo el renunciamiento al mundo, sino el mismísimo destierro (el último verso duplica en cierto sentido la idea del tercero, con las “raíces desenterradas”): para seguir el llamado monástico, Cardenal debió alejarse de su Nicaragua familiar.

Desde los campos que rodean Getsemaní, donde las imágenes auditivas replican el ruido de los tractores, los autos que pasan a velocidad por la carretera y los gorjeos de los pájaros, Cardenal recuerda otros sonidos del pasado que muestran una ruptura con el presente. Resulta significativo que las imágenes, ya sean visuales o auditivas, estén relacionadas con medios de transporte, es decir, formas de conexión entre espacios, formas de traslado que, en último término, “acortan” espacios. Autos, aviones y trenes, entre otros, aparecen en varios de los poemas de la colección, irrumpiendo en la paz y silencio de la abadía, como un recordatorio del mundo exterior que se mantiene, pues es pasado del poeta, a la vez que se configura futuro, pues es a donde retornará el Cardenal maduro.

En el poema que comienza “Los automóviles van y vienen por la carretera, / frente al noviciado, como las olas del mar” (Cardenal, *Poesía* 54), las carreteras “a ningún sitio van” (Cardenal, *Poesía* 54). Esas rutas son las mundanas, las que

16 La unión mística es evidente en el poema “Ha llegado al cementerio trapense la primavera” (Cardenal, *Poemas* 51).

se agotan sobre sí mismas o, en todo caso, largos derroteros sin destino. Por la época en que Cardenal escribe o revisa estos textos, tal como ha señalado la crítica, predomina en los poemas la visión del religioso ortodoxo y, aunque ya hay algunos atisbos, no se percibe todavía el compromiso social que aparecerá en años y obras posteriores. Este poema, que concluye con la imagen “de ese automóvil fugaz, que acaba de pasar” (Cardenal, *Poesía* 54), empata con el que comienza “Frente al monasterio, sobre la carretera, / hay un semáforo rojo y amarillo” (Cardenal, *Poesía* 55). Probablemente, el automóvil fugaz que pasó por la carretera apenas prestó atención al semáforo; pero en este poema es de noche, y “De noche nadie pasa por la carretera” (Cardenal, *Poesía* 55). Sin embargo, el semáforo, imperturbable, enciende y apaga su luz “STOP – STOP – STOP” (Cardenal, *Poesía* 55), justo frente a la abadía, como un llamado divino para los posibles transeúntes, invitándolos a quedarse en divina compañía.

En “La bocina de este auto en la carretera me es familiar”, el ruido del auto le trae a la memoria su antigua casa en Nicaragua. Pero el paisaje de la juventud ya es irrecuperable, pues la “casa, junto a la carretera / donde estaban siempre pasando los autos, / hace años fue vendida y en ella viven extraños” (Cardenal, *Poesía* 60). La lejanía, la nostalgia, y el reconocimiento, solo mediante los sonidos, producen en el poeta un extrañamiento que, tal vez, sea la condición necesaria para hallar una vía mística (en ese momento de la formación monástica religiosa de Cardenal).

El traslado, el viaje y el destierro son motivos que reaparecen en otros poemas del libro por medio de la referencia a elementos de la naturaleza, que apunta también a la búsqueda de la unión divina. Es el caso del poema “Como las bandadas de patos que pasan gritando”, en el que las aves van hacia las “lagunas del Sur” (Cardenal, *Poesía* 55), llevadas por alguna recóndita voz desconocida. El poeta se identifica con las bandadas, ya que también “así éramos llevados hacia Ti sin saber adónde” (Cardenal, *Poesía* 52). Antes, un anónimo plural había llegado desde América del Sur hasta Kentucky, mientras que, ahora, los patos vuelan hacia el Sur. En varios de los poemas, los pájaros tienen una réplica mecánica, moderna: los aviones plateados que dejan estelas doradas en el cielo de Estados Unidos. Esos aviones a veces vienen y a veces van. Es el caso del texto que abre con la línea “Por el cielo crepuscular pasó un avión a chorro”, y de aquel que dice: “Como las lechuzas, que solo ven de noche”, aparece al final: “el avión que cruza como un pez por el cielo de julio” (Cardenal, *Poesía* 54).

El avión reaparece en el poema que comienza con el verso “Los árboles parecen cabelleras de muchachas pelirrojas”. En este texto, el avión tiene un simbolismo más intenso, relacionado con el paso del tiempo como evidencia de la lejanía, del destierro, de la distancia espacio-temporal:

Otra vez es otoño. Ha pasado un año rápido
como el tren que pasó pitando detrás de los árboles,
y el avión de plata que pasó potando y ya no vuelve,
y los pájaros que pasan volando, para Hispanoamérica. (Cardenal,
Poesía 60)

El avión pasa, como la vida, para no volver. El tren pasa, en este y en otros poemas, aunque, tal como con los autos, no se sabe a ciencia cierta adónde se dirige. “Me despierta en la celda el largo tren de carga”, comienza uno de los poemas, “y va pasando y pasando, y pitando, y parece / que no va a acabar nunca de pasar” (Cardenal, *Poesía* 56). Hay trenes que pasan y vuelven a pasar. Significativamente, el histórico “Louisville & Nashville” aparece en el poema que comienza así: “Todas las tardes el *Louisville & Nashville* / por estos campos de Kentucky pasa cantando / y me parece que oigo el trencito de Nicaragua” (Cardenal, *Poesía* 53).

Tras un año en Getsemaní, la abadía es el hogar de Cardenal y, sin embargo, el poeta añora Hispanoamérica. Los espacios se van construyendo. Una vez más, el entorno de Getsemaní hace que el poeta evoque su tierra natal. También en Nicaragua pasaba el tren (el diminutivo “trencito” puede aludir tanto al recuerdo de la infancia, como al contraste entre el país del Norte y el país centroamericano). Por medio de la memoria, las palabras en el poema van reconstruyendo, imaginando el espacio: el lago de Managua, el Momotombo, Maetare, la Isla del Pájaro; todos esos sitios que han quedado lejanos, no solo en el mapa, sino también en el tiempo. El poeta puede recuperarlos únicamente mediante el conjuro poético. Pero ese recuerdo se aleja, del mismo modo que se va el “Nashville & Louisville” por los campos de Kentucky. El tren, los autos en la carretera y los aviones que pasan como las aves por el cielo, son tres símbolos que contribuyen a relacionar espacios, a entablar conexiones entre dos momentos y lugares de la vida del poeta. Del pasado que retorna en “2 A.M. Es la hora del Oficio

Nocturno”, le llega el pecado a sus ojos, al presente del salterio tradicional.¹⁷ *Gethsemani*, KY inscribe el espacio en la búsqueda de la vocación monástica que, sin embargo, no termina de separarse totalmente del mundo en el que también está presente Dios.

En este sentido, Will Derusha afirma que “la poesía de *Gethsemani*, KY nos da la mejor perspectiva del pensamiento religioso de Cardenal antes del impacto del Vaticano II” (80). El libro de poemas se construye entre permanentes tensiones: la de Getsemaní y Nicaragua, entre pasado y presente, y la de dos modos de comprender el amor divino. Sostiene Derusha:

Sensibilizado por el maestro, Cardenal nunca pudo olvidarse de la sociedad para dedicarse tan sólo a una vida contemplativa idealizada. Se divisan, por ello, huellas de la concientización en el libro de poemas *Gethsemani*, KY (1960), escrito después de que había salido Cardenal de la Trapa. No obstante, se trata también de una obra muy de la época anterior al Concilio Vaticano II, cuyas preocupaciones son principalmente las de un místico solitario en busca de Dios. (80)

Tal vez los poemas más místicos de la colección sean los de la nieve, que están hacia el final del poemario. En ellos, el sujeto lírico se pierde en la enceguedora blancura para encontrar la unión mística. El primero de ellos contrasta dos espacios, adentro y afuera:

Yo apagué la luz para poder ver la nieve.
Y vi la nieve tras el vidrio y la luna nueva.
Pero vi que la nieve y la luna eran también un vidrio
y detrás de ese vidrio Tú me estabas viendo. (Cardenal, *Poesía* 61)

En este breve poema, sumamente musical por la aliteración del sonido /v/, el novicio espera dentro del monasterio y, paradójicamente, Cristo (asumimos que el *tú* destinatario del poema es *él*) está afuera. La luna nueva se produce cuando el satélite se encuentra exactamente entre la tierra y el Sol, entre el poeta y Dios y promete nuevos comienzos. Resulta curioso que Cardenal elija esta fase lunar para su poema ya que, en rigor, la luna nueva

17 Ya que incluso este aspecto de su contacto con lo religioso será reformulado posteriormente en los Salmos.

no se ve. Pero el poeta *ve* la luna nueva y la nieve detrás del vidrio, y como en un espejo, del otro lado es Cristo el que lo mira a él. La búsqueda recién ha comenzado. En el poema siguiente, “Tú nos envuelves como la niebla”, es la naturaleza misma la que transmite la omnipresencia divina. Así, el poeta escucha a Dios “en el grito del grajo, / los gruñidos de los cerdos comiendo, / y el claxon de un auto en la carretera” (Cardenal, *Poesía* 62). Desde el entorno, la naturaleza, y en el auto que (una vez más) pasa tocando bocina por la carretera, el poeta vislumbra la posibilidad del encuentro con Dios.

El antepenúltimo poema logra la unión mística en el abandono de sí, en la fe más allá del conocimiento racional o las certezas:

No sé quién es el que está en la nieve.
Sólo se ve en la nieve su hábito blanco.
[...] El novicio en la nieve apenas se ve.
Y siento que hay Algo más en esta nieve
que no es novicio ni nieve y no se ve. (Cardenal, *Poesía* 62)

También aquí hay una aliteración: el sonido /n/ se repite veintidós veces en los siete versos del poema. Así como la luna nueva no se ve, aunque el poeta la perciba, también en este caso hay Algo que deslumbra en la blancura de la nieve. Pero esa unión con ese Algo no sería completa, si en ella no hubiera ecos de una comunión total con todo cuanto lo rodea. Por eso Marcelo Fuentes sostiene que:

Para Cardenal, todas las cosas y todas las voces son dignas, por cuanto todas constituyen ecos de la voz divina original y es, en este sentido religioso, como hay que entender los graznidos de los pájaros o los cantos de las cigarras como manifestaciones del mismo alcance que la palabra poética. (78)

El espacio litúrgico y la necesidad de lo político

A diferencia de estos poemas, casi clásicos en su acercamiento a la unión divina, el poema más sociopolítico es “2 A.M. es la hora del oficio nocturno”, teniendo en cuenta las palabras de Massey citadas antes: “Conceptualizar el espacio como abierto, múltiple y relacional, inacabado y siempre en estado

de hacerse, es un requisito para que la historia sea abierta y por eso, también, un requisito para la posibilidad de la política” (59). Si antes citamos estas palabras de Massey, para referirnos a la fluidez del espacio que, lejos de ser estático, está atravesado por la movilidad temporal, ahora nos interesa señalar cómo esas interacciones y movimientos actúan en la conformación de lo político en la poesía de Cardenal.

Frente a otros críticos que sostienen que el tema político-social aparece en la poesía posterior de Cardenal, Robert Pring-Mill señala:

Casi toda su poesía —por lo menos a partir de su época neoyorquina (10947-1949) [...] muestra un claro sentido de compromiso sociopolítico, pero suele exhibirlo de modo algo indirecto [...] Hasta cuando el *mensaje sociopolítico* queda bien claro para cualquier lector, Ernesto Cardenal parece preferir dejarlo sin explicitar [...] para que se transparente por sí solo. (20-21)

Esa presencia velada de lo sociopolítico en *Gethsemani*, KY se da en algunos de los poemas citados antes, por ejemplo, en “Ha venido la primavera con su olor a Nicaragua”. Si bien la puesta en página menciona al “dictador / gordo, con su traje sport y su sombrero tejano” (Cardenal, *Poesía* 52), quien ahora yace embalsamado en la tierra que antes poseyera por la fuerza, no hay más que una apreciación que se da por medio del contraste con el amor que llevó al poeta al destierro, y es el lector quien debe inferir el juicio político de Cardenal.

Hay otro poema de la colección “2 A. M. Es la hora del oficio nocturno”, en el que, paradójicamente, a partir de una actividad rutinaria en el monasterio surge la denuncia más explícita de las condiciones civiles en la dictadura somocista. Las vigiliadas de la noche monástica tienen como fin sensible recordar la vigilante espera del Señor y, dentro de la temática que campea sobre todo el poemario, suplicar la luz de la resurrección. En este sentido, el poema en cuestión, ubicado en el 16° lugar de treinta (es decir, a medio camino en el libro), resulta significativo porque es justamente en medio de la noche que el poeta espera la resurrección, busca a Dios, mientras rememora la oscuridad de su pasado. En *Vida perdida*, Cardenal recuerda:

Entonces empezaba el oficio nocturno, con la iglesia a media luz y el órgano tocando todo el tiempo una sola nota sin ninguna variación. Era cuando

yo tenía más distracciones, es decir, cuando los salmos en mi mente proyectaban todo mi pasado [...] Merton me dijo que no me importaran esas distracciones, que así era todo el espíritu de los salmos que se recitaban a esa hora: que ése era el estado de toda la tierra durante la oscuridad, y que Dios había querido que el alma se sintiera igualmente a oscuras y de noche hasta que Él llegaba en la comunión.

Las imágenes que recrea Cardenal en este libro de memorias se corresponden exactamente con las del poema “2 A. M.”. El poeta conjuga en esa hora nocturna el pasado y el presente, Nicaragua y Kentucky: “Esta es la hora de las tinieblas y de las fiestas. / La hora de mis parrandas. Y regresa mi pasado. / *‘Y mi pecado está siempre delante de mí’*” (Cardenal, *Poesía* 57). En los nombres de antiguos reyes, Cardenal ve a los dictadores de su Nicaragua natal. El poema va oscilando entre dos espacios y dos tiempos, presente y pasado, de los cuales el último se rompe entre el tiempo personal y el de su país: “Es la hora en que brillan las luces de los burdeles / y las cantinas. La casa de Caifás está llena de gente. / Las luces del palacio de Somoza están prendidas” (Cardenal, *Poesía* 58). El tiempo retrocede veinte siglos hasta la noche en que traicionaron a Jesús; y esa fluidez temporal se traspasa también al espacio, que puede saltar desde Managua hasta Jerusalén, alcanza también al espacio, en un continuo espacio-temporal. En esa intersección se produce la posibilidad de lo político, como afirma Massey. Es que el “oficio nocturno”, como parte de la liturgia católica, tiene su contrapartida en lo oculto del pasado personal y en el “oficio” o tarea que se lleva a cabo en la oscuridad, a escondidas, en cualquier país abatido por un gobierno dictatorial. Así como en “Ha venido la primavera con su olor a Nicaragua” hay un claro contraste entre el “amor” del tirano y el “amor” con el llamado divino. En el poema sobre el oficio nocturno la oposición se da entre los salmos recitados en la oscuridad de la abadía y los gritos de las cámaras de tortura:

Es la hora en que se reúnen los Consejos de Guerra
y los técnicos en torturas bajan a las prisiones.
La hora de los policías secretos y de los espías,
cuando los ladrones y los adúlteros rondan las casas
y se ocultan los cadáveres. Un bulto cae al agua.

Es la hora en que los moribundos entran en agonía
La hora del sudor en el huerto, y de las tentaciones. (Cardenal, *Poesía* 59)

Cardenal logra una síntesis de sus creencias religiosas con el contexto político de la época, por medio de la alusión a Caifás, el Sumo Sacerdote. El poeta alcanza esa conexión a partir de la meditación en la noche de Getsemaní,¹⁸ la agonía del huerto de los olivos es similar a la de quienes mueren torturados; la bóveda tenebrosa de la iglesia donde salmodian los monjes es tan oscura como el Malecón nicaragüense de su juventud, oscuro no solo en lo personal, sino sobre todo en lo político (por la intromisión en sus recuerdos de Somoza, los torturadores, la policía secreta, los espías y los cadáveres que “se ocultan” porque no han muerto naturalmente). Es decir, por una parte Cardenal rememora las circunstancias políticas de su país, donde los detenidos sufren la tortura y hasta la muerte en lugares inaccesibles, desconocidos. Por otra parte, esos lugares de tortura y muerte son espejo del Monte de los Olivos donde el propio Jesús sufrió la tentación de no cumplir con el designio de su muerte, y experimentó la agonía del temor por la crucifixión.

La conjunción entre la iglesia y las prisiones, Nicaragua y Getsemaní, se da por medio de los recuerdos (“Y mientras recitamos los salmos, mis recuerdos / interfieren el rezo como radios y como roconolas” (Cardenal, *Poesía* 60). La nostalgia no es un modo de querer recobrar el pasado lejano, sino un intento de perderlo: “Conversaciones absurdas de noches de borrachera / que se repiten y se repiten como un disco rayado” (Cardenal, *Poesía* 54). La repetición de esas conversaciones en la mente del poeta es replicada por la monodía del salmo. El final del poema no es auspicioso para la agobiada memoria, ya que “la iglesia está helada, como llena de demonios / mientras seguimos en la noche recitando los salmos” (Cardenal, *Poesía* 59). Los salmos no alcanzan para conjurar los recuerdos oscuros del horror que, incluso dentro de la iglesia, parecen demonios que se ciernen sobre los monjes. Extrapolando esta sensación del poeta sobre una iglesia —recinto sagrado— invadida por demonios de la memoria, puede afirmarse que la vida monástica misma no puede, tal como le va señalando su maestro Thomas Merton, aislarse de la oscuridad del mundo por fuera del monasterio y,

18 El huerto donde fue aprehendido Jesús antes de ser llevado ante Anás, y el monasterio del mismo nombre, donde él pasa su tortuosa noche.

en todo caso, será necesaria la intervención, en ese contexto, para que lo sociopolítico pase a ser parte de la experiencia vital y de la poesía posterior de Cardenal.

Conclusiones

La lectura de estos poemas, marcada por los ritmos cotidianos de las experiencias de Cardenal en Getsemaní, muestran en primer plano el presente de la Kentucky rural, que desde la abadía llama a la vida monástica, y el pasado de Nicaragua, con el pecado frente al poeta. Ambos tiempos, pasado y presente, no pueden ser tomados en sentido absoluto ya que, como se especificó antes, al indagar en el epistolario Merton-Cardenal y en la composición de los propios poemas, es evidente que, en los textos, Getsemaní forma parte de un pasado (aunque sea muy reciente) que el poeta rememora e idealiza. A la vez, el pecado que, en “2 A. M. Es la hora del oficio nocturno”, el poeta lleva en la recitación del Salmo 51, no es solamente el de su juventud de rocolas, bailes, conversaciones de borrachos y noches con mujeres: es un pecado que alcanza a toda la sociedad en las prisiones y las torturas, en el dictador que ha corrompido su propia Tierra, en los policías secretos, los espías, y los expertos en torturas.

Por un lado, sobresalen pinceladas visuales y auditivas (la blancura de la nieve, los campos en flor, el semáforo intermitente, las cigarras cantando, el tractor en los surcos y la bocina de los automóviles) que llevaron a Merton a alabar estos poemas por su “encantadora brevedad china” y simplicidad. Por otro, comienzan a advertirse, entre líneas, en versos intercalados con la monotonía rural o el silencio monástico, ecos de la patria que lo reclama, que lo interpela para que actúe en el mundo y encuentre, en sus semejantes y en el contexto de la Nicaragua abatida por dictadores, la unión que un Cardenal joven buscaba por la vía mística. La simplicidad de la expresión, aplicada a la variedad temática de su obra, da como resultado, en este primer libro, una poética en la que el espacio se construye en medio de tensiones y de diálogos que lo imbrican con la temporalidad del siglo xx, en el que lo social y lo político reclaman con urgencia la presencia del poeta.

En las primeras páginas de este artículo citamos la carta de Merton en la que ofrece a Cardenal su visión de los poemas. En su diario personal *Turning*

Toward the World, Merton escribe también en forma bastante extensa su apreciación sobre el libro:

Ha llegado el libro de poemas de Ernesto Cardenal sobre Getsemaní. Poemas pequeños, desnudos pero cálidos, anotaciones austeras, como Haiku, [...]. Sus alusiones a Nicaragua, al tren junto lago de Managua, al vapor Victoria que se hundió – les dan una cualidad especial. Pero estas referencias no son necesarias para hacerlos muy personales, puros y sagrados. [...] Simplicidad = Sacralidad. Estos poemas demuestran la conexión esencial y profunda.¹⁹ (10)

En la entrada de su diario, Merton sintetiza la poética temprana de Cardenal, tal como se hace manifiesto en *Gethsemani*, κγ. La simplicidad de lo cotidiano es, a la vez, la expresión de lo sagrado en la vida, no solo dentro de la abadía, sino en esa Nicaragua lejana, recordada por Cardenal no solo con nostalgia por la tierra natal, sino también como una tierra arrebatada a la libertad.

Obras citadas

- Cardenal, Ernesto. *Poesía Completa*. Tomo I. Buenos Aires, Editorial Patria Grande, 2007.
- . *Vida perdida. Memorias I*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012. Web. 17 de diciembre de 2019.
- Daydí-Tolson, Santiago. “Introducción”. Merton y Cardenal, págs. 9-27.
- Derusha, Will. “De poesía en evangelio: la trayectoria poética de Ernesto Cardenal frente a la teología de la liberación”. *Digital Library, University of Utah*. Web 30 de noviembre de 2019.
- Fuentes, Marcelo. “La autenticidad de la palabra en busca de la palabra: *Gethsemani*, κγ de Ernesto Cardenal”. *Taller de Letras*, núm. 34, 2004, págs. 75-84. Web. 30 de noviembre de 2019.

19 El original dice: “Ernesto Cardenal’s book of poems about Gethsemani arrived. Small, bare, but warm poems, austere annotations, like Haiku [...] His allusions to Nicaragua, to the train by the lake of Managua, to the steamboat Victoria that sank — give them a special quality. But they do not need this reference to be already very personal, pure and sacred. [...] Simplicity = Sacredness. These poems prove the essential and deep connection”.

- Hutcheon, Linda, y Mario Valdés. “Irony. Nostalgia and the Postmodern: a Dialogue”. *Poligrafías, Revista de Literatura Comparada*, núm. 3, 2000, págs. 18-41.
- Massey, Doreen. *For Space*. Londres, Sage Publications, 2005.
- Matt, Susan. “You Can’t Go Home Again: Homesickness and Nostalgia in U.S. History”. *The Journal of American History*, vol. 94, núm. 2, 2007, págs. 469-497. Web 28 de abril de 2017.
- Merton, Thomas y Ernesto Cardenal. *Correspondencia (1959-1968)*. Editado y traducido por Santiago Daydí-Tolson. Madrid, Trotta, 2003.
- Merton, Thomas. *Emblems of a Season of Fury*. Nueva York, New Directions, 1963.
- . *Turning towards the World. The Journals of Thomas Merton Volume Four: 1960-1963*. Nueva York, Harper-Collins, 1996.
- Pring-Mill, Robert. “El saber callar a tiempo en Ernesto Cardenal y en la poesía campesina de Solentiname”. *Caligrama: revista insular de Filología*, vol. 2, núm. 2, 1987, págs. 17-42. Web. 16 de diciembre de 2019.
- Porrúa, Ana María. “Ernesto Cardenal: la estrategia del pasado”. *Texto crítico*, núm. 39, 1988. págs. 80-89. Web. 30 de noviembre de 2019.
- Raggio, Marcela. *Thomas Merton: el monje traductor*. Buenos Aires, Corregidor, 2018.

Sobre la autora

Marcela Raggio es licenciada en literatura inglesa y doctora en Letras. Realizó una maestría en Literatura hispanoamericana (Universidad Nacional de Cuyo) y una en Historia y Estética del Cine (Universidad de Valladolid). Es investigadora de Conicet y profesora titular de Literatura Norteamericana y Literatura Británica en la Universidad Nacional de Cuyo, donde también dirige el programa de posgrado en Literaturas Contemporáneas en Lengua Inglesa. Actualmente se desempeña como directora del Departamento de Inglés en la Universidad Nacional de Cuyo. Ha publicado artículos y libros sobre literatura comparada latinoamericana y estadounidense, traducción poética, cine latinoamericano. Entre sus libros se cuentan *Traducción poética en Argentina* (EDIUNC, 2015) y *Thomas Merton, el monje traductor* (Corregidor, 2018).

América y los orígenes de la poesía. Apuntes hacia una teoría de la lírica latino americana

David Barreto
Quito, Ecuador
dgo@sas.upen.edu

Este ensayo explora las nociones de lírica, modernidad y América. Argumenta que la idea de América es inextricable a la emergencia de la poesía lírica moderna. Cuestiona el entendimiento según el cual el valor de la poesía latino americana se circunscribe al espíritu de la historia “universal”, que marca el inicio de la poesía en América latina solo a finales del siglo 19, después de su nacimiento en Europa y Estados Unidos. Analiza la imagen de América y el desarrollo de la poesía lírica en relación con la constitución heterogénea de la modernidad y de la subjetividad moderna. Sugiere que los dualismos cartesianos carecen de sentido sin la paralela conceptualización y conquista de América. En última instancia, lo que el ensayo propone es que la “tardanza” poética de América latina debe ser abandonada en beneficio de una apuesta poética que se inscriba y verifique sin las constricciones teleológicas de la Historia.

Palabras claves: América; filosofía de la historia; historia; lírica; modernidad; poesía lírica latinoamericana.

Cómo citar este artículo (MLA): Barreto, David. “América y los orígenes de la poesía. Apuntes hacia una teoría de la lírica latino americana”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22 núm. 2, 2020, págs. 319-358.

Artículo original. Recibido: 14/12/19; aceptado: 24/03/20. Publicado en línea: 01/07/20.



America and the Origins of Poetry. Notes towards a Theory of Latin American Lyric

This essay explores the notions of lyric, modernity, and America. I argue that the idea of America is inextricable tied to the emergence of modern lyric poetry. I question the understanding that the value of Latin American poetry is confined to the historiographic Hegelian spirit of “universal” history that marks the beginning of poetry in Latin America in the late 19th century, only after it first emerged in Europe and then in the United States. I analyze the image of America and the development of lyric poetry since the end of the so-called Middle Ages in relation to the heterogeneous constitution of modernity and modern subjectivity. I suggest that the Cartesian dualism would be completely meaningless without the parallel conceptualization and conquest of America. Finally, this essay proposes that the alleged poetic *delay* in Latin America must be abandoned in favor of a poetic approach that is written and verified without the teleological constraints of History.

Keywords: America; philosophy of history; history; lyric; modernity; Latin American lyric poetry.

América e as origens da poesia. Notas para uma teoria da lírica latino-americana

O ensaio explora as noções de lírica, modernidade e América. Discute que a idéia da América é inextricável para o surgimento da poesia lírica moderna. Questiona o entendimento de que o valor da poesia americana latina se limita ao espírito da história “universal” que marca o início da poesia na América Latina apenas no final do século 19, depois de surgir em Europa e nos Estados Unidos. Analisa a imagem da América e o desenvolvimento da poesia lírica em relação à constituição heterogênea da modernidade e da subjetividade moderna. Sugiro que os dualismos seriam completamente sem sentido sem a conceitualização e conquista paralelas da América. Em última instância, o que o ensaio propõe é que o referido atraso poético na América Latina deve ser abandonado em favor de uma aposta poética que é escrita e verificada sem as restrições teleológicas da História.

Palavras-chave: América; filosofia da história; história; lírica; modernidade; poesia lírica latino-americana.

Así, en el principio, todo el Mundo fue América.
John Locke, *Dos Tratados de Gobierno*¹

Si queremos decir cuándo, en el tiempo, la poesía de América latina se hizo independiente y algo por sí misma, tenemos que primero distinguir entre la América hispana y Brasil. Aunque, en relación con Europa y América [quiere decir, Estados Unidos], la poesía Hispano Americana se ha parecido por periodos a la brasileña, históricamente se las considera a ambas haber “madurado” en diferentes momentos. En ambos casos, sin embargo, el fenómeno fue llamado por el mismo nombre: Modernismo. En la América de habla hispana este término se refiere al prodigioso florecimiento de poesía entre 1880 y la Primera Guerra Mundial, que no solo anunció un inconfundible estilo americano [quiere decir, no estadounidense], sino que profundamente afectó la poesía en la misma España.

Mucha de esta escritura, con su inicial deuda a la poesía occidental del siglo diecinueve, especialmente francesa, puede parecernos a nosotros extemporánea y aburrida. Pero sin ella, la América hispana hubiera permanecido profundamente dependiente, poéticamente, de Europa.

Gordon Brotherston, *Poesía Latino Americana: Orígenes y Presencia*²

-
- 1 Todas las traducciones son mías, excepto donde se indique lo contrario. Dice el original: “Thus in the beginning al the World was America”.
 - 2 Dice el original: “If we want to say when, in time, Latin American poetry became independent and something for itself, we must first of all distinguish between Spanish America and Brazil. Although, in relation to Europe and America [i.e. the United States], Spanish American poetry has at most periods closely resembled Brazilian, historically they are normally considered to have ‘come of age’ at different moments. In both cases, however, the phenomenon was called by the same name: Modernism (*modernismo*). In Spanish-speaking America this term refers to the prolific flowering of poetry between about 1880 and the First World War, which not just announced an unmistakably American [i.e. not the U.S.] style but profoundly affected poetry in Spain itself. Much of this writing, with its initial debt to nineteenth-century Western literature, chiefly French, may seem to us outdated and boring. But without it Spanish America would have remained heavily dependent, poetically, on Europe”.

La fascinación con París en América latina alcanzó su apogeo al final del siglo diecinueve: “Desde mi más tierna niñez soñé mucho con París”, Darío recordaba, “al punto que cuando rezaba, pedía a dios que no me dejara morir sin haber visto París. Para mí París fue una especie de cielo donde uno podía respirar la esencia de la felicidad en la Tierra” ... Mi motivo al hacer notar tantas expresiones de admiración por París, no tiene que ver con etnocentrismo, mucho menos con alguna forma de orgullo nacional; al contrario, me vi obligada a reconocer su fuerza —con mucha sorpresa, y, de hecho, en contra de mi voluntad— al intentar dar cuenta de los efectos del prestigio ligado a París.
Pascale Casanova, *La república mundial de las letras*³

EL OBJETIVO DE ESTAS PÁGINAS es simple: sugerir un relato alternativo de la poesía lírica latino americana.⁴ ¿Alternativo a qué? En principio, a la perspectiva generalizada de las prácticas poéticas, líricas

3 “The fascination with Paris in Latin America reached its apogee at the end of the nineteenth century: ‘From my earliest childhood I dreamed so much of Paris,’ Darío recalled, ‘that when I prayed, I asked God not to let me die without seeing Paris. For me Paris was a kind of heaven where one could breathe the essence of happiness of earth.’ ... My reason for noting so many expressions of admiration for Paris has nothing to do with ethnocentrism, much less some form of national pride; to the contrary, I was obliged to acknowledge their force —much to my surprise, and against my will in fact— in trying to account for the effects of the prestige attaching to Paris”.

4 Este artículo enfatiza que, aunque nociones como historia, individuo, Occidente han sido impugnadas por la crítica en décadas recientes, todavía es necesario cuestionarlas para vaciarlas por completo del dominio metropolitano de su significado. A este grupo, este ensayo quiere agregar la noción de poesía y, específicamente, de lírica. Parte de esta orientación crítica implica hacer uso de un lenguaje que movilice este posicionamiento crítico, de modo que —en consonancia con críticos como Bolívar Echeverría, Walter Mignolo, Josefina Ludmer y otros— en estas páginas utilizo la terminología *América latina* y *poesía latino americana* para dar cuenta de que la calificación *latina*, cuyo uso se remonta solamente a mediados del siglo 19, es una imposición colonial que ha servido para descalificar la región hispánica y lusófona de América. De este modo, insistiendo en que *América* y *americano*, sin calificación, son términos continentales que nos corresponden a todos, y que por tanto *latino*, con todo su peso imperial, sirve únicamente como designio geopolítico, mas no como elemento sustancial del continente, se quiere subrayar su arbitrariedad. Lo mismo sucede con la numerología de los siglos, que aquí en lugar de usar una secuencia romana, optando más bien por una numeración arábiga, redundante en la idea de un mínimo gesto que disputa el legado del *translatio imperii* (como se muestra en el ensayo) cuya costumbre es pensar a Roma y al latín como el origen cero de nuestra civilización. Agradezco a los editores de la revista permitirme hacer uso de un léxico poco ortodoxo para mostrar, a través del lenguaje, que estas disputas coloniales están lejos de haber desaparecido de nuestra cotidianidad.

propriadamente, de la modernidad. En este caso, con el matiz teórico que dan al concepto Bolívar Echeverría⁵ o Enrique Dussel,⁶ entre otros, quienes desplazan el arco inaugural de la modernidad hacia 1492. De acuerdo con este desplazamiento, la perspectiva de la crítica poética asigna, tanto explícita como implícitamente, el trayecto unidireccional, progresivo e irreversible de la historia concebida como destino inevitable, y como tal inapelable, en la lírica latino americana. Me refiero, en concreto, a la premisa historiográfica, hegeliana, latente en los paradigmáticos pasajes de Brotherston y Casanova que presumen de manera evidente e intrínseca al despliegue idealizado de la lírica, la ineludible “tardanza” poética latina americana.

En estas páginas, cuestionaré el sentido de historia al que Hegel hace referencia en *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (1822-1830), teniendo en cuenta la réplica de José Lezama Lima en *La expresión americana*, un texto que es más que una crítica a Hegel y a su proyecto absolutista de la historia. Solamente, tomando en serio las encrucijadas lezamianas, repujando hacia sus bordes la “historia”, dejando al descubierto sus pliegues y texturas —que desafían el centralismo y la nitidez allanada de la historiografía teleológica sistematizada por Hegel—, será posible esbozar una ruta que permita abordar otra versión de la poesía lírica latino americana.

Así, si nos dejamos llevar por la orientación espacio-temporal uniforme, capturada por Brotherston en su relato lineal, que ilustra el tono habitual adoptado por la crítica sobre la poética latino americana, la cual sitúa la génesis de la lírica moderna en “Occidente”⁷ —con más precisión en Francia

5 Escribe Echeverría: “Tal vez para nosotros, los modernos, ninguna de las desproporciones históricas de los últimos siglos haya sido más decisiva que la que es posible reconocer entre la aventura de los conquistadores de América —hecha de una serie de acciones de horizonte individual y muchas veces desesperadas o aleatorias—, por un lado, y una de las más grandes transformaciones del conjunto de la historia humana, por otro: la universalización definitiva de la medida en que ella es un acontecer compartido, gracias al triunfo de la modernidad capitalista como esquema civilizatorio universal” (19-20).

6 Escribe Dussel: “1492, según nuestra tesis central, es la fecha del ‘nacimiento’ de la Modernidad; aunque su gestación —como el feto— lleve un tiempo de crecimiento intrauterino. La Modernidad se originó en las ciudades europeas medievales, libres, centros de enorme creatividad. Pero ‘nació’ cuando Europa pudo confrontarse con ‘el Otro’ y controlarlo, vencerlo, violentarlo; cuando pudo definirse como un ‘ego’ descubridor, conquistador, colonizador de la Alteridad constitutiva de la misma Modernidad” (8 y ss.).

7 Escribe Fernando Coronil: “Primero, el Occidente fue formado no independientemente de otras culturas sino subsumiéndolas dentro de su historia. La autoproclamación del Occidente como el centro autogenerador de la historia mundial debe ser visto, por consiguiente, como el efecto mistificador de relaciones de poder. Segundo, la universalización

y, específicamente, en París, como enfatiza Casanova—,⁸ tendremos que admitir que, en efecto, no existe alternativa a la narrativa oficial del espíritu universal civilizatorio de la lírica, para la cual la poesía latino americana nace forzosa y necesariamente tarde. Incluso, aunque surja antes que en España, a la que por lo tanto el racionalismo autorreflexivo y reformista que entraña la promesa civilizatoria de la modernidad, sin cuya presencia sería imposible hablar con inteligibilidad de poesía lírica moderna, llega doblemente después.⁹

Es relevante, para mi propósito, reconocer que cuando Brotherston y Casanova consideran evidente que América latina se integra de modo tardío al tronco único de la poesía moderna, invocan un tópico ya recurrente desde el siglo 17 que sitúa a América latina más allá de los confines de “Occidente”, y a España más allá de los confines de Europa. Tal como Hegel escribe:

Aquí [en África] se encuentran las tierras de Marruecos, Fás (no Fez), Argel, Túnez, Trípoli. Puede decirse que esta parte no pertenece propiamente a África, sino más bien a España, con la cual forma una cuenca. El polígrafo de Pradt dice por eso que en España se está ya en África. [España...] es un país que se ha limitado a compartir el destino de los grandes, destino que se decide en otras partes; no está llamada a adquirir figura propia.¹⁰ (citado en Dussel 21)

del Occidente ha sido logrado a través de su dominación de la naturaleza (que lo tomo como una descripción del valor vinculado a la dominación y explotación, no como una normativa proposición). Dada la división territorial del mundo en naciones políticamente independientes, la dominación de la naturaleza, por consiguiente, ha significado la sujeción de algunas naciones por otras”. El original dice: “First, the West was formed not independently of other cultures but by subsuming them within its history. The West’s self-fashioning as the self-made center of world history should therefore be seen as the mystifying effect of power relations. Second, the universalization of the West has been achieved through its domination of nature (which I take as a description of the value attached to mastery and exploitation, not as a normative proposition). Given the territorial division of the world into politically independent nations, the domination of nature, therefore, has entailed the subjection of some nations by others” (388).

8 Como contraste, véase *La escritura del límite* de Mabel Moraña (221-222).

9 Se entiende después de América, que a su vez procede de Europa. En 1974 en *Los hijos del limo* Octavio Paz vuelve este racionamiento en pregunta y escribe: “¿cómo iban a criticar [los españoles] una modernidad que no tenían?” (494). Esto explica, según Paz, la primacía evidente del modernismo americano sobre la poesía moderna española.

10 El peso de esta imagen proviene de la así llamada *Leyenda Negra*, la campaña pluridimensional contra el Imperio Español, generada a partir de una poderosa maquinaria propagandística en los siglos 16 y 17. Véase Greer, Mignolo y Quilligan.

Pareciera que, aun traspasados los muros de la certidumbre triunfalista de la razón que, presuntamente, cobija a Europa —principalmente a Alemania, Francia, Inglaterra y los Países Bajos— persiste la indefinición de una barbarie. Me refiero a la barbarie inarticulada, inhóspita y mitológica de los inicios —temporalidad sin historia, cronología sin edades—. Allí, los conceptos de naturaleza e individuo continúan entrelazados indistinguiblemente. Estadio iniciático de la existencia que se sueña en potencia, plenitud informe, todavía inexpressable de la realidad de lo humano. Esta materia prima, bruta, elemental es dominada de manera progresiva por la razón o el *lógos* bajo el nombre de *historia* que, simbólicamente, transforma la naturaleza bárbara del pasado en el convenio o pacto civilizatorio que supuestamente alberga la ley de la ciudad y, con la cual, se imagina dueña del presente y, ante todo, del futuro.

Lo que busco es evocar la imagen del individuo subyugado a los caprichos ciegos de la necesidad y el dogma. Esta escena estereotipada y antropomorfizada de los orígenes constriñe y delimita la especificidad y la autonomía del sujeto que depende para su generación e identidad de una fuerza, que es un poder (potencia), anterior y exterior a sí mismo. La modernidad se piensa, en esa medida, como el empeño emancipador que arranca al individuo de las sombras irracionales de la confusión del pasado definiendo una nueva y superior subjetividad a partir del desplazamiento del núcleo ontológico que se traslada del ámbito exterior y anterior (dios o la naturaleza, en René Descartes, por ejemplo) al dominio interior y presente (el ensimismamiento subjetivista del yo que Descartes imagina como la fuerza autotélica del pensamiento y la sitúa en la substancia “mente” en contraste con la substancia “naturaleza”, dualismo que ya Spinoza impugna).

La noción de barbarie a la que me refiero, se contrapone a la voluntad autogénica del yo moderno, al dar cuenta de una conciencia todavía salvaje, irracional y supersticiosa que anida en las fuentes del pasado. Una conciencia elemental que la promesa escatológica, teleológica y mesiánica implícita de la modernidad busca convertir en la racionalidad plena y progresiva del futuro. Bajo esta mirada, la incorporación constante de la categoría de lo nuevo —como en “nuevo mundo”— que separa al pasado del presente, con el medioevo justamente como el medio entre pasado y futuro, sirve desde el siglo 16 para señalar el pretendido distanciamiento

metafísico de la razón logocéntrica del *idealismo ilustrado*,¹¹ respecto a lo que Brotherston señala como propio de la poesía latino americana que, para él y para su “nosotros”, solo definible en contraste con un “otros”, resulta extemporánea y aburrida (*outdated and boring*).

La importancia del lugar de enunciación en el que Brotherston y Casanova —aunque semejantes en esto no son, por supuesto, iguales en alcances ni objetivos— se imaginan a sí mismos, hay que señalarlo porque es estereotípicamente estructural a la poesía moderna. Concebirse desde la cima de la civilización es lo que le otorga a Brotherston y a Casanova —ellos así lo suponen— la facultad de juicio con la que determinan quién se sitúa en el presente y quién en el pasado. Si en el presente se actualiza la promesa civilizatoria de lo humano que va en favor del futuro, la poesía latino americana que surge “después” del impulso emancipador que gobierna la racionalidad civilizatoria de la modernidad, solo puede ser para ellos extemporánea y aburrida por tratarse de cosas que provienen, según piensan, de su pasado.

Este es, en resumen, el mito de la barbarie inmanente del pasado. Un pasado al que la humanidad en su conjunto debiera renunciar si su objetivo es la conquista del porvenir que conlleva al dominio sobre la naturaleza y, si acaso, como en Descartes, sobre la muerte. De ahí que España, geográficamente emplazada en una de las penínsulas prominentes del continente europeo, no sea para Brotherston y Casanova suficientemente europea, lo cual significa que no es suficientemente racional y, en última instancia, que no es suficientemente humana. Como América, que se desplaza a la zaga del ritmo industrial cada vez más acelerado del presente, que es el tiempo idóneo de la acción —o sea, de la historia—, que se impone desde el corazón de la metrópoli y se expande —o así lo soñamos— en ondas concéntricas alrededor del globo que paulatinamente se actualiza, o lo que es lo mismo, se “civiliza” y, por tanto, se “humaniza”.

En concordancia con su posición, Brotherston y Casanova se presentan y se autolegitiman como partícipes del origen incesante de la poeticidad moderna que prescribe todo aquello que viene después como esencialmente retrasado, en relación con el sentido de inexorable progreso que anima la

11 Entiendo por *idealismo ilustrado* las sucesivas doctrinas del subjetivismo cartesiano, kantiano, hegeliano, etc. que subyacen, mediadas por un mar de diferencias, contradicciones y reacomplamientos, al proyecto racionalista del imperio del individuo moderno. Véase Latour. También Cassirer.

marcha de la historia en la que se cumple la voluntad soberana del individuo. Esta voluntad es la potestad irreductible del yo en el seno político de lo que Hegel llama Estado, única institución capaz de albergar la síntesis ontológica del espíritu crítico o filosófico de la historia (*Geist*) que abraza el propósito teleológico, final y concluyente —el sentido “absoluto”— de lo humano.

Así las cosas, detrás de apreciaciones como las de Brotherston, Casanova y, en general como diría Virginia Jackson, del imaginario lírico moderno, lo que se conjetura no es solo que la lírica latino americana alcance tarde las orillas de la poeticidad universal moderna: de sus estilos, de sus formas, de la vasta y compleja red de prácticas y, ante todo, de su inconfesado propósito civilizatorio. Lo que se asume, lo que se da por descontado, es que el significado legítimo, íntegro de la vida y de lo humano —que la modernidad sanciona en la certidumbre del poder activo del yo logocéntrico al que se contrapone la fuerza incoativa y desestabilizante del yo lírico— es para América latina constitutivamente tardío. Las líneas que siguen buscan, en consecuencia, desafiar el *telos* dominante de la poesía de América latina y proponer, en última instancia, que sin la idea que presta América desde 1492 para la consagración del subjetivismo moderno —y de su antítesis complementaria, el subjetivismo lírico—, sería imposible imaginar la poesía moderna.

2

Presentada en su forma más elemental, mi hipótesis es que la poesía lírica latino americana es, como lo es por lo demás de forma análoga y complementaria la idea misma de América, indefectiblemente moderna.¹² Pero no es moderna en el sentido de que se anticipe al impulso o a la sensibilidad desgarrada y epifánica que abraza la desolación y orfandad del individuo que absorbe *grosso modo* el carácter eminentemente expresivo del poeta carismático que la lírica, y en general la poesía, adopta desde finales del siglo 18.¹³ Al contrario, es moderna en el sentido de que infaliblemente ambos procesos —o sea, los procesos de la modernidad y la idea de América— son

12 Además de Dussel, Echeverría, Moraña y otros, véase Mignolo, *The Idea of Latin America*. Sigue siendo útil *La invención de América* de Edmundo O’Gorman, más allá de cierto reclamo letrado de inclusión occidental que se respira en sus páginas. También *Inventing America* y *Tell Me the Story of How I Conquered You*, de José Rabasa.

13 Hay muchos ejemplos de lo que digo. Para salir de la órbita de la poesía latino americana, véase Abrams (47).

irreductiblemente concomitantes. Ambos nacen a la sombra de la transformación planetaria que sucede a 1492. Lo que defiende es que estos discursos se entrelazan simultáneamente en las pequeñas y grandes metamorfosis que estructuran la historia atlántica en la que confluyen, rehaciéndose, primero África, luego América y Europa, y después el mundo.¹⁴

Dicho de otro modo, no reclamo para la poesía lírica latino americana una modernidad *avant la lettre* —como si el mero hecho de invocar la modernidad implicara de suyo invocar un incremento de un virtuosismo moral, ontológico o metafísico inherentemente positivo—. Tampoco sostengo que la modernidad constituya la suma de un totalitarismo nihilista o un estado de excepción en el sentido que señala Giorgio Agamben a la modernidad, que habría ahondado la insalvable herida que separa la justicia de la libertad —o que separa al individuo de la naturaleza, a los nombres de las cosas, al yo del otro o a la voz de la letra— como se separa la historia de la poesía y a Europa de América.¹⁵

Busco algo más sencillo: ensayar (o especular en el sentido que le da Ludmer) una proposición elemental. A saber: la constitución del imaginario lírico moderno —la fórmula de Jackson deriva del concepto de imaginario social moderno de Charles Taylor que, a su vez, procede de las comunidades imaginarias de Benedict Anderson—,¹⁶ centrado como está

14 Pese a estar plagado de contradicciones en lo que tiene que ver con América latina, véase Bailyn (62-63). También Elliott, “Atlantic History” (233-249). Elliott desarrolla la historia atlántica en *Imperial Spain 1469-1714*, capítulos 1-3 y en *Empires of the Atlantic World: Britain and Spain in America 1492-1830*.

15 Agamben escribe: “el estado de emergencia se ha convertido en la norma en cada parte de nuestra tradición cultural, de la política a la filosofía, de la ecología a la literatura. Hoy, en todo lado, en Europa como en Asia, en países industrializados como en aquellos del ‘Tercer Mundo’, vivimos en una prohibición de una tradición que es permanentemente en un estado de excepción. Y todo el poder, sea democrático o totalitario, tradicional o revolucionario, ha entrado en una crisis de legitimación en la que el estado de excepción, que era la fundación oculta del sistema, ha llegado a ver la luz. [...] El planeta entero se ha convertido ahora en la excepción que la ley debe contener en su prohibición”. La traducción al inglés dice: “the state of emergency has become the rule in every part of our cultural tradition, from politics to philosophy and from ecology to literature. Today, everywhere, in Europe as in Asia, in industrialized countries as in those of the ‘Third World’ we live in the ban of a tradition that is permanently in a state of exception. And all power, whether democratic or totalitarian, traditional or revolutionary, has entered into a legitimization crisis in which the state of exception, which was the hidden foundation of the system, has fully come to light. [...] The entire planet has now become the exception that law must contain in its ban” (*Potentialities* 170).

16 Jackson describe, en *Dickinson’s Misery: A Theory of Lyric Reading*, este sentido de orientación, “siguiendo a Charles Taylor, un imaginario lírico social” [“after Charles Taylor, a lyric social imaginary”] (7). La descripción de Taylor a la que alude Jackson

en la función expresiva del pronombre deíctico *yo* como índice inmediato y sin condiciones de las profundidades inexploradas del individuo, depende para su viabilidad de la constitución previa del subjetivismo moderno. Este subjetivismo encuentra su sistematización más acabada en el *Discurso del método* de Descartes de 1637.

Planteo que si, como afirma Dussel, la autonomía e independencia del *cogito ergo sum* —pienso, luego yo existo—, establecido como signo de la emancipación ontológica de la naturaleza, es impensable sin el correlato de la alteridad radical que América representa para el conjunto inexacto de la historia atlántica desde 1492, del mismo modo, la genealogía historicista que Brotherston y Casanova reclaman como la teleología del espíritu de la poesía lírica moderna debe pensarse en términos que excedan la univocidad eurocéntrica de su relato.

Es decir, si el yo cartesiano se impone como epicentro del proyecto historicista y del discurso instrumental y edificante de la modernidad que subsume y somete a la fuerza el yo de América, lo mismo ocurre con la lírica moderna que Casanova y Brotherston defienden y cuya finalidad es, a la vez tácita y manifiestamente, la subversión y la cancelación de la ilusión de certidumbre del sujeto, es decir, del yo cartesiano. Esto último, solo es concebible desde la apropiación, colonización y dominación del yo americano, como escribe Lezama Lima:

Los siglos transcurridos después del descubrimiento han prestado servicios, han estado llenos, hemos ofrecido inconsciente solución al superconsciente problematismo europeo. En un escenario muy poblado como el de Europa, en los años de la contrarreforma, ofrecemos con la conquista y la colonización una salida al caos europeo, que comenzaba a desangrarse. (*La expresión americana* 264)

está en *Modern Social Imaginaries*: “un imaginario social no es un grupo de ideas; más bien, es lo que permite, a través de dar sentido, a las prácticas de una sociedad” [“a social imaginary is not a set of ideas; rather it is what enables, through making sense of, the practices of a society”] (2). De igual forma, se podría decir que este conjunto abierto, pero definido, de prácticas líricas son, al menos desde la perspectiva de la poesía, análogo a lo que Jacques Rancière denomina un régimen estético en *The Politics of Aesthetics*: “un modo de articulación entre modos de ser y de hacer, sus correspondientes formas de visibilidad, y los posibles modos de pensar sobre sus relaciones” [“a mode of articulation between ways of doing and making, their corresponding forms of visibility, and possible ways of thinking about their relationships”] (10).

El proceso al que me refiero es, en todo caso, infinitamente más sinuoso y matizado de lo que puedo señalar en unas pocas páginas. Digo esto porque desde el siglo 16 la historia y la poesía, pese a estar relacionadas en confluencias semejantes, se piensan como momentos mítico-históricos antagónicos. Así, mientras el progreso racional y civilizatorio de lo humano se anuncia como el gradual e irrenunciable ascenso dialéctico del espíritu hegeliano hacia el sentido absoluto, ulterior de la existencia —la historia—, la poesía, en cambio, se admite como el estadio metafísico precedente del relato de esa historia, dicho de otro modo, se admite como prehistoria. Tal como Paul de Man sostiene, “sería un absurdo hablar de la modernidad de la poesía lírica, ya que la lírica es precisamente la antítesis de la modernidad” (168).¹⁷ De Man ha llegado a esta conclusión gracias al reconocimiento previo de que:

La poesía lírica no es vista comúnmente como evolucionada sino como una temprana y espontánea forma de lenguaje, en abierto contraste con formas más autoconscientes y reflexivas del discurso literario en la prosa. En las especulaciones del siglo dieciocho sobre los orígenes del lenguaje, la afirmación de que el lenguaje arcaico es el de la poesía, el lenguaje contemporáneo o moderno de la prosa, es un lugar común.¹⁸ (168)

La historia empieza donde la poesía —que es su pasado— termina. La poesía en la modernidad busca dar la impresión de ser un discurso eminentemente anacrónico, más próximo a los estadios irracionales, prereflexivos, bárbaros en una palabra, a la par que santo y seña de su civilidad. Sin la convicción en la promesa civilizatoria de emancipación radical del individuo, la cual desde 1492 integra el imperativo teleológico de la modernidad y cuyo mesianismo —que es una teología, como sostiene Jacob Taubes— es indisoluble de la escatología occidental que subsume el espíritu de la filosofía de la historia universal, el valor que se le dé a la lírica, y a la lírica latino americana en particular, carecerá por completo de sentido.

17 El original dice: “it would be an absurdity to speak of the modernity of lyric poetry, since the lyric is precisely the antithesis of modernity”.

18 El original dice: “[L]yric poetry is often seen not as an evolved but as an early and spontaneous form of language, in open contrast to more self-conscious and reflective form of literacy discourse in prose. In eighteenth-century speculations about the origins of language, the assertion that the archaic language is that of poetry, the contemporary or modern language that of prose is a commonplace”.

No estoy interesado en disputar la legitimidad ni la veracidad historio-gráfica de la narrativa de Brotherton y Casanova, sintomática —reitero— de un conjunto disperso de prácticas, saberes e instituciones que dan sentido al sistema lírico en la modernidad. Una muestra de este sistema puede verse en la inclasificable tradición de las antologías de poesía del último siglo y medio: la *Antología de poetas hispanoamericanos* de Marcelino Menéndez Pelayo de 1893; el *Florilegio de poesía castellana del siglo XIX* de Juan Valera de 1902-1903; la *Antología de la poesía española e hispano-americana (1882-1932)* de Federico de Onís de 1934; *Laurel* de 1941, editado por Octavio Paz, Emilio Prados, Xavier Villaurrutia y Juan Gil-Albert; y más recientemente, *Las ínsulas extrañas* del año 2000, editada por José Ángel Valente, Eduardo Milán, Blanca Varela y Andrés Sánchez Robayna, que me sirve para señalar el 2000 como punto de cierre simbólico en este ensayo.

Este sistema es lo que Jackson y Yopie Prins denominan imaginario lírico moderno: un vasto conjunto de acciones y de saberes implícitos, formas de lectura y escritura que orientan a determinados segmentos de lo social a generar, adoptar y consolidar valores y principios que sancionan un particular ejercicio poético, en este caso, la lírica. Es por eso que, menos que impugnar la historiografía que ostenta el imaginario lírico moderno, lo que me interesa es recorrer algunos de los trayectos críticos de este linaje que se supone único y de la gramática teleológica de su inevitabilidad poética. Lo anterior, con el fin de examinar las condiciones de posibilidad que entre los siglos 17, 18 y 19 convierten el subgénero de la lírica en la más intensa revelación del espíritu (poético) universal —aunque lo haga, paradójicamente, en la particularidad irreductible y privada del individuo—, exigiendo para la lírica el inasible núcleo de la manifestación de lo literario, o sea, de lo que es profunda y radicalmente otro.¹⁹

19 Escribe Jonathan Culler en *Structuralist Poetics*: “La poesía [la lírica] yace en el centro de la experiencia literaria porque es la forma que más claramente afirma la especificidad de la literatura, su diferencia con el discurso ordinario por un individuo empírico sobre el mundo”. El original dice: [“Poetry [lyric poetry] lies at the center of the literary experience because it is the form that most clearly asserts the specificity of literature, its difference from ordinary discourse by an empirical individual about the world”] (189). Véase también Culler, *Theory of the Lyric*.

3

Evidentemente, la lírica, en tanto subgénero de la poesía, preexiste al romanticismo alemán y al simbolismo francés, además ha sido discutida como tal por distintas culturas, en diferentes épocas y regiones, y desde una pluralidad crítica que hoy día, dada su amplitud, resulta virtualmente inabarcable.²⁰ Pero lo cierto es que el significado que se le da después del siglo 18 en el seno de lo que Jorge Cañizares-Esguerra y otros historiadores denominan la historia atlántica, es distinto en muchos e importantes sentidos al que se le da en el siglo 17, con tan solo un siglo de diferencia.

La preceptiva del humanista español Francisco Cascales en *Tablas poéticas*, de 1617, ilustra lo que digo. El esfuerzo de Cascales es señalar y fijar la distinción en función de la relevancia de los géneros poéticos. En relación con la lírica, Cascales le atribuye una incapacidad intrínseca para retratar o imitar el régimen representativo, como diría Jacques Rancière.²¹ Esto es, para reproducir el decoro, la estabilidad estratificada social y jurídicamente de acuerdo con el orden cosmológico del Antiguo Régimen que, en cambio, la épica sí consigue hacerlo con precisión.²²

Como digo, este es el significado que tiene para Petrarca —figura central en la configuración del imaginario lírico de la modernidad temprana en el Imperio Español entre los siglos 16 y 17—²³ su inconclusa épica titulada *África*, corregida poco tiempo antes de su muerte en 1374. Esta era, después de todo, la forma de consagrar su nombre junto al de Dante dando cumplimiento a la *rota Virgili*. Mary Carruthers anota:

Este diagrama circular [*rota Virgili*] muestra una serie de círculos concéntricos divididos en tres porciones, dentro de las cuales comparaciones, semejanzas,

20 Pienso en el mosaico poético de la península ibérica entre los siglos 8 y 15 que el libro de Menocal recoge en su dimensión heterogénea. Para un estudio a contracorriente de la cultura lírica del medioevo, véase Stone.

21 En “The Aesthetic Revolution and Its Outcomes” y *The Politics of Aesthetics*.

22 La épica era un género imperial que, incluso para Petrarca, quien se considera a sí mismo moderno hacia finales del siglo 14, tiene la misma relevancia, si es que no más, que la lírica. Véase Mazzotta, *The Worlds* y “The ‘Canzoniere’”; también Agamben, “Comedia” (21-61). En “The ‘Canzoniere’”, Mazzotta resume su postura sobre Petrarca como el punto fundacional de la modernidad lírica: “The ‘Canzoniere’ and the Language of the Self”.

23 Véase *Los huérfanos de Petrarca: Poesía y teoría en la España Renacentista* (9-10) de Navarrete.

ocupaciones, animales, plantas e implementos fueron escritos [...] los tres modos diferentes de audiencia a ser considerados al determinar el decoro estilístico. [...] La ‘rota Virgili’ mostraba esquemáticamente cómo adoptar el lenguaje de una a diferentes clases particulares de audiencia.²⁴ (251-252)

Así también lo señala el *Manual de retórica española* de Antonio Azaustre y Juan Casas: “Los registros elocutivos son numerosos; sin embargo, los tratadistas clásicos tienden a catalogar tres modelos básicos: *genus humile*, *genus medium* y *genus sublime*” (80-83).

Dentro de este esquema, la opinión de Cascales sobre la lírica cobra sentido como un género menor, sin la misma distinción ni gravedad que los otros géneros de la *rota Virgili*:

Quien no es bastante para hazer una obra épica, ni una tragedia, haga comedia, o haga una égloga, una sátira, una canción, o un soneto [todos subgéneros de la lírica]. [...] Y porque la materia consta de cosas y palabras, las cosas se han de sacar de la socrática philosophía, digo de la política, económica y ética. La política usa el épico y trágico, que son cosas de gobierno y estado. La económica sirve al cómico, que es la administración de la familia. La ética trata el satírico, como quien reprehende vicios y enseña buenas costumbres. (33)

Cascales aspira —como lo hace después Ignacio de Luzán en *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* de 1737— a contener el ingenio poético que emerge en menoscabo de las preceptivas o regulaciones poéticas clásicas que mantenían, en cambio, la representatividad decorosa del Antiguo Régimen como su objetivo principal. En la Tabla v, por ejemplo, al Cascales preguntarse “¿Pues qué cosa es la poesía lírica?” responde:

Imitación de cualquier cosa que se proponga, pero principalmente de alabanzas de Dios y de los santos, y de banquetes y placeres, reducidas a un concepto lírico florido. [...] Y essas cosas, que guarden unidad y conveniente

24 El original dice: “This circular diagram [*rota Virgili*] shows a series of concentric circles divided into three wedges, within which comparisons, likeness, occupations, animals, plants, and implements were written [...] the three different kinds of audience to be considered in determining stylistic decorum. [...] The ‘*rota Virgili*’ showed schematically how to adopt one’s speech to particular kind of audiences”.

grandeza y sean celebradas en suave florido estilo en qualquiera de los tres modos [de la *rota Virgili*]. (231)

A la lírica le corresponde una nómina de argumentos que pueden ser retratados o imitados siempre y cuando guarden unidad. Una unidad cuya última autoridad reside en Aristóteles y Horacio y que desconfía del ingenio del poeta, quien al afirmar su independencia de la ley, afirma asimismo lo que Gregory Stone identifica como la transformación de una subjetividad plural que fue, durante la Edad Media, el trasfondo del yo lírico, en el ensimismamiento individual e inalienable que se impone en la modernidad como propio de la soberanía lírica del yo individual, reverso y antítesis del ego cartesiano. De acuerdo con Stone, aquellas virtudes que la modernidad adscribe de forma axiomática a la poesía lírica son, en ciertas instancias del medioevo, disputadas y refutadas por considerar que la emergencia de la individualidad autónoma moderna conlleva —parafraseo— una pérdida, una disminución y una limitación del potencial del sujeto plural de la poesía lírica antes del así llamado Renacimiento (3). Y agrega:

De acuerdo con esta idea del Renacimiento, la motivación cultural y la fuerza creativa se convirtió en el deseo del individuo de ser *diferente*, de distinguirse de la multitud de los otros. [...] Ser un sujeto del Renacimiento significa ser distinto de, y mejor que, otros; rechazar formas públicas, convencionales y sociales y asumir invenciones privadas, nóveles e individuales; crear los modos de uno mismo, no simplemente aceptar los modos de otros. Mientras que la gente en la Edad Media parece contenta trabajando dentro de los límites de un anonimato generalizado, el objetivo primario de aquellos del Renacimiento es hacer un nombre para sí mismos, forjar una identidad única y específica, ser alguien especial. Esta idea del Renacimiento [...] es un legado del entendimiento hegeliano de la historia de la cultura como la manifestación del desarrollo dialéctico de la relación sujeto-objeto.²⁵ (1-2)

25 El original dice: “According to this idea of the Renaissance, the driving cultural and creative force became the individual’s desire to be *different*, to distinguish oneself from the crowd of others. [...] To be a Renaissance subject means to be distinct from and better than others; to reject public, conventional, social forms and embrace private, novel, individual inventions; to create one’s own fashion, not simply accept the fashion of others. Whereas people of the Middle Ages appear content to labor within the limitations of a generalized anonymity, the primary aim of those of the Renaissance is to make a name

No obstante, me interesa Cascales por otra razón: el anhelo de perpetuación de la división tripartita de la poética medieval que se corresponde a la división teológica estamental de lo social que, al menos hasta 1492 en Europa, se ve repartida en tres continentes, África, Asia y Europa. Esta división es fácilmente identificable en el conocido Mapa T de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, trazado en la primera mitad del siglo 7 de la era cristiana (ver figura 1):

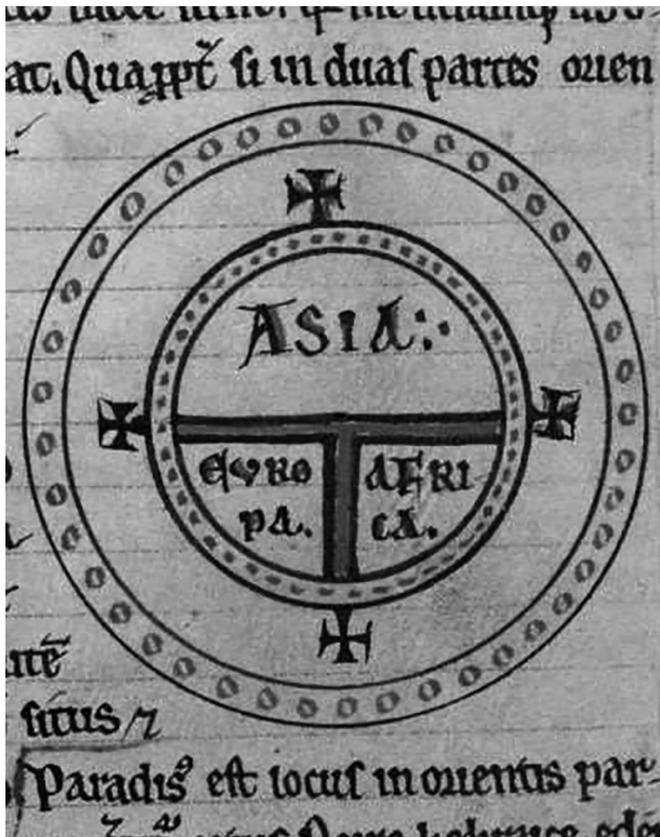


Figura 1. Isidoro de Sevilla. “Mapa T”. *The Etymologies of Isidore of Seville*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

for oneself, to forge a unique and specific identity, to be someone special. This idea of the Renaissance [...] is a legacy of the Hegelian understanding of the history of culture as the manifestation of the dialectical development of the subject-object relation”.

Puebla estos tres continentes la descendencia de los tres hijos de Noé —Sem, Cam y Jafet— después del diluvio.²⁶ Son tres los estilos poéticos de la ruta, así como la divina trinidad del dogma cristiano y la de los pueblos postdiluvianos repartidos en los tres continentes conocidos (África, Asia y Europa), con el centro apuntando hacia el Oriente (“orientando”, pues hacia Jerusalén que se aceptaba como el centro del universo, representado por el símbolo de la cabeza de Cristo en la cruz). Los estilos poéticos de la *ruta* son: uno alto, otro medio y otro bajo, que, en el complejo sistema de círculos concéntricos que describe Carruthers, señalan la estabilidad entre la plebe, la aristocracia (el feudo y el clero) y la monarquía. Tres estilos que responden en el contexto de este sistema a los textos escritos por Virgilio en el siglo 1 antes de la era cristiana en el cénit del Imperio Romano: a saber, las *Bucólicas*, género pastoril que privilegia la holgazanería rústica y rudimentaria del campo; las *Geórgicas*, un manual de buenas costumbres para los dueños de la tierra; y la *Eneida*, la gesta de fundación mítica de Roma, que es para Dante y Petrarca el modelo de correspondencia de la poesía épica y el destino imperial, ecuménico, de la Roma cristiana: *translatio imperii*.

En un significativo texto, *De Vulgari Eloquentia* de inicios del siglo 14, Dante describe la escena de la confusión de las lenguas en Babel como sigue:

Tantos como fueron los tipos de trabajo involucrados en la empresa de Babel, tantos fueron los lenguajes en los que la raza humana fue fragmentada; y mientras más habilidad se requería para el tipo de trabajo, más rudimentario y barbárico el lenguaje que ahora hablan.²⁷ (15)

La lógica del decoro es notoria en esta cita. Lo es en la manera en la que Dios castiga la ambición humana —que amenaza con violar el orden natural del universo, que pende del carisma o de la gracia divina— con la confusión de las lenguas. Pero en lugar de que el yerro babélico nivele a un mismo raso las lenguas, Dante reproduce la mecánica que establece otra

26 Ejemplo en la doctrina cristiana de la proveniencia de la humanidad de Noé se puede ver, entre otros lugares, en *La ciudad de Dios* de San Agustín cuando medita sobre la existencia de razas de seres humanos monstruosas (661).

27 La traducción al inglés dice: “As many were the types of work involved in the enterprise [Babel], so many were the languages by which the human race was fragmented; and the more skill required for the type of work, the more rudimentary and barbaric the language they now spoke”.

jerarquía en la que mientras menos importante y más manual es el trabajo que se hace, más rudimentario y bárbaro es el lenguaje que le corresponde.

Frente a la civilidad de las lenguas escogidas, Dante opone la idea de barbarie, propia de las labores rudimentarias de la plebe, de los iletrados. Una barbarie que todavía no designa necesariamente estadios metafísicos del pasado como lo hará a partir de 1492, sino que describe la no identificación de un grupo lingüístico con otro. Iletrados que el poeta Walter de Châtillon en el siglo 12 denomina, para redundar en la idea, *animae brutae* según describe Ernst Robert Curtius en *European Literature and the Latin Middle Ages* al inicio del capítulo “Poetry and Theology” (215).

Subrayo el hecho de que esta división presupone, para Dante, la existencia del universo como gratuidad de la providencia divina. La misma providencia o gracia que sanciona una idea que será fundacional para la colonización de América. Esto es, que la lengua del Imperio, siendo que no hay labor más importante que la evangelización de los bárbaros, de los amerindios, es también la lengua de dios.

Como se sabe, el Imperio español hará de esta idea uno de sus axiomas capitales para la cristianización (colonización) americana. Pienso, sin lugar a duda, en la *Gramática* del humanista Antonio de Nebrija, publicada en 1492, y en cuya dedicatoria a la reina Isabel se subraya que “siempre la lengua fue compañera del Imperio” (2), aunque en este caso el idioma que tiene en mente sea el castellano.

Este es el decoro, a fin de cuentas, que Cascales advierte es una de las razones que le han llevado a escribir su obra:

[V]iendo que se an determinado acá pocos a tomar tal empresa y que los que comiençan a hazer poemas, los hacen guiados de la naturaleza más que del arte, porque no les faltasse parte tan essencial, quise antes ser estimado por atrevido que dexar frustrados de sus preceptos a los desseosos de saberla. Tanto más, que oigo a algunos demasiadamente confiados en su natural ingenio, dezir: que como se puede nadar sin corcho, se puede también escribir sin leyes.²⁸ (9)

28 Para la lectura de Cascales sigo la *Introducción a la poética clasicista: Comentario a las “Tablas Poéticas” de Cascales* de García Berrio.

La lírica desde el siglo 18 cifra su significado en el exabrupto espiritual sin restricciones del individuo, la epifanía sin distinciones del fondo inaprensible de su yo, esta es la poesía que, de acuerdo con Brotherston y Casanova, llega tarde a América. Cascales, en su tratado, da testimonio de su ansiedad por controlar el ingenio poético: nadie, dice, puede escribir sin leyes y, menos que nadie, los poetas. Elpreciado valor de la “originalidad” después del siglo 18 que, como es sabido, proviene del romanticismo, carece de fundamento para Cascales. La confianza en sí mismo, en el ingenio propio, es menos importante que la imitación adecuada de la naturaleza que corresponde al libro en el que Dios escribe el orden inmutable del universo y, por lo tanto, es el único digno de reproducción.

Hay que decir que uno de los primeros registros de la variación semántica entre la poeticidad decorosa-representativa y la poeticidad expresiva —o lírica, en el sentido moderno del vocablo— se da en castellano a finales del siglo 18, cuando el así llamado Philoaletheias da a conocer en 1787 su polémico aunque insuficientemente conocido tratado, *Reflexiones sobre la poesía*.²⁹ Según Philoaletheias (seudónimo de un autor del que desconocemos su identidad), la *lírica* se define como “pintura de las pasiones” y tiene como propósito “herir la sensibilidad, esta qualidad que se halla en el corazón de todos los hombres”. Eso evita que esta nueva poesía pueda fiscalizarse, como quiere Cascales, bajo la forma de una norma, porque “nada es mas [sic] necio, que dar reglas para pintar las pasiones”, pues la única guía de la lírica es aquella que gobierna el “espíritu del siglo en que se vive, reflexionando sobre los buenos modelos *antiguos* y modernos, en una palabra pensando” (citado en Cano 83).

Pasado un siglo desde la emisión de estas palabras, una vez que esta imagen de la poesía fundada en la indiferencia a toda ley u objetivo —que la doctrina kantiana habrá de condensar como el placer estético de un objeto cuando se lo percibe “sin la representación de un fin” (*Crítica del juicio* 79)— sustituye paulatina e irregularmente el ámbito jerárquico-estamental de la

29 Sobre la importancia de este pequeño texto que recibió la crítica enfurecida de humanistas de la época tanto en el *Diario de Madrid* como en el *Memorial Literario*, véase Cano. Importante para estos temas es *Razones del buen gusto. (Poética española del neoclasicismo)* de José Checa Beltrán (28). El argumento de Philoaletheias que se basa en el imperativo al pensamiento como forma de liberarse de las normativas clasicistas, tiene un importante eco en las reflexiones que, por esas mismas décadas, lleva adelante Kant en la respuesta a la pregunta: “¿Qué es la Ilustración?” de 1784.

poesía clasicista, la lírica asume como propio del hecho poético el despliegue *expresivo* de la interioridad individual y privada del sujeto moderno. Es decir, la experiencia de las pasiones cuando estas se observan como el ámbito de la irrestricta libertad, según el dictamen de Philoaletheias.

Parece innecesario agregar que las condiciones que diseminan y estabilizan estas ideas en los imaginarios tácitos de la poesía moderna como implícitamente líricos hacia finales del 18 e inicios del 19 se deben en buena parte al desigual y lento surgimiento del público y del espacio literarios a principios de ese siglo. La presencia de periódicos, salones literarios y numerosos tomos dedicados a la “literatura” bastaría para darnos una idea de lo que vengo diciendo.³⁰ Sobre todo en la primera mitad del siglo 19, cuando van perdiendo fuerza los litigios que conllevaron a la transformación semántica de Retórica y Poética en Literatura. Esta entra a los recintos universitarios y a las discusiones de café hacia la segunda mitad del siglo 19 como lo indica Inka Gunia:

En el transcurso del siglo XVIII y principios del XIX empezó a producirse en España un trazado de fronteras en forma de una diferenciación de un espacio social destinado a la producción y recepción de obras literarias, paralelamente a la imposición de nuevos conceptos de *poesía* y de *literatura*. Este trazado de fronteras formaba parte de otros, pues se llevó a cabo dentro del contexto de una re-estructuración social, económica, político-administrativa y educativa general, y junto al proceso de la autonomización del espacio social del arte. (16)

En resumen, el concepto de decoro no es únicamente una descripción premoderna de la falta de individualidad o de una carencia espiritual y cognitiva de originalidad. En concordancia, Gregory Stone señala que la valorización de la lírica como expresión intrínsecamente original, única de cada individuo y de su yo, no solo no es celebrada antes de 1492, o sea en la Edad Media, sino que es inclusive denunciada. Según Stone, muchos autores

30 Doy de ejemplo la *Biblioteca selecta de literatura española, o modelos de elocuencia y poesía* de Mendibil y Silvela, de 1819, y *Principios de literatura, acomodados á la declamación, extractados de varios autores españoles y extranjeros, para el uso de los alumnos del Real Conservatorio de Música de María Cristina* de Enciso Castrillón, de 1832. Véase también *Lecciones elementales de literatura* de Mata y Araujo, de 1839.

estaban no solo conscientes de la llegada del yo individual y autónomo que la modernidad celebra como una adscripción universal y plena, sino que lo lamentan como la pérdida del anonimato subjetivo que se esconde en el yo medieval, que es plural:

El ego individual medieval está siempre absorbido por, y disuelto en, una colectividad anónima. Solamente con el advenimiento del Renacimiento existe algo así como la “expresión” autónoma del individuo; solamente entonces el yo dice lo que el yo, y no lo que otros, piensa.³¹ (3)

En la misma línea de Stone, el crítico Pedro Ruiz Pérez explica que la poética clasicista se caracteriza por su apego a las formalizaciones técnicas y no por destacar en tanto “originalidad o talento individual, concebido como inspiración (*ingenium*), que definirá al arte moderno a partir del romanticismo” (32). Es decir, la producción poética en España de los siglos áureos, al buscar la imitación de modelos petrarquistas y su consecuente apropiación, responde a la expectativa que valora más su estricta formalización dependiente de una sólida estratificación social, que una intervención particular como muestra de alguna presunta originalidad que muestre el ingenio individualizado y autonomizado del sujeto moderno.

El decoro responde a esa necesidad de establecer “la perfecta adecuación y correspondencia entre todos los componentes de la obra, como una regla universal de la que emanaba la continuidad de una escritura según unos esquemas inalterables, convertidos en clásicos” (34). El decoro, por tanto, corre paralelo a la imagen de un mundo donde la jerarquía y el orden cósmico se piensan inamovibles, y en donde la producción de sentido surge de un centro edificante sobre el que se construye toda práctica, social o artística. En una palabra, dios, y metonímicamente, el rey. De ahí que el trabajo del poeta consista, según Cascales, en retratar, con rigurosidad y apoyado en su memoria, allí en donde nada es estrictamente nuevo la realidad así segmentada.

31 Énfasis en el original: “The medieval individual ego is always already absorbed by and dissolved in a collective anonymity. Only with the advent of the Renaissance is there such a thing as the individual’s ‘self-expression’; only then can *I* say what *I* and not what others think”

Como lo muestra el texto de Philoaletheias, solamente a partir del siglo 18 vemos que la poesía adquiere un peso ontológico que, en términos prácticos, establece que la lírica es la forma natural, auténtica y original de expresión poética del individuo, es decir, del yo. Desde allí, la experiencia misma de lo humano sobre la Tierra se presume connatural a la expresión de la lírica que, según se cree, más que reproducir, encarna, sin recurso a mediación alguna, el fondo inaprensible del yo. Esto explicaría que se insista en la calidad sonora de una voz viva como estrategia de aproximación hermenéutica que consume —en la fantasmagoría vaporosa de su aliento— la totalidad del quehacer poético, aun si la tradición lírica moderna se circunscribe a la cultura del libro y de la imprenta.

Desde inicios del siglo 17, finales del 18 e inicios del 19 no solamente cambia la conceptualización de la poesía o de la literatura, sino la forma en la que el sujeto se interpreta, se presenta ante sí mismo y se da ante el mundo.

Así, la lírica representa la imagen idealizada de un *locus* privilegiado en el que se ensayan las diferentes torsiones del subjetivismo de la modernidad que poco a poco se irán asentando como la única forma de legitimidad ontológica, de señal inequívoca y concluyente de la vida. Al punto de que quien no sepa reconocerse bajo la identidad reflexiva de un yo racional y lógico, esto es, a quien por algún motivo se le niegue su identificación como un sujeto cognoscente, dueño de su destino y de la naturaleza —como en Descartes—, también se le negará su humanidad.

4

Descartes publica su tratado en 1637, dos décadas después de las *Tablas poéticas* de Cascales (1617) que, como vimos, rechaza la independencia del genio poético, de un yo que busca escribir sin leyes, de espaldas a la tradición. Cascales previene en contra de la emergencia desestabilizante de un ego individual, que al romper con el decoro representativo del Antiguo Régimen, amenaza también con romper el orden cósmico prefigurado de la naturaleza. Descartes, al otorgar carta de ciudadanía a ese yo que Cascales, de su parte, busca coartar, radicaliza una separación metafísica entre el individuo y la naturaleza que viene cuajando desde antes.

Dicha separación, que viene desde 1492, confirma mi hipótesis central, según la cual el yo lírico moderno es el reverso perfecto del yo cartesiano.

Cuando Descartes asigna al ego una metodología que lo vuelve amo y autor de la certidumbre de su existencia autónoma, desencadena por oposición y sin que esta sea su intención, el yo lírico moderno que, aunque ya comenzaba a surgir antes de 1637 (tenemos a Cascales como ejemplo), solamente alcanza su firmeza —la firmeza de su incertidumbre y subversión—, pasado el siglo 18.

Descartes concibe la piedra angular sobre la que se funda una nueva filosofía basada en la autonomía plena del individuo quien, para alcanzar la certidumbre de su yo, reduce la naturaleza al ámbito práctico de un objeto, a su condición óptica, como dirá Martin Heidegger. Esto es, a su reducción a útil. Por eso, Descartes considera que de lo que se precisa, si se quiere disponer de un nuevo conocimiento que sea capaz de ofrecer sosiego a las profundas transformaciones que modifican a Europa desde 1492, es de una filosofía que vuelva al ser humano dueño y poseedor de la naturaleza:

Lo cual es muy de desear, no sólo por la invención de una infinidad de artificios que nos permitirían gozar sin ningún trabajo de los frutos de la tierra y de todas las comodidades que hay en ella, sino también principalmente por la conservación de la salud, que es, sin duda, el primer bien y el fundamento de los otros bienes de esta vida, porque el espíritu mismo depende del temperamento y de la disposición de los órganos del cuerpo que, si es posible encontrar algún medio para hacer que los hombres sean comúnmente más sabios y más hábiles que han sido hasta aquí, creo que es en la medicina en donde hay que buscarlo. (89)

En esto consiste la manida doctrina de la libertad del yo anunciada como la actualización, la realización progresiva e irreversible de la promesa de la razón que se cumple y celebra desde Descartes como la emancipación irrenunciable del individuo de la naturaleza. Solamente gracias al abandono del cuerpo en tanto naturaleza como categoría metafísica la sustancia *mente* se independiza como el *locus* autorreferencial del pensamiento racional. Pensamiento autosuficiente y autónomo que es la única garantía de su propia existencia: pienso, luego yo existo. Ser dueños y poseedores de la naturaleza, que Descartes anticipa es el fin último de sus investigaciones, es disponer del *cuerpo* (que es naturaleza) como si no fuera más que un recipiente en el que mora el espíritu del individuo recogido al interior inhóspito e inexplorado de las galerías del yo.

Por estas razones, me parece acertado sugerir que la poesía lírica moderna, al invocar como su razón de ser la presencia fulgurante de una voz inarticulada, escindida y fragmentada que se imagina surge desde la inmediatez primordial e inasible del sí mismo, solo adquiere este sentido si de antemano se encuentra válida la ejecución metódica y científicista del cartesianismo; del edificio de la filosofía moderna en su conjunto que, en cambio, afirma la solidez de un yo meridiano, estable, constante. Un yo producido por el conjunto metódico de las ideas claras y distintas que garantizan la fuerza autotélica del pensamiento puro. Escribe Descartes:

Pero advertí en seguida que aun queriendo pensar, de este modo, que todo es falso, era necesario que yo, que lo pensaba, fuese alguna cosa. Y al advertir que esta verdad —*pienso, luego soy*— era tan firme y segura que las suposiciones más extravagantes de los escépticos no eran capaces de conmoverla, juzgué que podía aceptarla sin escrúpulos como el primer principio de la filosofía que buscaba. [...] [P]or lo mismo que pensaba en dudar de la verdad de las otras cosas se seguía muy cierta y evidentemente que yo era, mientras que, con solo dejar de pensar, aunque todo lo demás que hubiese imaginado hubiera sido verdad, no tenía ya razón alguna para creer que yo fuese, conocí por ello que yo era una substancia cuya total esencia o naturaleza es pensar, y que no necesita, para ser, de lugar alguno ni depende de ninguna cosa material. De manera que este yo, es decir el alma por la cual soy lo que soy, es enteramente distinta del cuerpo y hasta es más fácil de conocer que él, y aunque el cuerpo no fuese, el alma no dejaría de ser cuanto es. (122-123)

La seguridad con la que Descartes imagina la plenitud del yo (pensamiento libre de necesidad) señala algunos de los motivos por los que me parece imprescindible citarlo en un artículo sobre poesía lírica latino americana. Esto es evidente ya que la poesía lírica, a diferencia de la épica o el drama, idealiza la subversión de la certeza que lleva a Descartes a proclamar la condición autotélica de la metodología del yo como una verdad absoluta. El divorcio con el orden exterior al pensamiento da nacimiento a la experiencia moderna del nuevo individuo cuyo yo termina donde lo demás (su cuerpo) empieza. Ahí, en esa indiferencia que marca lo demás, el yo lírico encuentra el cobijo ontológico de la barbarie al cual se entrega para deshacerse de sí mismo, de las garantías epistemológicas, civiles y filosóficas del yo cartesiano.

De esta manera, la voz lírica configura una amenaza a la constancia del yo, como acecho de su contigüidad ontológica, a su “voluntad de poder” en palabras de Nietzsche, que le permite adueñarse del mundo. Si la fantasía cartesiana es su ambición de poseer y dominarlo todo, incluso la muerte, la poesía lírica se erige como su contraparte. Al tiempo que individuo y naturaleza se separan, dándole privilegio al estatuto de lo mental como modo legítimo de enunciación metafísica y cognoscitiva, se vuelven irreconciliables la capacidad reflexiva del yo y la brutalidad irracional de una fuerza, de un yo —de otro yo— inhóspito, en constante estado de guerra.

Desde un yo análogo al de una “animalidad particularmente humana”, Hegel, hacia 1830, describe aquellos seres —como los americanos— que *aún* no logran abandonar, del todo, la naturaleza. Para Hegel, estos seres permanecen no solo más allá de los límites simbólicos de la política, sino también en los extramuros del presente: en el pasado prehistórico, preracional y prereflexivo en el que el espíritu progresivo y racional de lo humano —*Geist*— apenas se ha desprendido de la naturaleza de la que es indistinguible (133). Por eso los amerindios, sin ser propiamente animales, tampoco son, para Hegel, propiamente humanos. Si para Descartes la lejanía con respecto a la naturaleza marca el inicio de la ciencia, para Hegel esta misma lejanía asigna los grados de civilización. Mientras más cerca se encuentre el individuo a la naturaleza, más bárbara e irracional, es decir, más poética, será la forma expresiva de aprehender su mundo.

5

En 1492 el centro alegórico de las civilizaciones mediterráneas se desplaza a otro cuerpo de agua, a otra *media tierra*: al Atlántico, cuyo eje indiscutible es la colonización y dominación de América, del salvajismo primitivo que habita este edénico pasado, y del que dependerá la constitución misma del capitalismo y, de forma concomitante y especular, de la modernidad.³²

Lo que esto significa es que un mundo o, mejor dicho, la forma de entender y habitar el mundo hasta 1492, con su división tripartita —como los géneros poéticos, los estamentos sociales y la divina trinidad— geográficamente simbolizada en Asia, África y Europa, continentes habitados por la prole de

32 Véase Schlesinger.

los hijos de Noé, es radicalmente distinta al mundo después de la violenta incorporación de América en 1492.

Ahora bien, la forzosa reorganización de la geografía continental que sucede a 1492 se produce, por supuesto, a consecuencia de una restructuración ontológica más radical en la que la primera se circunscribe: el corrosivo y creciente escepticismo que produce constatar que, así como el conocimiento que la Antigüedad ha legado contiene un error de tal magnitud como es no saber ni poder dar cuenta de la existencia de otro continente, con sus extraños habitantes y su abrumadora fauna y flora, ¿en cuántas otras cosas no están también radicalmente equivocados en su apreciación de sí mismos, de sus dioses y de sus creencias? Esta es la posición de Michel de la Montaigne — figura crucial para Descartes y en general para la modernidad filosófica— en algunas páginas de sus *Ensayos*, por ejemplo en “Sobre caníbales” (1580), donde describe a América en términos de una incertidumbre existencial, que lo lleva a dudar de la solidez del conocimiento que se tiene de la realidad:

El descubrimiento de este infinito y vasto país [América] parece merecer gran consideración. Yo no sé si puedo garantizar que algún otro no va a ser descubierto más adelante, ya que tantos otros importantes individuos, y mejor instruidos que somos nosotros, han estado durante tantas épocas equivocados en esto.³³ (137)

El razonamiento de Montaigne es el siguiente: si los antiguos se equivocaron omitiendo algo de tal magnitud como América, ¿en qué otras cosas no habrán errado? Esta duda penetra el imaginario social europeo que, ante esta pérdida de identidad, se esforzará por afirmar la certeza de su —de la— existencia en la solidez de su yo.

No es casual que entre los siglos 16 y 17, una vez que la conquista y dominio de América comienza a generar una inocultable riqueza simbólica y material que inunda el imaginario y las arcas europeas, que muchas de las obras fundacionales de la teoría política europea se empleen para intentar despejar el lugar del yo en este nuevo diseño existencial en el que Europa pasará de

33 La traducción al inglés dice: “The discovery of so infinite and vast a country [America] seemeth worthy great consideration. I wot not whether I can warrant myself that some other be not discovered hereafter, since so many worthy men, and better learned than we are, have so many ages been deceived in this”.

intentar comprender el “nuevo mundo” como parte de un pasado, de *su* pasado —paradisíaco intocado por la historia—, a imaginar que América es territorio del demonio y los indios, sus súbditos.³⁴ Aparte de los *Ensayos* de Montaigne, estos son, según creo, ejemplos de lo que digo: *Utopía* (1516) de Thomas More; *New Atlantis* (1627) de Francis Bacon; *Leviathan* (1651) de Thomas Hobbes; *Two Treatises of Government* (1689) de John Locke; y la *Nueva ciencia* (1725) de Giambattista Vico.

Salvando todas sus distancias filosóficas, sus distintas aspiraciones políticas y posturas teológicas plurales, me gustaría proponer que estos tratados coinciden, sin embargo, en prescribir la realidad americana como parte de una mitología que justifica la excepcionalidad eurocéntrica como cuna del desarrollo del espíritu crítico, único, de la razón. A esta nómina de pensadores hay que sumar a Bartolomé de las Casas y José de Acosta, quienes, como otros pensadores que no tendré ocasión de mencionar, plasmaron en sus polémicos tratados (en especial *Breve relación de la destrucción de las Indias*, 1552, e *Historia natural y moral de Las Indias*, 1590, respectivamente) sus experiencias en América, que serían después utilizadas por algunos de estos otros pensadores europeos para justificar la construcción de sus edificios teórico políticos e histórico filosóficos. Muestra de ello es que Vico, como antes Locke, recurre a Acosta como una de las fuentes en las que basa su mitología ontopoiética en la que los estadios primordiales de lo humano se ejemplifican con las descripciones que éste hace de los indios americanos.

En efecto, en la *Nueva ciencia* (1725), y como réplica al racionalismo cartesiano, Vico, divide el pasado en eras universales de etapas secuenciales que se corresponden a épocas de formación, desarrollo y maduración de la civilización. Vico materializa la perspectiva de que el primer lenguaje solo pudo haber sido poético toda vez que, como él mismo puede apreciar al otro lado del Atlántico gracias a Acosta, los pueblos carentes de escritura se *asemejan* a niños que apenas se inician en el arte y en el uso del pensamiento racional, que aún los elude, pero que les espera en el futuro. De este modo, el lenguaje poético marca el inicio del ascenso del espíritu en su progresivo distanciamiento de la naturaleza, que va desplazándose conceptualmente cada vez más lejos del pasado. Así, después de afirmar que “los primeros

34 Véase Cañizares-Esguerra, *Puritan*.

poetas eran poetas naturales, pues la poesía estableció la fundación de la civilización pagana”,³⁵ Vico añade:

Los niños sobresalen en imitación, y lo que vemos es que ellos generalmente juegan imitando lo que sea que son capaces de entender. Este axioma muestra que el mundo en su infancia fue hecho de naciones poéticas, pues la poesía es simple imitación. Como el primer conocimiento del mundo pagano, la sabiduría poética debe haber empezado con una metafísica que, diferente a la metafísica abstracta de los académicos de hoy, floreció desde los sentidos y de la imaginación de los primeros pueblos. Porque carecían del poder de la razón, y fueron guiados completamente por sus vigorosas sensaciones y vívidas imaginaciones. [...] Esta metafísica fue su propia poesía, que floreció de una facultad poética innata: porque ellos fueron naturalmente dotados con sentido e imaginación. Su poesía floreció naturalmente desde la ignorancia de su causa. Porque [...] la ignorancia es la madre del asombro; y siendo ignorantes de todas las cosas, los primeros pueblos estaban sorprendidos por todo. En ellos, la poesía empezó literalmente divina.³⁶ (94, 144)

Hegel dará a esta fábula legalidad teórica y política en la dialéctica de la historia, pero Vico me permite señalar que el orden jerárquico que le da al desarrollo de la civilización, en el que el pasado se imagina como la infancia poética de una adultez que es el presente de la historia, no es ajeno a los razonamientos y conjeturas que el libro de Acosta (1590) — traducido inmediatamente al francés, inglés, holandés, etc.— hace en relación con el estadio histórico de los indios americanos. En efecto, Acosta, preocupado por

35 La traducción al inglés dice: “The first poets were natural poets, for poetry laid the foundation of pagan civilization”.

36 La traducción al inglés dice: “Children excel in imitation, and what we see that they generally play by copying whatever they are capable of understanding. This axiom shows that the world in its childhood was made up of poetic nations, for poetry is simply imitation. As the first wisdom of the pagan world, poetic wisdom must have begun with a metaphysics which, unlike the rational and abstract metaphysics of today’s scholars, sprang from the senses and imagination of the first people. For they lacked the power of reason, and were entirely guided by their vigorous sensations and vivid imaginations. [...] This metaphysics was their own poetry, which sprang from an innate poetic faculty: for they were naturally endowed with sense and imagination. Their poetry also sprang naturally from their ignorance of cause. For [...] ignorance is the mother of wonder; and being ignorant of all things, the first people were amazed by everything. In them, poetry began literally divine”.

divulgar información con el fin de que su lector europeo pueda hacerse una idea abarcadora y fidedigna de América, se vale del mismo artificio que Vico para explicar el estadio cultural de los indios a partir de una comparación evidente con el pasado de Europa:

Si alguno se maravillare de algunos ritos y costumbres de indios, y los despreciare por insipientes y necios, o los detestare por inhumanos y diabólicos, mire que en los griegos y romanos que mandaron el mundo, se hallan o los mismos u otros semejantes, y a veces peores. [...] Porque siendo el maestro de toda la infidelidad el príncipe de las tinieblas, no es cosa nueva hallar en los infieles, crueldades, inmundicias, disparates y locuras propias de tal enseñanza o escuela; bien que en el valor y saber natural excedieron mucho los antiguos gentiles a estos del Nuevo Orbe, aunque también se toparon en éstos, cosas dignas de memoria; pero en fin, lo más es como de gentes bárbaras que fuera de la luz sobrenatural, les faltó también la filosofía y doctrina natural. (310)

Semejante a estas ideas, la filosofía política de los siglos 16 y 17 sitúa su pretensión de superioridad moral e intelectual en la distinción entre el presente de los indios americanos —insipientes, necios, inhumanos y diabólicos— y el pasado europeo. El anacronismo prescribe una equivalencia paradigmática entre los indios y *los griegos y romanos que mandaron el mundo*, en la que se establecen las nuevas coordenadas que privilegian, antes que otra cosa, la disposición temporal con respecto al punto cero de la civilización. Es evidente, para Acosta, que América es en su presente como lo fue, hace miles de años, Europa.

Ya había mencionado los distintos tratados políticos que surgieron en Europa luego de 1492. Uno de ellos, el *New Atlantis* de Francis Bacon, empieza con estas célebres cuatro palabras que marcan, desde su inicio, el extrañamiento existencial que América induce en la fabulación política y mitológica de Europa: “Zarpamos desde el Perú” (152). El retrato que hace Bacon de los amerindios (164-165) es sintomático de una generalización filosófica de la ontología americana, una ontología que solo desde 1492 juzga la condición humana a partir de la categorización histórica entre pasado y presente. De este modo, cuando Bacon explica a sus coetáneos las características de los amerindios, advierte: “deben considerar sus habitantes

de América como gente joven, al menos mil años más jóvenes que el resto del mundo”³⁷ (164).

Retomo la relación entre poesía lírica y América. Idealizada hasta la abstracción como el ímpetu exacerbado de un yo poético fraccionado, la lírica moderna nace al acecho de la historia tomada en su acepción de evolución dialéctica del espíritu filosófico universal. Pero, al igual que esta, también la lírica responde a un contexto eurocéntrico preciso en el que ambos discursos entrelazan el sentido absoluto y perentorio de la civilización. Después de todo, y como asegura Jacques Rancière en su estudio sobre Walt Whitman, la poeticidad moderna universal se generaría “de Schiller a Emerson, Schelling, Hegel, Coleridge, y unos cuantos otros” (*Aisthesis* 66).

Del mismo modo, el libro de Brotherston recoge el eco de una práctica poética que explora la poesía lírica desde una posición céntrica, es decir, desde el presente. Por eso Brotherston afirma que, desde una perspectiva análoga a la de Casanova, la poesía latino americana en su conjunto parece anticuada y aburrida. Acosta advierte, en términos semejantes, que los indoamericanos y sus costumbres pueden resultar, para la sensibilidad del presente europeo, insipientes y necias. Brotherston, pese a haber escrito en la década de los años setenta del siglo pasado, parece hablar desde el futuro de la poesía latino americana tal como lo hace Acosta en relación con América. No es fortuito: no existe virtualmente ninguna consideración crítica o poética sobre poesía latino americana que no apruebe de un modo u otro la valorización de la cronología historiográfica de la modernidad que, como afirman Brotherston, Casanova, Rancière y otros, sirve en el fondo para reinscribir la nitidez del proyecto civilizatorio de la modernidad eurocéntrica en la marginalidad de la poeticidad periférica latino americana.

El relato de Brotherston es, sin más, que la poesía latino americana empezaría solo después de la poesía “occidental”, aquí en el sentido de francesa. Casanova, como he dicho, redundante en el relato:

Del mismo modo, Rubén Darío, el fundador del modernismo, llevó a cabo a finales del siglo diecinueve la importación del lenguaje francés al castellano; esto es, transferir al español los recursos literarios del francés. La admiración ilimitada del poeta nicaragüense por la literatura francesa

37 El original dice: “you must account your inhabitants of America as a young people; younger a thousand years, at the least, than the rest of the world”.

de su época —Hugo, Zola, Barbey d' Aureville, Catulle Mendès— lo llevó a inventar una técnica que llamó 'galicismo mental'.³⁸ (19)

Casanova asigna erróneamente el término *galicismo mental* a Darío y, al hacerlo, omite el hecho de que fue Juan Valera, y no Darío, quien antes que aplaudir el ingenio del poeta nicaragüense, lo censura. Recalco nuevamente el hecho de que “Occidente” no incluye, por supuesto, a España, porque a sus costas el modernismo poético, o sea, la contraparte del espíritu crítico de la modernidad, llega solo después a sus excolonias.

Lo que subrayo es que la cosmovisión mítica de la poesía lírica en la modernidad corresponde a la solidificación de una subjetividad individual ontoteológica que le antecede. Por eso, como se sabe, el sujeto escindido del romanticismo del siglo 19 emerge orgánicamente de su crítica a los imperativos de orden y progreso de la Ilustración del siglo anterior.³⁹ Contra la acción del sujeto moderno, la lírica contrapone la inacción subversiva de otro yo, de un yo disidente, en desplome —en caída libre hacia la indeterminación o la nada—, víctima sacrificial a los nuevos dioses de la razón, de la ciencia y de la historia. El sacrificio del poeta garantiza la contigüidad de la existencia que queda así redimida de la desorientación cósmica que es la condición propia de la modernidad. La poesía, en esta imagen, satura el desamparo y el progresivo ensimismamiento del individuo moderno que se sabe cada vez más solo, a la deriva, en perpetua zozobra.

6

Concluyo recurriendo a la crítica Cathy Login Jrade que reitera la tesis de Octavio Paz en *Los hijos del limo* de que el modernismo poético latino americano de finales del 19 y principios del 20 es coetáneo al espíritu del simbolismo francés y a los romanticismos alemán e inglés de finales del 18 e inicios del 19:

38 La traducción al inglés dice: “In the same way, Rubén Darío, the founder of modernismo, undertook at the end of the nineteenth century to import the French language into Castilian; that is, transfer into Spanish the literary resources of French. The Nicaraguan poet's boundless admiration for the French literature of his time—Hugo, Zola, Barbey d' Aureville, Catulle Mendès—led him to invent a technique he called 'mental Gallicism’”.

39 Véase Taylor, *Sources of the Self* (111, 456-493).

Incluso la más radical postura adoptada por los escritores simbolistas revela la base tradicional de su posición. Como los románticos antes que ellos, estaban preocupados con el paraíso perdido que había sido perdido. El empuje fundamental de la poesía del siglo diecinueve es una insaciable esperanza por la esperanza, un principio clave del cual es la reconciliación o síntesis de lo que sea que estaba dividido, opuesto o en conflicto. Su búsqueda los llevó a descubrir la visión analógica de la doctrina esotérica. El Modernismo es heredero de estos movimientos, y es en términos de la adaptación única del Modernismo a las tendencias que el Simbolismo y el Romanticismo incorporan, que el movimiento hispano americano puede ser definido, y su lugar [su valor] en la poesía moderna puede ser determinado.⁴⁰ (9)

Jrade parte de la misma premisa que Brotherston y Casanova que da por descontada la universalidad de la poesía moderna que, por necesidad, precedería a la latino americana. Lo mismo sucede con Rancière para quien Schiller, Schelling, Hegel, Coleridge, “y pocos más”, son los responsables de una barbarie americana gestada en Europa, pero actualizada en Emerson y Whitman. Para Jade, el modernismo, y por lo tanto la poesía latino americana que se iniciaría allí, hereda los valores y los modos de la tradición europea al igual que lo hace Whitman para Rancière, así como la totalidad de América latina y España para Brotherston o Casanova.

Nada de esto dice Jade, por supuesto, pero el hecho es que sus palabras, como las de Brotherston, Casanova y Rancière, evocan una posición que se corresponde a una de las discriminaciones de la ilustración eurocéntrica que, en el caso de Kant, por tomar un ejemplo, manifiesta en esencia la misma perspectiva cronológica que hemos abordado en este ensayo. En efecto, Kant establece que el tiempo crónico de los que él mismo llama *salvajes americanos* (*Political Writings* 103) es sincrónico espiritualmente al que se dice es el “oscurantismo” irracional y supersticioso de la Edad Media —noción

40 El original dice: “Even the most radical stance adopted by the Symbolist writers reveals the traditional basis of their position. Like the Romantics before them, they were concerned with the paradise that had been lost. The fundamental thrust of nineteenth-century poetry is an unquenched hope for innocence, a key principle of which is the reconciliation or synthesis of whatever is divided, opposed, and conflicting. Their search led them to discover the analogical vision of esoteric doctrine. Modernism is heir to these movements, and it is in terms of Modernism’s unique adaptation of the trends that they embody that the Spanish American movement can be defined and its place [its value] in modern poetry can be determined”.

de Edad Media que es resultado de la misma imposición imperial, de la misma violencia y poder inherente a la nueva cartografía historiográfica y epistemológica que establece la jerarquía eurocéntrica del mundo en la geopolítica imperial de la historia a partir de 1492 (De Certeau 103).

Cierro este ensayo insistiendo en que la idea de la poesía lírica latino americana comprende, aparentemente, el extrarradio de un sistema en el cual la lírica universal se impone como el centro original desde el cual se desprenden las ondas poéticas que serán recreadas y asimiladas en la poesía latino americana. El punto de partida para la lírica latino americana está ya desde siempre, incluso antes de que exista propiamente como acontecimiento histórico, constreñida a habitar el pasado. América habita —América es— el pasado de Europa. O, como dice Locke, en el epígrafe que abre este ensayo, “en el inicio el mundo entero fue América” que se mantiene, por tanto, a la postre del avance del espíritu crítico de lo humano que, en cambio, se actualiza en el presente de raigambre eurocéntrica siempre un paso más adelante de las civilizaciones del resto de la cuenca atlántica —sobre todo África y, en lo que nos corresponde, América (latina).

El objetivo de estas páginas ha sido imaginar una cartografía alternativa de la idea misma de la poesía lírica latino americana. La lírica moderna *no* empieza tarde en América (latina), todo lo contrario, sin la violenta inclusión de la idea de América en 1492, ni la subjetividad moderna de la metafísica cartesiana, ni la subversión o desorientación subjetiva que implica el proyecto poético posromántico, articulado, por ejemplo, en Martin Heidegger y, más recientemente, en Alain Badiou, tendrían sentido.⁴¹ Y es que, solo en el cuestionamiento y en el vaciamiento de la *historia* es que podremos dar cuenta de lo que Lezama Lima captura, en la estrategia de la alquimia o de la magia, del *fuego plutónico* —figura subrepticia en la que intuye una *poesía no poetizable*⁴²— el *contrapunteo del paisaje y del espacio gnóstico* americano que, en su vastedad, subsume y trivializa la jerarquía de un *origen*, de una *identidad* —Europa, por ejemplo— en beneficio de un valor no subordinado de la *mímesis* y de la *copia*: “En la influencia americana lo predominante es lo que me atrevería a llamar el espacio gnóstico, abierto, donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada” (*La expresión americana* 260).

41 Véase Heidegger y Badiou.

42 Véase Lezama, “La sierpe de don Luis” (82, 71).

Obras citadas

- Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London, Oxford University Press, 1953.
- Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. Madrid, Historia 16, 1987.
- Agamben, Giorgio. “Comedia”. *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Traducido por Edgardo Dobry. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016.
- . *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Traducido por Daniel Heller-Roazen, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- Alighieri, Dante. *De Vulgari Eloquentia*. Traducido por Steven Botterill, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, Verso, 2006.
- Azaustre, Antonio y Juan Casas. *Manual de retórica española*. Barcelona, Ariel, 1997.
- Bacon, Francis. “New Atlantis”. *Three Early Modern Utopias*. New York, Oxford University Press, 1999.
- Badiou, Alain. *The Age of the Poets: And Other Writings on Twentieth-Century Poetry and Prose*. Traducido por Bruno Bosteels, New York & London, Verso, 2014.
- Bailyn, Bernard. *Atlantic History: Concept and Contours*. Cambridge, Harvard University Press, 2005.
- Brotherston, Gordon. *Latin American Poetry: Origins & Presence*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Cano, José Luis. “Una ‘poética’ desconocida del XVIII. Las ‘Reflexiones sobre la poesía’ de N. Philoaltheias (1787)”. *Bulletin Hispanique*, núm. 63, 1961, págs. 62-87.
- Cañizares-Esguerra, Jorge. *How to Write the History of the New World: Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*. Stanford, Stanford University Press, 2002.
- . *Puritan Conquistadors: Iberianizing the Atlantic, 1550-1700*. Stanford, Stanford University Press, 2003.
- Carruthers, Mary. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Traducido por Malcolm DeBevoise, Cambridge, Harvard University Press, 2004.
- Cascales, Francisco. *Tablas Poéticas*. Editado por Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Cassirer, Ernst. *The Philosophy of the Enlightenment*. Traducido por Peter Gay y Fritz Koelln, Princeton, Princeton University Press, 2009.
- Certeau, Michel de. *The Writing of History*. Traducido por Tom Conley, New York, Columbia University Press, 1988.
- Checa Beltrán, José. *Razones del buen gusto. (Poética española del neoclasicismo)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998.
- Coronil, Fernando. *The Magical State: Nature, Money, and Modernity in Venezuela*. Chicago, Chicago University Press, 1997.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton, Princeton University Press, 2013.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics*. London, Routledge, 2008.
- . *Theory of the Lyric*. Cambridge, Harvard University Press, 2015.
- De Man, Paul. “Lyric and Modernity”. *Blindness and Insight*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971.
- Descartes, René. *Discurso del método*. Traducido por Risieri Frondizi, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- Dussel, Enrique. 1492. *El encubrimiento del Otro: Hacia el origen del “mito de la Modernidad”*. La Paz, Plural editores, 1994.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México, Ediciones Era, 2000.
- Elliott, J. H. *Empires of the Atlantic World. Britain and Spain in America 1492-1830*. New Haven, Yale University Press, 2007.
- . *Imperial Spain: 1469-1716*. London, Penguin Group, 2002.
- García Berrio, Antonio. *Introducción a la poética clasicista: Comentario a las ‘Tablas Poéticas’ de Cascales*. Madrid, Cátedra, 2006.
- Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago, Chicago University Press, 1991.
- Greer, Margaret, Walter D. Mignolo y Maureen Quilligan, editores. *Rereading the Black Legend: The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*. Chicago, Chicago University Press, 2007.

- Gunia, Inke. *De la poesía a la literatura: El cambio de conceptos en la formación del campo literario español del siglo XVIII y principios del XIX*. Madrid, Iberoamericana, 2008.
- Hegel, G. W. F. *Lectures on the Philosophy of World History*. Traducido por Duncan Forbes, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Traducido por Albert Hofstadter, New York, HarperCollins, 2001.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Isidoro de Sevilla. *The Etymologies of Isidore of Seville*. Traducido por Stephen Barney, W. J. Lewis, J.A. Beach y Oliver Berghof, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Jackson, Virginia. *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*. New Jersey, Princeton University Press, 2005.
- Jackson, Virginia, y Yopie Prins. "Lyrical Studies". *Victorian Literature and Culture*. vol. 27, núm. 2, 1999, págs. 521-530.
- Jrade, Cathy. *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature*. Austin, University of Texas Press, 1998.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traducida por José Rovira Armengol, Buenos Aires, Losada, 2005.
- . *¿Qué es la ilustración?* Editado por Roberto Aramayo, Madrid, Alianza Editorial, 2013.
- . *Political Writings*. Traducido por Hans Reiss y H. B. Nisbet, New York, Cambridge University Press, 1996.
- Las Casas, Bartolomé de. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Madrid, Cátedra, 2006.
- Latour, Bruno. *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns*. Traducido por Catherine Porter, Cambridge, Harvard University Press, 2012.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Almería, Confluencias, 2011.
- . "La sierpe de Don Luis de Góngora". *Confluencias*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.
- Locke, John. *Two Treatises of Government*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010.

- Luzán, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición digital basada en la de Zaragoza, editada por Francisco Revilla, 1737 y Madrid, por Antonio Sancha, 1789. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. 05 de mayo de 2020.
- Mazzotta, Giuseppe. “The ‘Canzoniere’ and the Language of the Self”. *Studies in Philology*, vol. 75, núm. 3, págs. 271-296.
- . *The Worlds of Petrarch*. Durham, Duke University Press, 1994.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas hispanoamericanos*. 4 tomos. Madrid, Real Academia Española, 1893.
- Mignolo, Walter. *The Darker Side of the Renaissance*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010.
- . *The Idea of Latin America*. Malden, Blackwell Publishing, 2005.
- Menocal, María Rosa. *Shards of Love: Exile and the Origins of the Lyric*. Durham, Duke University Press, 1994.
- Montaigne, Michel de. *Essays*. Traducido por M. A. Screech, New York, Penguin Press, 2003.
- More, Thomas. “Utopía”. *Three Early Modern Utopias*. New York, Oxford University Press, 1999.
- Moraña, Mabel. *La escritura del límite*. Madrid, Iberoamericana, 2010.
- Navarrete, Ignacio. *Los huérfanos de Petrarca: poesía y teoría de la España renacentista*. Traducido por Antonio Cortijo Ocaña, Madrid, Gredos, 1997.
- Nebrija, Antonio de. *Gramática castellana*. 1492. Web. 05 de mayo del 2020.
- Nietzsche, Friedrich. *Thus Spoke Zarathustra*. Editado por Adrian del Caro y Robert Pippin, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispano-americana (1882-1932)*. Madrid, Renacimiento, 2012.
- O’Gorman, Edmundo. *La invención de América*. México, FCE, 2006.
- Paz, Octavio. “Los hijos del limo”. *Obras completas I*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.
- Petrarca. *Africa*. Traducido por Thomas Goddard, New Haven, Yale University Press, 1977.
- Philoaletheias. “Reflexiones sobre la poesía”. Cano, págs. 74-87.
- Valente, José Ángel, et al, editores. *Las ínsulas extrañas: Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002.
- Valera, Juan. *Florilegio de poesía castellanas del siglo XIX. 1902-03*. Web. 05 de mayo de 2020.

- Villaurrutia, Xavier, et al. *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española*. México, Séneca, 1941.
- Rabasa, José. *Inventing America: Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*. Norman & London, University of Oklahoma Press, 1993.
- . *Tell Me the Story of How I Conquered You: Elsewheres and Ethnocide in the Colonial Mesoamerican World*. Austin, University of Texas Press, 2011.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Traducido por Zakir Paul, London, Verso, 2011.
- . “The Aesthetic Revolution and Its Outcomes.” *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Traducido por Steven Corcoran, New York & London, Continuum, 2010.
- . *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Traducido por Gabriel Rockhill, New York, Continuum, 2004.
- Ruiz Pérez, Manuel. *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*. Madrid, Editorial Castalia, 2003.
- San Agustín. *City of God*. Traducido por Henry Bettenson, Londres, Penguin Books, 1984.
- Schlesinger, Roger. *In the Wake of Columbus: The Impact of the New World on Europe, 1492-1650*. Wheeling, Harlan Davidson, 1996.
- Stone, Gregory. *The Death of the Troubadour: The Late Medieval Resistance to the Renaissance*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1994.
- Taubes, Jacob. *Occidental Eschatology*. Traducido por David Ratmoko, Stanford, Stanford University Press, 2009.
- Taylor, Charles. *Modern Social Imaginaries*. Durham, Duke University Press, 2007.
- . *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Harvard University Press, 1989.
- Vico, Giambattista. *New Science*. Traducido por David Marsh, Londres, Penguin Books, 2013.

Sobre el autor

David Barreto es filósofo, poeta y doctor en Filosofía de la University of Pennsylvania. Magíster en Filosofía de la University of Pennsylvania y magíster en Teoría Crítica de la University of Michigan (Ann Arbor). Ha publicado artículos sobre San Juan de la Cruz, Chantal Maillard, Jorge Luis Borges, Juan Gelman, Iván Carvajal, Edwin Madrid, teoría lírica y filosofía en revistas como *Hispanófila*, *Calíope*, *Kipus*, *Podium*, *Trashumante*, entre otras. Su tesis de doctorado *Teoría lírica latinoamericana, 1492-2000*, será publicada con el nombre de *América y los orígenes de la lírica* en el año 2022. Su segundo proyecto crítico llamado *Filosofía del bosque*, trabaja en la intersección entre poesía, teoría política, ciencia (de Copérnico a la idea del multiverso y física cuántica) e historia en la modernidad atlántica, desde 1492 hasta el presente. En poesía ha publicado *La frágil resistencia* (2006), *Diálogo de los gentiles* (2009), *Lisboa Soundtrack* (2011) y *Wittgenstein—Estudio poético de lo ordinario* (2017). Actualmente, es editor e investigador para Paradiso Editores, en Quito, y es profesor invitado en la Maestría de Literatura y Creación Literaria de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.

Sobre el artículo

El artículo proviene de la investigación del proyecto de tesis doctoral, “Teoría lírica latino americana, 1492-2000”, que próximamente se publicará con el título “América y los orígenes de la lírica”.

Quisiera dedicar este ensayo a Matías y Paz. También agradecer a los lectores anónimos del ensayo, así como a Román de la Campa, Yolanda Martínez San Miguel, Jorge Téllez y a mis alumnos del seminario “Teoría lírica latino americana” en Franklin & Marshall por ayudarme a definir el ámbito teórico de esta investigación. No hubiera podido realizar este trabajo sin la generosa beca “Benjamin Franklin” de la University of Pennsylvania, ni sin la contribución de Yopie Prins de la University of Michigan, Ann Arbor. Gracias finalmente a Tatiana, Marcelo, Miguel Ángel y Edith cuyo apoyo en los últimos meses de composición de este ensayo fue determinante.



Notas

La “escritura continua” como posibilidad o del no-equilibrio al equilibrio en el universo poético de Enrique Verástegui

Tania Favela Bustillo

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México

tania.favela@ibero.mx

En esta nota me propongo mostrar la articulación del “universo poético” del poeta peruano Enrique Verástegui, desde su propia reflexión. Para ello, trazo una relación entre la búsqueda de estructuras poéticas de Verástegui y las estructuras disipativas del fisicoquímico Ilya Prigogine, utilizando conceptos que ambos comparten, a saber: inestabilidad, posibilidad, no equilibrio, azar, autoorganización y creatividad. Para Verástegui la poesía es un acontecimiento que genera acciones y teorías desde dónde pensar y sentir el mundo. Un poema es una estructura dinámica, una forma abierta y flexible, y también es una matriz que permite el nacimiento de otros poemas. Verástegui se aleja de lo predeterminado, de la norma y el equilibrio que cosifican la vida y la escritura. El peruano, en su obra poética, abre una serie de posibilidades, bifurcaciones, inestabilidades, experimentaciones, investigaciones, innovaciones, dando lugar a una “escritura continua” que será, en definitiva, la marca distintiva de su universo poético.

Palabras claves: estructuras disipativas; experimentación poética; fisicoquímica; inestabilidad; poesía peruana; universo poético.

Cómo citar este artículo (MLA): Favela Bustillo, Tania. “La ‘escritura continua’ como posibilidad o del no-equilibrio al equilibrio en el universo poético de Enrique Verástegui”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22 núm. 2, 2020, págs. 361-379.

Artículo original (nota). Recibido: 12/12/19; aceptado: 28/02/20. Publicado en línea: 01/07/20.



Continuous Writing as a Possibility or the Non Equilibrium to Equilibrium in Enrique Verástegui’s Poetic Universe

In this article my proposal is to show the articulation of Peruvian poet Enrique Verástegui’s “poetic universe”. For this I will trace a relation between Verastegui’s search of poetic structures, and physical chemist Ilya Prigogine’s “dissipative structures”. For this I will use concepts shared by both, such as: “instability”, “possibility”, “non balance” (in equilibrium), “chance”, “auto organization”, and “creativity”. For Verástegui, poetry should be thought from a practical theory, or a theoretical practice. A poem implies action therefore it assumes a dynamic structure that generates other dynamic structures, always apart from the dangerous balance (equilibrium) where everything is reified. In his poetic work, Verástegui opens a series of possibilities, bifurcations, instabilities, experimentations, investigations, innovations, giving place to a “continuous writing” that will definitely be the hallmark of his “poetic universe”.

Keywords: dissipative structures; poetic experimentation; physicochemical; instability; peruvian poetry; Poetic univers.

A “escrita contínua” como possibilidade ou do-não equilíbrio ao equilíbrio no universo poético de Enrique Verástegui

Nesta nota eu pretendo mostrar a articulação do “universo poético” do poeta peruano Enrique Verástegui desde a sua própria reflexão. Para isso, traçarei uma relação entre a pesquisa de Verástegui por estruturas poéticas e as “estruturas dissipativas” do físico-químico Ilya Prigogine, razão pela qual utilizo conceitos que ambos compartilham, como: instabilidade, possibilidade, não equilíbrio, aleatório, auto-organização e criatividade. Para o poeta peruano, a poesia deve ser pensada a partir de uma teoria prática ou de uma prática teórica. Um poema implica ação e, portanto, supõe uma estrutura dinâmica que gera outras estruturas dinâmicas sempre longe do equilíbrio perigoso que reifica tudo. Verástegui na sua obra poética abre uma série de possibilidades, bifurcações, instabilidades, experimentações, investigações, inovações, dando origem a uma “escrita contínua” que será, em suma, a marca distintiva de seu universo poético.

Palavras-chave: estruturas dissipativas; experimentação poética; físico-químico; instabilidade; poesia peruana; universo poético.

Cada libro es un pétalo y muchos pétalos son una enciclopedia,
donde el conocimiento se refugia y donde simultáneamente
encuentra al mejor de sus amigos: el lector.

Enrique Verástegui

Si cada uno de nosotros es un mecanismo biológico,
cada poeta es un mecanismo poético.

Wallace Stevens

ESTÁ DE MÁS DECIR QUE leer a Enrique Verástegui supone un reto y que, por lo mismo, es estimulante. Sospecho que el poeta peruano lo sabía y es quizá por ello que la figura del lector tiene en su obra un lugar preponderante: escritor y lector entablan una complicidad total, necesitándose el uno al otro para que la obra funcione. En el centro de la complicidad está la idea de que escribir y leer son actos transitivos. Si la escritura es un producto del trabajo del escritor (“obrero de la gramática” / “proletario de la página” como lo llama el propio Verástegui), debe existir quien consuma ese producto y sustraiga de él el placer necesario para su liberación, pues de eso se trata: el trabajo del poeta es un trabajo libre (no alienado), por lo que su producto libera a quien lo lee. El poema, señala Verástegui en su libro *El motor del deseo* (1987):

se convierte en valor de uso en tanto satisface una necesidad concreta: la de nuestro espíritu, manifestada en tanto como un deseo de lo bello a la vez que como el deseo de percibir un aspecto que de otro modo permanecería extraño ante nosotros. Pero esta necesidad de lo bello se expresa, en su satisfacción, como nuestra síntesis total en tanto que individuos con la *concreción intensa* de la vida que el poema comporta. (64)

El poema ofrece al lector un texto vivo: “un lenguaje terso lleno de muchísimos nervios vivos bajo la cáscara verbal” (*Terceto* 158). Para entablar una relación con el texto y extraer el conocimiento y el placer allí dispersos y acumulados, el lector debe abandonar todos sus prejuicios. Así, debe renunciar a “su posición privilegiada y aséptica (lectura en silencio, amor platónico entre él y el signo, soledad absoluta mientras se lee muy calmadamente el

texto)” (*El motor* 62) para pasar de lector platónico a amante carnal y poder copular, con el intelecto y con el cuerpo del texto. Esta “utopía práctica”, como llama también Verástegui al poema, tiene su ejemplo más alto y arduo en *Albus* (1995), el último libro de *Splendor (Epistemología y épica de la complejidad)* (2015), oráculo que el lector debe consultar para entroncar con su destino siguiendo un difícil código magistral, la “Matematría”, que el poeta ha ideado y le proporciona al lado de precisas instrucciones.

La poesía es una forma de conocimiento. Esta frase, que se ha repetido innumerables veces, se resignifica al pensarla desde la obra de Enrique Verástegui y desde lo dicho en el párrafo anterior, ya que la aspiración del poeta peruano es llegar a un conocimiento total, integrador de otras disciplinas: matemáticas, música, física, pintura, filosofía, economía, historia, tecnología, política, ética, etc. No es importante cuestionar la erudición del poeta: ¿qué tanto sabía de filosofía o de física o de música o de matemáticas? Me ciño en esto a lo que dice el poeta ruso Osip Mandelstam sobre Dante:

¿Qué es exactamente la famosa erudición de Dante? El final del Canto iv del Infierno es una orgía de citas. Veo allí revelarse en estado puro, químicamente puro, todo el registro de las referencias dantescas. Un paseo nota por nota sobre el horizonte del mundo antiguo. Una polonesa al estilo Chopin suscitando uno al lado del otro, un César en armas con sus ojos de buitre y un Demócrito que desintegró la materia en átomos. [...] De ninguna manera se podría confundir con la erudición este teclado de referencias que constituyen simplemente la instrucción. Quiero decir que la composición no resulta de la acumulación de rasgos particulares, sino de que cada detalle se desprenda a su vez de la obra, se aleje de ella como una viruta llevada por el viento y deje el sistema inicial para integrarse en un nuevo espacio, a una nueva dimensión funcional [...]. (14)

Si abrimos *Monte de goce* (1991) y leemos la primera parte del primer poema con el que inicia: “Dibuxo del venerable varón F. J. de la C. (Beardsley’s frontispieces: estampado en seda)”, accedemos a un mundo que ha borrado sus fronteras espaciotemporales, para buscar coordenadas distintas desde donde enunciar:

Adonai llegó a Lima
tirando dedo bajo la escarcha de Latinoamérica
la mochila al hombro
el nembutal estirando como el aliento de Venus
& Tannhäuser joven poeta se enamoró de Allen como
Allen se enamoró del viejo Adán vestido como gacela
bajo el crepúsculo rosa

Allen & Adán / o Allen & joven amante de Leda
caminan embriagados con licor de cerezos
el silencio traza palabras de flama en el aire
J. Gonzalo vio una sombra como de Rimbaud
escabulléndose tras la mala de lluvia
/ & la náusea
resurrección del culo mejor culeado
esa presencia de mejilla acariciada por la luna
se quedó silenciosa como estatua de cedro
de Indias oro &
acarició la mejilla de Teresa to death because
not death
ese miembro erectus dentro de ella
seráfica sublimada **la arrechura es un estado
de derecho**
país bodega inacabable: reinos, especias
& el clima como un paraíso con fragancia de vulva.

I.2.3 a.m.: los cuerdos yacen durmiendo en casa &
afuera no es
más esa dicha conocida como tal / tal como: de
Beata Vita.
Cap. II-11, Augustinus eliminó el pétalo húmedo [...]. (19-21)

Ese teclado de referencias del que habla Mandelstam está aquí orquestado no por Chopin, sino por Wagner y su ópera Tannhäuser. Las notas que nos llegan generan contrapuntos complejos y sumamente sugerentes: San Juan de la Cruz descrito por el Padre Jerónimo (en una cita entrecortada) y a su lado el encuentro entre Martín Adán y Allen Ginsberg en el “Hotel Comercio” (y atrás, en la referencia a Adonai, se anudan Ginsberg y Adán, pero también Shelley y Keats). También está Rimbaud (y el desarreglo de todos los sentidos), y, sin mencionarse pero citado al sesgo en ese “nembutal”, el predecesor de Ginsberg en la búsqueda de la ayahuasca, William Burroughs.¹ Misticismo y erotismo confluyen en este primer poema también bajo la figura de Teresa de Ávila (en esa conocida escultura de Bernini) y San Agustín, para pasar después a Nannerl, la pequeña hermana de Mozart, o como la llama bellamente Verástegui: “esa ramita doblada por el peso de un gorrión”. En esta danza pictórica, entramado de citas y de nombres, aparecen en la siguiente parte del poema Rubén Darío y Telémaco, Machu Picchu y Ungará, que nos lleva directamente, en este recorrido, hacia San Vicente de Cañete, lugar de la infancia de Verástegui. No es la erudición de Verástegui lo que interesa, sino el entrelazado de estas referencias en un “nuevo espacio”, el cual da lugar a un “nuevo orden”. El poeta peruano, al igual que Dante, logra integrar en su imaginario elementos heterogéneos para crear la unidad de su obra. Verástegui piensa, e incluso alucina, todas las referencias en una apuesta de matriz renacentista. Así, la imaginación será su piedra de toque y elemento liberador en su obra poética.

Leer a Verástegui implica modificar nuestras coordenadas de lectura y ampliar nuestras concepciones poéticas. Si decimos Verástegui–Poeta, tendríamos que preguntarnos primero qué es para él el poema. En *El motor del deseo*, después de realizar una crítica a la división de los géneros, que según él tendría que ver con la división del trabajo capitalista y, por lo tanto, con un pensamiento normativo que impone categorías y códigos desde los cuales vivir, llega a la ecuación siguiente: “Poema (*poiesis*) = género de la literatura”. Verástegui explica a continuación:

1 En las Cartas de la ayahuasca (correspondencia entre William Burroughs y Allen Ginsberg), Burroughs escribe: “[...] Brazos y piernas se me empezaron a sacudir descontroladamente. Eché mano del nembutal, con los dedos tan insensibles que parecían de madera. Debí de tardar diez minutos en abrir el frasco y sacar cinco cápsulas. Tenía la boca seca, me tragué las pastillas, masticándolas como pude” (citado en Flores 85).

Así el texto del poema no es más que la articulación de los diversos discursos que son el producto de la complejidad de la realidad, y lo mínimo que hoy podemos hacer, como contribución a un desarrollo literario, es objetivar este “punto de articulación” (porque todos los saberes forman parte del texto literario: desde la matemática hasta la música, desde la economía a la filosofía y desde ésta a la antropología y la físico-química más la biología pasando por la astronomía y la pintura unidos a la práctica siempre compleja de la lucha de clases) que se concretiza en la escritura del Poema = canasta de una mujer desesperada que va al mercado en busca de los alimentos para sus hijos. (72)

En el poema cabe todo. Además de lo dicho por Verástegui, es al tiempo novela, teatro y ensayo. Esta suma de conocimientos que supone el Poema (así, con P mayúscula), implica una crítica a la forma, a la vez que una búsqueda de nuevas estructuras desde las cuales pensar y decir el mundo. También supone pensar el poema como una necesidad humana: la canasta del mercado de la mujer desesperada que muestra el hambre de una época y, por lo tanto, la necesidad histórica que funge como motor de la escritura. Así, el poema, en esta concepción verasteguiana, se abre al conocimiento, a la vez que se enraíza en la tierra: en la necesidad y la experiencia del hombre contemporáneo. El poema supone, en suma, una estructura autónoma hecha a la medida del hombre.

Vida y estructura poética son, para el poeta peruano, un binomio inseparable. De ahí su urgencia de pensar la escritura como una teoría práctica o una práctica teórica, en la que la teoría surja de la práctica. Un poema implica acción, es decir, una estructura dinámica que genere otras estructuras dinámicas, siempre alejadas del peligroso equilibrio que lo cosifica todo. En una entrevista realizada por Paul Guillén, Verástegui comenta: “La sociedad camina a toda velocidad, la historia cambia a cada momento tanto como la tecnología y el individuo, la persona común tiene que enfrentarse a esos cambios y darles solución para guiar su vida”. Ante la pregunta “¿Cómo planteas la relación entre poesía y tecnología?”, el poeta responde:

La planteo en el sentido que la plantea Ilya Prigogine, que es un físico-químico que descubrió las estructuras disipativas de los átomos, las estructuras disipativas de la materia, gracias a la revolución matemática que en los años

setenta se produjo con el descubrimiento de las dinámicas no lineales [...] yo planteo, gracias a Prigogine, que el mundo está interrelacionado, que hay una estrecha y profunda relación e interrelación entre el campo de la ciencia y el campo de la poesía y que ambos se determinan, ambos se influyen de tal modo que ambos campos se enriquecen en la marcha de estas prácticas.

Interrelación y velocidad son dos conceptos importantes para comprender la propuesta verasteguiana: todo cambia continuamente y, al transformarse, las fronteras se bifurcan o se borran, generando la posibilidad de un conocimiento de gran alcance.

Antes de continuar quisiera entablar (con todo el riesgo que esto supone por mi falta de conocimiento sobre física y química, y por eso mismo intentando trazar una analogía simple) una relación entre la búsqueda de estructuras poéticas de Verástegui y las “estructuras disipativas” del físicoquímico Ilya Prigogine. Si me detengo en estas ideas es por la bella coincidencia de encontrar que el poeta peruano, al igual que Miguel Casado, poeta y crítico español, se detienen a su vez a pensar las “estructuras disipativas” en relación con la poesía. Es interesante hacer notar que el propio Prigogine se sirve de la literatura y la pintura para ejemplificar sus teorías. La relación entre el arte y la ciencia se hace evidente en los tres.

En su ensayo, “Enfrentándose a lo racional”, Prigogine anota:

La evolución de la ciencia en las últimas décadas ha creado una nueva situación. El mundo del arte y el mundo de la ciencia ya no están ideológicamente enfrentados. La multiplicidad de significados, la opacidad fundamental del mundo, están reflejados por nuevos lenguajes y nuevos formalismos. (157)

Por su parte, Miguel Casado, tomando la reflexión del físicoquímico ruso, subraya en su texto “Notas sobre azar y tiempo en poesía”:

En el último siglo, las ciencias se han internado en el laberinto de la complejidad, de las formas pluralistas y no lineales, donde resulta imposible la reducción a una ley, la eliminación de lo imprevisible. Para dar idea de la distancia recorrida desde las ciencias clásicas, Ilya Prigogine ha llegado a proponer una comparación con el surrealismo: “La ciencia clásica describirá un universo transparente, inequívoco, abierto a la evidencia de las *ideas*

claras y distintas avanzadas por Descartes. Por el contrario, el surrealismo [...] subrayará la opacidad fundamental de la materia, la multiplicidad de significados inherente a nuestra relación con el mundo que nos rodea”, y este enfoque último lo comparte lo más vivo de la ciencia actual. (30)

Conceptos como inestabilidad, posibilidad, no equilibrio, azar, autoorganización y creatividad, atraviesan la reflexión de Prigogine sobre las estructuras disipativas; bien podría leerse la poética de Verástegui desde estos mismos conceptos. Podríamos partir de un axioma del poeta peruano que se encuentra en su libro *El principio de no ser*: “Real = posible” (17). Y tomar también una frase de Prigogine: “Lo posible es más rico que lo real” (*El fin* 80). La simetría entre ambas ideas es clara, pero lo que me interesa destacar es la apertura que producen, tanto para la poesía como para la ciencia: apertura que supone, a un mismo tiempo, rigor. En el caso de Prigogine, esa posibilidad va de la mano de lo que él llamó “una vía estrecha”. Esta se encuentra, según él, entre dos representaciones alienantes:

[L]a de un mundo determinista y la de un mundo arbitrario sometido únicamente al azar. Las leyes no gobiernan el mundo, pero éste tampoco se rige por el azar. Las leyes físicas corresponden a una nueva forma de inteligibilidad, expresada en las representaciones probabilistas irreductibles. Se asocian con la inestabilidad y, ya sea en el nivel microscópico o macroscópico, describen los acontecimientos en cuanto posibles, sin reducirlos a consecuencias deducibles y previsibles de leyes deterministas. (*El fin* 211)

El científico encontró esta “vía estrecha” como forma para repensar su modelo del mundo, el cual se ubica entre las leyes ciegas y los acontecimientos arbitrarios, de manera que para él (a diferencia de la ciencia clásica) existen sucesos que pueden ser previstos y, por lo tanto, controlados, aun cuando muchos otros escapen a la razón. Es en ese sentido que las leyes huyen de las certidumbres y se acercan a las posibilidades, ensanchando así el campo de la creatividad humana.

Verástegui también cuestiona y trasgrede normas dadas. En su libro, *El motor del deseo*, escribe:

El código literario no es más que la formalización legalizada (esto es: académica = formalización jurídica) de la producción de la imaginación, mientras que la producción de la imaginación (esto es: la práctica literaria = el acto de ilegalidad que supone toda escritura) no puede producirse sin chocar, enfrentarse y luchar contra las normas académicas que impiden el desarrollo de la práctica literaria que es una práctica de liberación. (10)

El código del que habla Verástegui supone:

[N]ormas, reglas, leyes, preceptivas impuestas al habla siempre cambiante de las masas humanas: normas literarias que se sobreponen a la masa lingüística, pero que no pueden estar sino de continuo envejeciendo (y entorpeciendo el desarrollo del habla) en la medida que esta masa no permanece inmóvil. Sin embargo, este mismo código no es más que la expresión política de las clases dominantes en el terreno del lenguaje (= se debe escribir de este modo y no de otro o se debe redactar un texto de esta forma y no de otra, se debe pronunciar una palabra así y no así o esta palabra no significa esto sino eso y un muy largo etcétera). (140)

El poeta plantea el trabajo del poema como un cambio del código lingüístico en el que el acto de habla del oprimido se impone al lenguaje normativo del opresor. Lo que interesa acá es la propuesta que hace Verástegui al afirmar que toda transgresión contra el código debe hacerse a través de ese mismo código: ahí estaría “la vía estrecha” del peruano que supondría, entre otras cosas, generar una ruptura que no atente contra la gramática de la lengua, pero que logre, mediante la aceleración de los significantes y la multiplicación de los significados, volverla expresiva, cambiante, vigorosa y flexible. Para lograr esto, Verástegui se sitúa entre la necesidad y el azar, buscando los límites de ambas experiencias, rozando continuamente el desequilibrio, aunque siempre para encontrar un nuevo equilibrio entre comunicación (norma / necesidad) y expresión (libertad / azar).

Detengámonos un momento en otra idea de Prigogine: “La materia en no-equilibrio se vuelve mucho más sensible a las condiciones del mundo exterior que la materia en equilibrio. Me gusta decir que, en el equilibrio, la materia es ciega; lejos del equilibrio, podría comenzar a ver” (*Enfrentándose* 161). Más allá de las implicaciones fisicoquímicas que esta frase debe tener,

pensémosla desde el ámbito de la poesía, particularmente desde la mirada de Verástegui. A lo largo de su obra, el poeta teje una teoría materialista de la literatura, en el sentido marxista, de la mano con su insistencia en la materia y en la materialidad de las palabras. Si Marx propone transformar el mundo, Verástegui señala la necesidad de transformar la naturaleza lingüística de ese mundo a partir de interrupciones y bifurcaciones que desestabilicen la maquinaria social que la sostiene. La gran aventura, señala Verástegui en *Terceto de Lima* (1992), sería “anular la realidad, enriqueciendo nuestra gramática” (196). El poeta toma aquí la palabra “realidad” como “un cierto ordenamiento jurídico, como expresión de unas relaciones de producción” (*El motor* 16) y, por lo tanto, como “apariencia” que la “presencia” poética niega. En ese sentido, en *Terceto de Lima* añade: “La verdad de la poesía no es la realidad ni tampoco la irrealidad, su verdad es gramatical” (193). Si pensamos la gramática desde su definición más simple, un conjunto de normas y reglas para hablar y escribir correctamente una lengua, podríamos decir que el poema debe alejarse lo más posible del equilibrio que esas normas y reglas dictan, ya que es precisamente en el “no-equilibrio” que las palabras del poema comienzan a generar múltiples sentidos. El no-equilibrio está, en principio, en el “habla”, que, para Verástegui, es un elemento fundamental de la poesía, al punto de llegar a decir que “el poeta como el endemoniado lleva dentro de sí multitudes” (*El motor del deseo* 12). En otras palabras, el poeta lleva distintas “hablas” y muchas “voces” distantes. Más adelante, en el mismo texto, escribe:

El poema, en verdad, no es más que una reunión de instrumentos significativos (y estos instrumentos son “máquinas de hablar” cuya función no es otra que establecer cortocircuitos a la transmisión del código académico a la vez que deslizar y comunicar el habla de una realidad oprimida [...] las “máquinas del habla” operan interconexiónadas pero en forma de cortocircuito: son interrupciones de la maquinaria social. (15)

La ecuación es simple: acto de habla sobre las normas de la lengua y el código académico o “no-equilibrio” sobre equilibrio.

El universo poético que genera Verástegui busca mantenerse en una cuerda floja sobre un abismo. Recordemos aquí a Paul Valéry quien dice: “quien escribe un verso danza sobre una cuerda” (62). Esto es: estar siempre entre el

equilibrio y el desequilibrio, y, desde ahí, buscar continuamente la autoorganización de la propia obra. Me parece que de ese juego de equilibrios surge la gran coherencia poética que sostiene la obra del peruano, o, por llamarla de alguna forma, esa “nueva coherencia” que es el punto de partida de su libro *En los extramuros del mundo* (1971). Este sería, dentro de la concepción que hemos venido trazando, el preuniverso verasteguiano. En el “Arte poética” que abre la primera edición de *Monte de goce*, Verástegui escribe:

La edición de mi primer libro *En los extramuros del mundo*, presentado en marzo de 1972, me obligó a embarcarme en un libro más ambicioso [...]. El libro fue escrito entre marzo y diciembre de 1972. La escritura de la primera versión, que por entonces llamé *Bodegón*, duró por entero 9 meses. Creo en la importancia de hablar in extenso de los procedimientos de creación, es decir del arte poética que concebí para dar cima al libro que estamos abordando. Yo solamente fui un filmador de la crudeza diaria que experimenta y vive el hombre y la mujer de la urbe de nuestro tiempo. En ese sentido *Monte de goce* no es un libro de poemas, es mejor la escritura continua a través de la cual pasan los géneros literarios: narración, soneto, formas teatrales, guión de cine; sí, claro, hay eso: un flujo de conciencia (como en Joyce), hay también esquemas matemáticos [...] Los diagramas, las composiciones a lo Kandinsky, los textos simultáneos son las armaduras, las singladuras del libro, pero también hay traducciones y versiones personales de un soneto de Petrarca [...]. (7)

Un primer acontecimiento (su libro de poemas *En los extramuros del mundo*) abre una serie de posibilidades, bifurcaciones, inestabilidades, experimentaciones, investigaciones e innovaciones que dan lugar a esa “escritura continua” que será la marca distintiva de su universo poético. *Monte de Goce* es entonces el inicio del universo verasteguiano, universo que se fue expandiendo hasta la muerte del poeta, acontecida en julio del 2018.

Quisiera detenerme ahora en su novela *Terceto de Lima*, particularmente en la última parte: “Walicha. Ensayo sobre la pasión andina”.² Los tres relatos que componen la novela son independientes aunque, al mismo tiempo, existen vínculos entre ellos. Asimismo, en las tres partes la narración, el

2 Antes están: “Teorema del anarquista ilustrado” y “Retrato de una pareja con pandilla de primavera”.

poema y el ensayo se entrecruzan. Es por lo mismo que llamar novela a *Terceto de Lima* no me parece del todo apropiado, ya que entraría más en una “escritura continua”, en la ecuación verasteguiana: “Poema (*poiesis*) = género de la literatura”, de la que ya se habló. Al leer “Walicha” queda claro que la apuesta de Verástegui es hacer tres cosas simultáneamente: contar una historia de amor-sexo, generar una reflexión sobre la escritura poética y escribir un poema. Lo que interesa aquí es entonces la estructura que encuentra el poeta para lograr sus objetivos. La estructura tripartita de “Walicha” refleja las tres partes que conforman al *Terceto de Lima* y aluden, al mismo tiempo, a una forma poética: estrofa constituida por tres versos de arte mayor, generalmente endecasílabos, que riman en consonancia el primero con el tercero y a una forma musical: composición para tres voces o instrumentos. Aunque no haré un análisis del *Terceto de Lima* en su totalidad, no está de más decir que la primera parte, “Teorema del anarquista ilustrado”, puede leerse desde dos fugas distintas y entretreídas: la fuga del protagonista de un siquiátrico y la escritura como fuga de la realidad. Además, rima con la tercera parte: “Walicha. Ensayo sobre la pasión andina”, la cual gira en torno a otra fuga, la sexualidad, la cual libera al “texto como cuerpo”, al tiempo que a los cuerpos en su interacción amorosa. Escritura y libertad serían, entonces, los ejes de la primera y la tercera parte de la obra.

“Walicha” comienza precisamente así:

La escritura del sexo enciende la página, impulsa la imaginación de los hombres a través de toda su historia [...] ¿Y qué será de nosotros cuando el año 2000 llegue y se vea que no hemos hecho nada por liberar nuestros cuerpos? Porque tenemos que liberar al cuerpo del sistema que nos esclaviza, tenemos que desconectar los circuitos de la máquina fascista. (153-154)

Estas son las ideas de un profesor que imparte un ciclo de conferencias sobre poesía, cuerpo y tecnología, en el Instituto Cultural Antares, a un grupo de jóvenes. Las clases siguen en un pequeño cuarto de hotel, en La Victoria, en el que el profesor y su alumna arequipeña se encontrarán por dos meses, de tarde en tarde, para conversar sobre poesía y emprender una aventura erótica. El cuerpo textual y los cuerpos de los amantes se confunden a lo largo de más de sesenta páginas, generando, simultáneamente, una teoría erótica y una teoría poética. Ambas teorías se entrelazan y se proponen

como formas de resistencia ante la represión del Estado y de la sociedad; ambas anuncian la necesidad de construir un lenguaje de la rebelión (que se rebele y revele), que tome como sostén al placer y la imaginación:³

Tú, Walicha, cuerpo que se destroza como la pulverización de un relámpago en partículas al incrustarse en lo negro del cielo, tu cuerpo —entramado gramatical, dulce rumor como de campánulas las palabras en el viento entreveradas— la azucena del relámpago es el modelo de mi gramática donde aparecemos diluidos, metáfora del orgasmo, entre sonidos de un gotear de los cielos en la plasticidad de los pastos, metáfora del rocío como un largo tapiz que envuelve a los ojos, los ojos del sueño. [...] El poema como tú, Walicha, cuerpo deshecho en la historia —sanguijuelas y tarántulas rosadas a un trozo de piel adheridas—, aunque rehecho en el espacio de esta escritura simbólica, hecha para encontrarnos, amarnos, viajar al país de las hadas, es la óptica de un mar que la escritura diseña, palabras cuyos bordes quedan pintados con rouge después que tú las pronuncias, como una metáfora del origen, una proyección del lenguaje gozado que se goza a sí mismo. (178-179)

El relato se divide en diez lecciones desde las que se va gestando, poco a poco, el poema dedicado a Walicha, que aparece completo casi al final de la narración:

Todo cuerpo se aloja en su noche,
y la pasión, si no la belleza, estremece mi vida,
una flor pensativa, tu vulva donde si no la locura,
el mar —una flor en tus manos— brota
tras la cortina donde no yo, mi ser, el deseo
las llamaradas de lilas que salen del espejo

3 *Valicha* es una canción, con ritmo de huayno, escrita en 1945 por Miguel Ángel Hurtado Delgado. La inspiración para la composición surge de la experiencia amorosa de Miguel Ángel Hurtado con Valeria Huillica Condori (cuyo diminutivo era *Valicha*). Ambos se conocieron en el pueblo de Acopia (Provincia de Acomayo, Cuzco) donde residían los padres de Hurtado. Miguel Ángel llegó de Lima durante las vacaciones escolares y mantuvo una relación furtiva con Valeria, campesina quechuahablante. La relación se rompió poco antes de que Valicha fuera enviada al Cuzco por órdenes de sus padres (información tomada de Wikipedia). Al parecer, la “Walicha” de Verástegui le da la vuelta a esta triste historia de amor y en vez de poner en el centro la represión de los padres (sociedad) sitúa como eje el placer y la libertad de los amantes.

se apoderan de tu cuerpo, un mundo que gime, para siempre.
El cielo —candelabro de la noche— son no el cielo,
tus gemidos que ruedan, mordiscos violáceos, sobre mi piel
que, tras el espejo, florece —mar en llamas— en tus labios,
fresas probadas como el champagne esta noche,
un prado en llamas como el crepúsculo donde brotas,
esbelta, dichosa, distante antes de ser desnudada,
bella como el violín de primavera, la flor solitaria,
donde se condensa el universo, el misterio
de existir como esta música en el silencio
de la noche, un atardecer con lilas en las manos,
tras los ojos, esperándote, como quien se ha separado
de su pasado para encontrarse con el mar,
una retama en las calles, solitarias, ajetreadas,
allí donde tu cuerpo es un paisaje de sierra,
el magma donde no yo, ni tú, esas floraciones
del ser, la soledad, la melancolía, esta nostalgia
nos arrojan sobre nosotros mismos, la música,
el cielo estampado en una ventana, árboles,
césped con flores, desde la que contemplo la melancolía
de existir fuera de la noche, destrozándonos,
besándonos como si nos diésemos el adiós,
la orquesta de lilas, la última rosa,
el champagne, las fresas, antes de salir a la calle,
tú vuelves a tu pasado pero queda esta flor en las manos,
cuando salgo del espejo, y ya es noche,
Sudamérica delira en tus ojos, Walicha. (209)

Al tiempo que va escribiendo el poema, el autor emprende su análisis y el de otros poemas de distintos poetas como Valéry, Basho, Lemos, Pastrana, que cita para apoyar la lectura gozosa de los cuerpos textuales. Recurre también, a lo largo del relato, a las poéticas de Mallarmé, Pound, Olson, etc., y a citas teóricas de Kristeva, Sontag, Barthes, Bachelard. Hace alusión a pintores peruanos como Hastings, Braun, Villanueva, Szyszlo, y, también, a músicos, como Bach o Thelonious Monk. Con todo este apoyo, más su

destreza personal, el profesor, entre besos y sorbos de vino, le imparte a su alumna cada una de las lecciones.

Para tener clara la estructura del texto, haré una breve descripción: después de una obertura, que sirve como introducción, comienzan las diez lecciones con sus correspondientes explicaciones y análisis (a la par se va tejiendo también la relación sexual de la pareja): 1) el poema es objeto/sujeto de gusto; 2) el poema es un artefacto deleitoso/cognoscente; 3) el poema es el producto de un trabajo pertinente; 4) el poema es una alucinación del lenguaje; 5) el poema puede contener o una palabra o una cantidad tal como n ; 6) el poema es una partitura y una notación musical; 7) la conciencia de la poesía no es la realidad: es su transmundo; 8) el objeto de la poesía es ella misma; 9) el ser de la poesía es su plenitud y, finalmente, 10) la infinitud de la poesía es su experiencia. Sorprende cómo logra Verástegui, a lo largo de estas lecciones, tejer el universo humano y el universo del discurso en un mismo tapiz, y cómo, desde allí, plantea problemas fundamentales como lo son el “ser” y el “no ser”, la representación y la “desrepresentación”, la esencia y la apariencia. Además, el poeta peruano entra de lleno en la importancia del ritmo, la relación entre significante y significado, la relevancia del símbolo, la situación del referente en un texto, la relación entre la escritura y la experiencia, la necesidad de que sea la estructura la que revele al tema y no viceversa, y la importancia del lector en la configuración de un universo poético. Como complemento de todo lo anterior, en “Walicha” se plantea una fuerte crítica social que no se detiene en la moral burguesa, la cual reprime la sexualidad de los seres y cancela al cuerpo como uno de los centros importantes de la experiencia vital, sino que genera además una lúcida crítica de la problemática de la migración y el racismo que aquejan a la ciudad de Lima, y propone la necesidad de cimentar una nueva armonía de la sierra, la selva y la costa, entre el mundo andino y la visión occidental.

Verástegui logra construir en “Walicha. Ensayo sobre la pasión andina”, una contra realidad, a partir de la imaginación, para proponer nuevas formas de experiencias. Pensando la literatura como una práctica, el poeta edifica, mediante el deseo, una utopía que se lanza hacia un futuro posible. Si la realidad es solo una apariencia, el escritor peruano propone una ficción poética que, con su presencia, pueda modificar lo real con el pasar del tiempo. Esto que se propone aquí, me parece, podría extenderse a toda su propuesta escritural.

Solo me resta decir que, a lo largo de esta nota, pude darme cuenta de que la apuesta poética de Verástegui escapa a toda clasificación, por lo cual, quizás, al pensar en su obra, me vienen a la mente solo otros dos escritores latinoamericanos que, inclasificables como él, escribieron desde los márgenes, desde donde abrieron mundos posibles. Estos lucharon contra toda normatividad y toda domesticación. En lo que alcanzo a ver, en ese triángulo de “raros”, estarían el cubano Lorenzo García Vega, el argentino Macedonio Fernández y el peruano Enrique Verástegui: escritores que fueron desbordados por sus obras y que proponen vastos caminos todavía por recorrerse.

Obras citadas

- Casado, Miguel. *La experiencia de lo extranjero. Ensayos sobre poesía*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2009.
- Flores, Enrique. *Etnobarroco. Rituales de alucinación*. México, UNAM, 2015.
- Guillen, Paul. “Un cuerpo bien proporcionado es la imagen del universo: un diálogo con Enrique Verástegui”. *Sol-negro.blogspot*. 06 de febrero del 2007. Web. 12 de diciembre de 2019.
- Mandelstam, Osip. *Conversaciones sobre Dante*. Colección Poesía y poética. Traducido por Marilyn Contardi y Cecilia Beceyro, México, Universidad Iberoamericana, 1994.
- Prigogine, Ilya. *El fin de las certidumbres*. Traducido por Pierre Jacomet, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1996.
- . “Enfrentándose con lo irracional”. *Procesos al azar*. Editado por Jorge Wagensberg, Barcelona, Tusquets, 1996.
- Valéry, Paul. *Notas sobre poesía*. Traducido por Hugo Gola, México, Universidad Iberoamericana, 1995.
- “Valicha”. *Wikipedia*. 10 de abril de 2020. Web. 12 de diciembre del 2019.
- Verástegu, Enrique. *El motor del deseo. Dialéctica y trabajo poético*. Lima, Ediciones Mojinete, 1987.
- . *El principio de no-ser*. Lima, Garabatitos Editores, 2017.
- . *Monte de goce*. Lima, Jaime Campodónico Editor, 1991.
- . *Terceto de Lima*. Lima, Milla Batres Editorial, 1992.

Sobre la nota

El presente artículo se realizó gracias al Programa de apoyo a la investigación, Verano 2018 de la Dirección de Investigación de la Universidad Iberoamericana y se publicó en el libro-homenaje *Ángel con casaca de cuero. Lecturas sobre Enrique Verástegui*. Editorial Sol negro, Lima, 2019.

Sobre la autora

Doctora en Letras Modernas de la Universidad Nacional Autónoma de México, académica de tiempo completo del Departamento de Literatura de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México y miembro del SNI (nivel 1).

La explosión de los *slams* de poesía hablada en Brasil

Julio Souto Salom

Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
julio.salom@udesc.br

Warley “Janove” Souza Pires

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
warleysouzapires@gmail.com

Presentamos el reciente auge de los *slams* de poesía hablada en Brasil, a partir de una posición arraigada en la región metropolitana de Porto Alegre. Una cronología del fenómeno global de los *slams* de poesía hablada nos ayuda a entender su llegada a Brasil y su particular configuración local. Aquí, el movimiento de los *slams* fue organizado por jóvenes periféricos en las áreas urbanas centrales, no obstante, fue progresivamente descentralizado. Presentamos una breve selección poética de *slammers*, analizando la heterogeneidad de estilos textuales y performáticos, destacando el predominio de perspectivas feministas, antiracistas y periféricas. Estas obras son vehiculadas en distintos medios que van desde la voz y el cuerpo de los poetas en los corros de *slams*, hasta fanzines fotocopiados, libros y videos de internet, permitiendo a las voces circular más allá de la co-presencia autor/público. Los *slams* constituyen un espacio autónomo de enunciación y escucha, potentes para proyectar discursos y subjetividades insurgentes.

Palabras clave: literatura periférica; poesía brasileira; poesía hablada; poetry *slams*.

Cómo citar este artículo (MLA): Souto Salom, Julio, y Warley “Janove” Souza Pires. “La explosión de los *slams* de poesía hablada en Brasil”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 381-419.

Artículo original (nota). Recibido: 31/12/19; aceptado: 28/03/20. Publicado en línea: 01/07/20.



The Boom of Spoken Poetry Slams in Brazil

We present the recent boom of spoken poetry slams in Brazil, from a position located in the metropolitan region of Porto Alegre. A chronology of the global phenomenon of spoken poetry slams helps us understand its arrival in Brazil and its particular local configuration. Here, the slams movement was organized by slum youth in the central urban areas and gradually went decentralized. We present a brief poetic selection of nearby slammers, analyzing the heterogeneity of textual and performance styles, highlighting the predominance of feminist, anti-racist, and peripheral perspectives. These works are conveyed in diverse media: from the voice and the body of the poets in the slams circles, to photocopied fanzines, books, and videos on the internet, allowing the voices to circulate beyond the author/public co-presence. Spoken poetry slams constitute an autonomous space for enunciation and listening, powerful for projecting insurgent discourses and subjectivities.

Keywords: peripheric literature; Brazilian poetry; spoken poetry; slam poetry.

A explosão de *slams* da poesia falada no Brasil

Apresentamos o recente auge dos *slams* de poesia falada no Brasil, a partir de uma posição enraizada na região metropolitana de Porto Alegre. Uma cronologia do fenômeno global dos *slams* da poesia falada nos permite entender sua chegada ao Brasil e sua configuração local específica. Aqui, o movimento *slams* foi organizado por jovens periféricos nas áreas urbanas centrais, mas gradualmente foi descentralizado. Apresentamos uma breve seleção poética de *slammers* próximos, analisando a heterogeneidade de estilos textuais e de performance, destacando o protagonismo de perspectivas feministas, anti-racistas e periféricas. Essas obras são veiculadas em diferentes mídias: da voz e do corpo dos poetas nos círculos de *slams*, aos fanzines fotocopiados, livros e vídeos na internet, permitindo que as vozes circulem além da co-presença autor/público. Os *slams* constituem um espaço autônomo de enunciação e escuta, potente para projetar discursos e subjetividades insurgentes.

Palabras-chave: literatura periférica; poesia brasileira; poesia falada; poetry *slams*.

Introducción

ESTA NOTA PRESENTA LA EXPLOSIÓN de los *poetry slams* en Brasil. Intensificado hacia finales de esta década, el movimiento de los *slams* construye un circuito dinámico y denso en casi todo el país, y revitaliza las prácticas de poesía oral con nuevas tecnologías de producción, registro, divulgación y reproducción, además de proponer interesantes formas expresivas. Si hablamos de la literatura o de la poesía brasilera como un todo, es necesario hacer referencia a la vitalidad del movimiento *slam*, el cual aparece como colofón de una activación anterior de la llamada literatura marginal periférica.

Tratándose de un movimiento nacional, que incorpora y adapta un fenómeno global de origen estadounidense, iniciamos este artículo explicando los orígenes de este formato poético competitivo y su recepción en Brasil, con un breve panorama de mirada amplia. Para poder analizar con más detalle las herramientas expresivas de estos poetas y los medios de circulación de sus obras, centraremos el foco en nuestro ámbito más próximo, el circuito de *slams* de Rio Grande do Sul y, especialmente, la región metropolitana de Porto Alegre (RMPA). Esta región es analizada como una muestra del circuito nacional de *slams*, lo que nos permite entender algunas lógicas que creemos generales del movimiento *slam* en Brasil. Para observar las características temáticas y formales, comentaremos una serie de poemas, para, luego, observar con más detalle sus medios de circulación presencial, textual y digital.

Anticipamos ahora algunas de las ideas que serán presentadas en las conclusiones del artículo, a partir de la observación de la red de *slams* en la región metropolitana de Porto Alegre: 1) encontramos que persisten las variaciones heterogéneas sobre los estilos textuales y performativos. Esto contradice la hipótesis crítica con la estructura competitiva, que afirmaba que el hecho de competir llevaría a los *slammers* a la imitación y el cliché. 2) En cuanto a las temáticas abordadas, predominan perspectivas feministas, antiracistas y periféricas. Esto refuerza la idea de que los *slams* constituyen espacios autónomos para la enunciación de discursos insurgentes y la subjetivación contrahegemónica. 3) Sobre la densidad de la red de *slams*, más allá de la copresencia autor/público en los momentos de competición, notamos que la mediación de vídeos, divulgados en internet, y la circulación

de páginas impresas permite que la poesía conecte a *slammers* de diferentes ciudades y estados, además de extender la duración de las obras más allá del instante de la declamación. 4) Respecto a la territorialización de los *slams*, notamos que el movimiento comenzó a existir en el centro de la ciudad, como espacio de encuentro de jóvenes de varias periferias, pasando rápidamente a proliferar en territorios distantes del centro, llegando a otros públicos. Esta proliferación fue promovida, casi siempre, por los mismos *slammers* que participaban en los *slams* del centro y replicaban el formato en su propio barrio, lo que permitió la creación de eventos muy diferentes a los del centro.

Globalización de los *poetry slams* y recepción del formato en Brasil

Los *slams* son competiciones de poesía hablada (*spoken poetry*) con un formato que adquirió cierta estandarización internacional: los *slammers* declaman poesías autorales en un máximo de tres minutos, que después son evaluadas con notas de cero a diez por un jurado compuesto por cinco personas seleccionadas, aleatoriamente, instantes antes de empezar. La competición se desarrolla en tres rondas, en las que avanzan los poetas mejor evaluados hasta coronar al campeón de la noche.

Este tipo de competición poética surge en 1986 en un bar de Chicago, idealizado por Mark Kelly Smith y el *Chicago Poetry Ensemble*. Es en ese contexto que se fija el término *slam*, un préstamo del contexto deportivo, en el que competiciones de tenis, béisbol o *bridge* son conocidas como *slams*. El formato se extendió por otras ciudades de Estados Unidos, y en 1990 se celebraba el primer *National Poetry Slam* en San Francisco. En esa década, el formato se populariza y gana proyección internacional con películas como el documental *Slam Nation*, de Paul Delvin, de 1998, o *Slam*, de Marc Levin, de 1998. Esta última fue protagonizada por el poeta y MC¹ Saul Williams y recibió premios en los festivales de Sundance y Cannes. En pocos años, los *slams* de poesía hablada empiezan a proliferar por otros países como Suecia, Inglaterra, Alemania o Canadá, y, en 2002, se celebra el primer campeonato internacional de *slam poetry* en Roma, con participantes de varios

1 MC, sigla de Maestro de Ceremonias, es como son conocidos los poetas que declaman en el mundo del RAP, también llamados rappers o raperos.

continentes. En estas competiciones internacionales, los poetas declaman en su lengua nativa y, en una pantalla proyectada a su espalda, se presentan simultáneamente traducciones de su poesía en varios idiomas (D'Alva 120).

En Brasil, el formato de los *slam poetry* fue introducido por la poeta y *slammer* Roberta Estrela D'Alva, que en 2008 organizó el primer *slam* del colectivo ! - Zona Autônoma da Palavra (ZAP!), en São Paulo (ver figura 1).

⇒ UMA NOITE DEDICADA
À PALAVRA FALADA (SPOKEN WORD)



ZAP! um SLAM brasileiro!

ZONA AUTÔNOMA DA PALAVRA

19h EXIBIÇÃO DO FILME **SLAM**
de Marc Levin com Saul Williams
e Sonja Sohn

20h MICROFONE ABERTO
→ TRAGA SEU POEMA AUTORAL
INSOLVA-SE NA HORA.
FALE!

21h **SLAM!**

SLAM?!?!?
(QUE RAIOS É SLAM?!?!?)
↳ CONCURSO
↳ COMPETIÇÃO
↳ BATALHA DE POESIA
↳ SPOKEN WORD

QUINTA-Feira
11 de dezembro
19h
Entrada Livre
é só chegar!!

Indicado para:
POETAS
PÓS-GRADUADOS
DE DIVERSAS
VIVÊNCIAS
SHIB
desolteros
homens! mulheres
AFORES
mães
Bailarinos
fumantes e rão
fumantes
DEIREIBS
padeiros
lecionistas
estudantes
MOTORISTAS
bibliotecários...

Bar: comes e bebe o preço comemorado!

REGRAS DO SLAM:
1- OS POEMAS DEVEM SER DE AUTORIA PRÓPRIA
2- TER NO MÁXIMO 3 MINUTOS
3- SEM FIGURINOS, SEM CENÁRIOS,
SEM ACOMPANHAMENTO MUSICAL
3 RODADAS → PREPARE-SE TRAGA 3 POEMAS

PRÊMIOS LIVROS!!! LIVROS!!!
→ BERTOLT BRECHT, PATATINA DE ASSARÉ,
MÁRIO DE ANDRADE, QUADRINHOS CONVAD...

ONDE? NÚCLEO BARTOLMEU
R: DR. AUGUSTO DE MIRANDA Nº 786 POMPÉIA
SÃO PAULO-SP PRÓX. AO HOSPITAL SÃO CAMILO
E AO SESC POMPÉIA

Figura 1. Panfleto del primer *slam* del colectivo ZAP!. Zapslam.blogspot.
11 de diciembre de 2008. Web. 12 de diciembre de 2019.

Participando en el *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos*, una compañía teatral que experimentaba con la *spoken poetry*, D’Alva tuvo contacto con las películas mencionadas, lo que la llevó a buscar algún evento similar en su ciudad. Es importante mencionar que, aunque no existía ningún evento con el formato de los *slams*, ni conectado a este circuito internacional de *spoken poetry* competitiva, en São Paulo existían movimientos importantes de literatura periférica y encuentros de poesía hablada. Desde los años 2000, en São Paulo y otras ciudades de Brasil, se ha articulado el movimiento de la literatura marginal periférica, conectando autores de prosa y poesía oriundos de favelas, quebradas y otras áreas de exclusión (Nascimento). Este movimiento literario encuentra un referente importante en la literatura negra brasileira de los años 1970 y 1980 (Silva). La novedad del periodo, sin embargo, es la consolidación de un circuito dinámico de *saraus* en bares y otros centros culturales periféricos (Tennina). Estos *saraus*, encuentros abiertos para la declamación poética, son semejantes a los *slams*, aunque no tienen ese carácter competitivo ni comparten la rigidez normativa de estos últimos (o sea, en los *saraus* se permite declamar poesías no autorales, hay tolerancia para poemas de más de tres minutos, y, aunque el público se manifiesta con aplausos y gritos, no se atribuye notas a los poemas). Uno de los *saraus* periféricos más conocidos de São Paulo es el *Sarau da Cooperifa*, que la propia Roberta Estrela D’Alva menciona con elogios:

Busqué por aquí, y vi que aún no había nadie haciendo *slams* en Brasil. Tuve la oportunidad de ir al “*Sarau da Cooperifa*” para hacer el lanzamiento del documental “*Zumbi somos nós*” con el *Frente 3 de Frevereiro*. Era un lugar del cual solo había oído hablar y me pareció simplemente increíble, de una diversidad impresionante, “pueblo lindo, pueblo inteligente” como clamaba Sérgio Vaz, uno de los organizadores del *sarau*.

Conocí varios *saraus*, de varias iniciativas chéveres incluyendo poesía, pero todavía no encontraba ningún *slam*.² (D’Alva, “ZAP!1”)

2 Esta y las siguientes traducciones del portugués son nuestras. El original dice: “Dei uma procurada por aqui, e vi que ainda não tinha ninguém fazendo slams no Brasil. Tive a oportunidade de ir até o ‘Sarau da Cooperifa’ fazer o lançamento do documentário ‘Zumbi somos nós’ com a Frente 3 de Fevereiro. Era um lugar do qual eu só havia ouvido falar e que achei simplesmente incrível, de uma diversidade impressionante, ‘povo lindo, povo inteligente’ como bradava o Sérgio Vaz, um dos organizadores do sarau. Fiquei

Además de los *saraus*, los *slams* pueden recordarnos a otro fenómeno cultural muy presente en las ciudades brasileras en este periodo: las *Batalhas de Rima*, también llamadas *Batalhas de MCS*. Estas están asociadas directamente al universo *hip-hop*. En las batallas de rima los MCS compiten con versos de afronta y desafío, intentando humillar a su rival con rimas de efecto (Teixeira). Se parecen a los *slams* en su carácter competitivo; en la disposición del público en corro, con los poetas compitiendo en el centro; en los espacios en que se celebran, siempre lugares públicos como plazas, viaductos o estaciones de metro; y en la infraestructura necesaria para realizarlos, casi siempre la pura voz de los poetas, sin micrófonos ni tecnologías de amplificación. Sin embargo, las diferencias son notables: en las batallas de rima, la competición es agonística (un MC contra otro, buscando la eliminación mutua) y, generalmente, los temas se limitan a la burla, buscando ofender al rival. Por otro lado, en los *slams* los temas son variados y la competición es genérica entre todos los competidores, con las notas como referencia. Además, en las batallas de rima se espera que los competidores compongan las rimas en el acto (Teperman), exigencia que no está presente en los *slams*, donde no está mal visto que los poetas lean sus textos escritos en un papel o en su teléfono celular. Como veremos, al comentar el circuito de *slams* de Porto Alegre, muchos de los *slammers* participaban en *batalhas* o *saraus* antes de participar en este formato.

El éxito del formato *slam* en Brasil fue inmediato, proliferando rápidamente. En la misma São Paulo aparecen otros *slams* en secuencia del ZAP!, como el *slam da Guilhermina*, que toma el nombre de una estación de metro (Stella) o el *slam Resistência*, que funciona desde 2014 en la Plaza Roosevelt. Hacia finales de 2017, se estimaba que funcionaban más de cuarenta y cuatro *slams* en la ciudad de São Paulo (Freitas 97), cifra que creció rápidamente llegando casi a sesenta apenas dos años después. De acuerdo con el último registro realizado por la SLAM BR (ver tabla 1), organización que organiza la Final Nacional de *Slam*, en noviembre de 2019 existían doscientos diez *slams* en veinte estados de Brasil. En la Final Nacional de SLAM BR, de 2019, estuvieron representados ciento ochenta y un *slams* de quince estados del país.

sabendo de vários saraus, de várias iniciativas legais envolvendo poesia, mas continuei não encontrando nenhum *slam*”.

Tabla 1: Cantidad de *Slams* por estado, a noviembre de 2019.

Sigla	Estado	Slams
SP	São Paulo	59
MG	Minas Gerais	27
RJ	Rio de Janeiro	25
RS	Rio Grande do Sul	14
AC	Acre	13
SC	Santa Catarina	9
CE	Ceará	8
DF	Distrito Federal	7
PB	Paraíba	7
BA	Bahia	6
ES	Espírito Santo	6
MS	Mato Grosso do Sul	5
PR	Paraná	5
MT	Mato Gross	4
PE	Pernambuco	4
RN	Rio Grande do Norte	4
PA	Pará	2
RO	Roraima	2
AM	Amazonas	1
SE	Sergipe	1

Slam BR. *Material de divulgação da Final Nacional de Slam BR.* 2019.

Al divulgar los vídeos de sus declamaciones en internet, los *slams* pioneros se vuelven referencia para jóvenes de otras ciudades y otros estados, quienes deciden organizar los suyos propios. En Belo Horizonte, por ejemplo, en 2014, surgió el *slam Clube da Luta*, por iniciativa de un pequeño grupo de *slammers*. Este sirvió como referencia y apoyo para la creación de más *slams* en la ciudad y en todo el estado de Minas Gerais. Así lo explica Rogério Coelho, organizador y *slammaster* del *Clube da Luta*:

El *Slam Clube da Luta* fortalece otros *slams* del estado de Minas Gerais que surgieron en su estela: el *Slam da Estação* (Sarzedo), el *Slanternas* (barrio Santa Mônica), el *slam A rua declama* (Timóteo), el *Slam Trancheira* (región de Barreiro), entre otros *slams* que están surgiendo en este año de 2017, como el *Ondaka* (Uberaba) y el *slam A rosa do povo* (Itabira). Tal fortalecimiento

se resume en la conocida tradición de las comunidades de *slams* en que uno aprende con otro, aproximando a los más nuevos con los más antiguos. Particularmente, como organizador *slammaster*, envío las informaciones necesarias para quien está dispuesto a comenzar un *slam* en su ciudad, barrio, región. Visito regularmente los *slams*, participando y contribuyendo con informaciones extraídas de la experiencia como organizador.³ (Coelho 107)

La explosión de la escena de los *slams* en Brasil, que se acentúa hacia el final de la década, está retratada en la película documental *Slam Voz de Levante* (D’Alva y Lohmann). Este filme acompaña la trayectoria de Roberta Estrela D’Alva, desde 2011, cuando participa como *slammer* en el campeonato mundial de *slam poetry*, celebrado en París. Tras ver las grabaciones de *slams* en Europa o Estados Unidos, y escuchando las entrevistas con *slammers* de varios países, podemos notar con nitidez algunas de las características propias de los *slams* en Brasil. La primera impresión, sobre la escena brasilera, es que los *slams* se articularon inmediatamente con una cultura urbana de ocupación de espacios públicos, propia del hip-hop y de los *saraus* periféricos. Desde la precariedad creativa, la ausencia de escenarios, palcos o megafonía, los *slammers* desarrollan la potencia vocal y la expresividad corporal, actuando para un público dispuesto en círculo alrededor del poeta.

Los poetas se relacionan con polos de su contexto, entre conflicto y cooperación, entre arte y lucha, lo cual también se reinterpreta en clave local. El tema de la competición en el *slam* ya ha sido discutido en muchas ocasiones, abriendo diferentes posiciones. Roberta Estrela D’Alva, en su tránsito internacional conversando con *slammers* de varios países, mapea los lados de la polémica: la posición crítica denuncia que la competición desvirtúa el arte y encamina a los poetas a una serie de clichés y trucos prefabricados, con el único fin de agradar al jurado. Por otro lado, una

3 El original dice: “O *Slam Clube da Luta* é fortalecedor de outros slams do estado de Minas Gerais que surgiram no seu encaço: o *Slam da Estação* (Sarzedo), o *Slanternas* (bairro Santa Mônica), o *Slam A rua declama* (Timóteo), o *Slam Trincheira* (região do Barreiro), entre outros *slams* que estão surgindo neste ano de 2017, como o *Ondaka* (Uberaba) e o *slam A rosa do povo* (Itabira). Tal fortalecimento se resume na conhecida tradição das comunidades de slams em que um aprende com o outro, aproximando os mais novos dos mais antigos. Particularmente, como organizador *slammaster*, envio as informações necessárias para quem está disposto a começar um *slam* em sua cidade, bairro, região. Visito regularmente os *slams*, participando e contribuindo com informações vindas da experiência como organizador”.

posición más moderada considera que, aunque exista ese interés por la victoria en la competición (apartándose de una noción trascendente de la poesía), es posible encontrar momentos de expresividad honesta y emoción genuina en las poesías de los *slams*. Desde este punto de vista, la competición simplemente sería una especie de señuelo, un incentivo que estimula la emoción del espectador, fijando su atención (D'Alva 124). Añadiendo otro matiz, Sophia Beal aproxima los *slams* del Distrito Federal a otras dos versiones de competiciones poéticas presentes, actualmente, en las calles de Brasilia: las batallas de repente, una tradición poética popular nacida en la zona rural del Nordeste brasileiro en el siglo XIX, y las batallas de MCS, ya comentadas. Para Beal, la estructura de competición de estos dos géneros, permite a públicos subalternos, normalmente excluidos de los circuitos literarios hegemónicos, atribuir un valor artístico a las obras orales y reconocer el mérito de sus autores sin esperar el beneplácito de las instituciones canónicas. A estos argumentos podríamos añadir, desde una perspectiva antropológica, las marcas de una matriz cultural afrobrasileña (Anjos). En este sentido, la encrucijada entre apreciación solidaria y competición no se resuelve necesariamente en una contradicción excluyente. El sujeto afirma su individualidad al mismo tiempo que busca potenciar las capacidades del rival, en una lucha lúdica. Esto nos lleva a recordar una rueda de capoeira, en la que los contrincantes luchan desde el cuidado del otro, no buscan la aniquilación del enemigo, sino la construcción cooperativa del instante más espectacular y emocionante. Esto es bastante diferente de una competición deportiva más usual, donde lo único que interesa es la victoria.

Después de esta breve introducción sobre los *poetry slams* a nivel internacional y su llegada a Brasil, pasamos a profundizar un poco más en la configuración concreta que tomó esta práctica cultural en la región metropolitana de Porto Alegre. Aunque escribimos con voluntad panorámica, intentando dar cuenta del fenómeno cultural brasileiro de amplia escala al que estamos conectados, nuestra perspectiva no busca el distanciamiento objetivante, sino otear la gran extensión del circuito de *slams* desde nuestra posición en la red. Nuestro relato se basa en una observación participativa que fue construida a partir de vínculos orgánicos con los *slams* de esta región desde sus inicios, a finales de 2016. Uno de los autores de este artículo es *slammer*, y, además de competir con declamaciones poéticas, participa en la organización del *Slam Chamego* y del *Slam 48*. El otro autor acompaña

diferentes *slams* desde la observación como público y, eventualmente, como jurado. Podemos decir que, aunque unos años más tarde que en otros estados, la explosión de los *slams* en Porto Alegre y el estado de Rio Grande do Sul coincide con un fenómeno nacional, con el que se conecta a partir de vínculos personales de los *slammers* y de los organizadores. Estas conexiones incluyen influencias mutuas por vía de vídeos, fanzines y libros, y también interacciones y afectos personales al participar en eventos interestatales como la Final Nacional de *Slam*, que se organiza anualmente en São Paulo.

Los *slams* en la región metropolitana de Porto Alegre

Los primeros *slams* de Porto Alegre empiezan a celebrarse entre fines de 2016 e inicios de 2017, con lapsos cortos entre ellos. En comparación al auge del movimiento en São Paulo, Rio de Janeiro o Belo Horizonte, se da en un momento más tardío. Comparando los escenarios previos, una de las diferencias de Porto Alegre es la ausencia de un circuito previo de *saraus* tan intenso y consolidado como lo era el de São Paulo. El único caso con el que podríamos comparar a los *saraus* periféricos de São Paulo, es el *Sopapo poético*, un encuentro mensual para celebrar la poesía negra (Fontoura, Souto y Tettamanzy), aunque el perfil de los participantes en ese *sarau* no es juvenil, como sí lo era el de quienes acostumbraban a frecuentar los *slams*. Algunas participantes eventuales de los *slams* venían de una participación intensa en este *sarau*, como es el caso de Fátima Farias, Pâmela Amaro, Lilian Rocha, Sidnei Borges o Ana dos Santos. Por otro lado, sí que existía una escena fuerte de Batallas de MCS en Porto Alegre y su región metropolitana antes de la explosión de los *slams*. La *Batalha do Mercado*, como principal referencia, se celebra en el emblemático Mercado Público de Porto Alegre, cada último sábado del mes, desde 2011; años antes del primer *slam* de Porto Alegre. Tal vez por eso varios de los participantes en los primeros *slams* venían de participar previamente en esas competiciones, como es el caso de Rafael Delgado, Slashin, Deivith Santos, DaNova o Felipe Deds.

Existe una polémica sobre cuál fue el primer *slam* de Porto Alegre. El *Slam das Minas* inicia el 10 de diciembre de 2016, y, apenas unos meses después, está registrado el inicio del *Slam Peleia*, el 24 de marzo de 2017. El *Slam das Minas* (que podríamos traducir como *Slam de las Chicas*) surge espontáneamente, inspirado en otros *slams* parecidos que se organizan en

otras ciudades de Brasil, y que se definen por ser organizados por mujeres y permitir únicamente la participación femenina. Ese protagonismo femenino se propone como una reacción a la hegemonía masculina en espacios semejantes como *batalhas de MCs*, *saraus* o *slams*, permitiendo y provocando la expresión de mujeres poetas, quienes no encontraron espacio en los *slams* convencionales. El *Slam Peleia* surge en articulación directa con el circuito brasileiro de *slams* y con la asesoría de Roberta Estrela D’Alva, presentándose como el primer *slam* de Porto Alegre organizado, de acuerdo con todas las normas del formato competitivo internacional. Con un excelente registro en vídeo de sus primeras ediciones,⁴ el *Slam Peleia* consigue rápidamente una gran notoriedad. Celebrado en el centro, puede considerarse uno de los *slams* referencia de la ciudad. El desplazamiento de este *slam* es interesante, pues se mueve del lugar donde se celebraba después de tres ediciones, desde la plaza del MM (nombre popular de la Plaza Marquesa de Sevigné) hasta el Largo Zumbi dos Palmares, localizaciones a menos de un kilómetro de distancia. El desplazamiento busca un espacio sonoro más acogedor. La primera localización reúne a mucha gente en una plaza pública alrededor de una célebre hamburguesería vegana, pero eso dificulta la audición de los poetas. En la segunda localización, un aparcamiento casi desierto, se reúnen únicamente las personas que desean oír las voces en declamación, y, sobre la ancha esplanada de asfalto, mal iluminada por algunas farolas, entre coches estacionados, los oyentes forman un corro atento y silencioso en cuyo centro brillan los *slammers*. Unos meses después, en mayo de 2017, inicia el *Slam RS*, usando las siglas del estado, al creer que, en ese momento, era el primer *slam* celebrado en Rio Grande do Sul. En su inicio, este *slam* es protagonizado por los MCs participantes en la *Batalha do Mercado*, pues se celebraba frente al mercado público. En julio del mismo año empieza el *Slam Liberta*, celebrado mensualmente en la Casa de la Cultura Hip Hop (CCHH) de Esteio. Lo interesante de este *slam* es que es el primero en ser celebrado fuera del centro de la capital, en un municipio vecino conectado por el tren metropolitano. La CCHH es un centro cultural independiente muy potente, promovido por la comunidad Hip Hop de Esteio y ciudades vecinas (Canoas, São Leopoldo, Sapucaia, Novo Hamburgo), especialmente por iniciativa del grupo Rafuagi. En esa casa se celebran muchas actividades

4 Casi todas las participaciones del *Slam Peleia* están disponibles en su canal de YouTube: Slam Peleia.

relacionadas con el hiphop: desde talleres de *break-dance* o grabación de temas, hasta batallas de rimas, fiestas y presentaciones abiertas al público. Con el *Slam Liberta*, el formato *slam* sigue ganando terreno en la comunidad hip hop de la región metropolitana de Porto Alegre.

Rápidamente, estos cuatro *slams* entran en conocimiento uno de otro, y, en una fría noche de agosto de 2017, en el mismo aparcamiento del Largo Zumbi, se celebra el primer *Slam Conexões*, reuniendo los *slams* de la región Porto Alegre. El evento contó con la participación de Mel Duarte, una conocida *slammer* de São Paulo que fue invitada por los colectivos organizadores, y, en los días que estuvo en Porto Alegre, ofreció varios talleres y charlas.

A partir de ese momento, los *slams* comienzan a proliferar rápidamente en otros barrios más distantes del centro, incluso en municipios circundantes en la región metropolitana de Porto Alegre. Con ese movimiento, los participantes de los primeros *slams* llevan a sus barrios el formato competitivo de poesía hablada, encontrando nuevos participantes y públicos. Al mismo tiempo, aparecen *slams* temáticos, como el *Slam Chamego* (algo así como “*Slam Cariño*”), en el que las poesías deben tratar de alguna forma de amor, o el *Slam do Gozo*, dedicado a poesía erótica. Estas iniciativas buscan dar espacio a nuevos participantes o incentivar nuevos temas a los antiguos. El *Slam Chamego*, por ejemplo, surge al percibir que en los primeros *slams* predominaban temas muy duros y trágicos, en los que aparecía la denuncia de la violencia estatal y del genocidio de la juventud negra, el cual está en curso en las favelas brasileñas. Al restringir el tema en ese *slam* se busca que aparezcan nuevas variaciones temáticas, muchas veces de los mismos autores. El *slam* propicia momentos memorables, como un inesperado pedido de casamiento después de una poesía amorosa.⁵

La explosión de los *slams* en Porto Alegre y su región metropolitana se puede apreciar en la cantidad de *slams* actualmente en funcionamiento. Cada uno de ellos, con al menos cinco ediciones al año, escoge a un vencedor anual para participar en la Final Regional de Slam de Rio Grande do Sul, donde serán escogidos dos participantes para la Final Nacional en São Paulo. En la tabla siguiente (ver tabla 2) registramos los *slams* actualmente en funcionamiento en el estado. Aunque nuestro levantamiento recoge alguno

5 Video del pedido de casamiento en el *Slam Chamego*: “Poesía/Pedido de Cassamento”. Facebook, subido por Slam Chamego, 10 de diciembre de 2017. Web. 12 de diciembre de 2019. <https://www.facebook.com/watch/?v=974576252701033>.

más que el SLAM BR (dieciocho en lugar de catorce), incluyendo algunos que no se consolidaron o no llegaron a entrar en contacto con la red nacional de *Slams*, siempre existe el riesgo de omisión por olvido o desconocimiento.

Tabla 2: *Slams* en la región metropolitana de Porto Alegre y Rio Grande do Sul (RS)

	Slam	Localização	Primeira edição	Enlaces *
1	<i>Slam das Minas</i>	Praça da Matriz (Centro, Porto Alegre)	Diciembre de 2016	https://www.facebook.com/SlamdassMinasRS/ https://www.youtube.com/channel/UCCUHeONAlzjU638veYIV4Vw
2	<i>Slam Peleia</i>	Largo Zumbi dos Palmares (Cidade Baixa, Porto Alegre)	Marzo de 2017 (en la plaza del MM)	https://www.facebook.com/slampeleiaRS/ https://www.youtube.com/channel/UCroFwzpb5-oJE3WNNLL3SWQ
3	<i>Slam RS</i>	Largo Glênio Peres (Centro, Porto Alegre)	Mayo de 2017	https://www.facebook.com/pg/SlamRSoficial https://www.youtube.com/channel/UCgcmXErpGWX9eKojRJWVq4w
4	<i>Slam Liberta</i>	Casa da Cultura Hip Hop de Esteio (Esteio, RMPA)	Julio de 2017	https://www.facebook.com/slamliberta/
5	<i>Slam Chamego</i>	Brooklyn (Viaduto xx, Centro, Porto Alegre) e Largo Zumbi dos Palmares (Cidade Baixa, Porto Alegre)	Septiembre de 2017	https://www.facebook.com/SlamChamego/
6	<i>Slam Poesia</i>	Casa Cultural las Vulvas (Pelotas, RS)	Octubre de 2017	https://www.facebook.com/pg/slampoesia/
7	<i>Slam do Trago</i>	Bar da Carla (Cidade Baixa, Porto Alegre)	Octubre de 2017	https://www.facebook.com/slamdotrago/
8	<i>Slam Matriz</i>	Praça da Igreja da Matriz (Centro de Viamão, RMPA)	Noviembre de 2017	https://www.facebook.com/SlamMatrizViamao/
9	<i>Slam Desperta</i>	Parque do Lago (Canela, RS)	Febrero de 2018	https://www.facebook.com/pg/SlamDesperta

	Slam	Localización	Primeira edición	Enlaces *
10	<i>Slam da Tinga</i>	Esplanada e CECORES, (Bairro Restinga, Porto Alegre)	Febrero de 2018	https://www.facebook.com/Slamdatinga
11	<i>Slam 48</i>	Praça João Goulart – Parada 48 (Centro de Alvorada, RMPA)	Marzo de 2018	https://www.facebook.com/pg/slam48/
12	<i>Slam Poetiza</i>	Praça do Trem (Caxias do Sul, RS)	Marzo de 2018	https://www.facebook.com/Slam.poetiza
13	<i>Slam da Bonja</i>	Praça do Sapo (Bom Jesus, Porto Alegre)	Abril de 2018	https://www.facebook.com/Slam-da-Bonja-160795471273279/
14	<i>Slam do gozo</i>	Praça Professor Saint Pastous (Cidade Baixa, Porto Alegre)	Octubre de 2018	https://www.facebook.com/gozodoslam/
15	<i>Slam Poetas Vivos</i>	Itinerante, normalmente bares da Cidade Baixa (Porto Alegre)	Diciembre de 2018	https://www.facebook.com/pg/poetasvivxs/events https://www.youtube.com/channel/UCPpJbhWndfG55PlKk8woo4Q
16	<i>Slam das Manas</i>	Itinerante en Caxias do Sul (RS)	Diciembre de 2018	https://www.facebook.com/slamdasmanas
17	<i>Slam da Santa</i>	Praça Santa Isabel (Viamão, RMPA).	Enero de 2019	https://www.facebook.com/pg/slamdasanta
18	<i>Slam da Beira</i>	Beira de Ipanema (Zona Sul, Porto Alegre)	Marzo de 2019	https://www.facebook.com/Slam-da-Beira-327376324572867

* Todos los links con acceso en 12 de diciembre del 2019.

Elaboração própria.

Heterogeneidad de los estilos poéticos en los *slams*

Aunque el contexto competitivo, el escenario abierto y las influencias mutuas, llevan a consolidar algunas características generales en las poesías de los *slams*, es difícil hablar de un estilo suficientemente demarcado como para recortar la “poesía de *slam*” como un subgénero lírico. Como generalidades, podríamos destacar la importancia del cuerpo como herramienta expresiva, buscando siempre el movimiento circular para poder mirar a todo el público, gesticulando de diferentes maneras. Asimismo, se destaca la sensibilidad de posibilidad de vocalización, donde predominan volúmenes potentes para hacerse oír en el escenario urbano, no tan silencioso como un teatro o auditorio, pero que aun así permite eventuales incursiones en el susurro o el canto melódico. En cuanto a temáticas, predominan temas de denuncia contruidos desde la ira y la indignación. Un ejemplo sería el poema de Bruno Amaral que transcribimos a continuación. La transcripción del texto nos permite entender un poco de la construcción textual y los temas tratados, pero aun así recomendamos fuertemente escuchar el video de la presentación colocado en el vínculo, para apreciar completamente el momento, especialmente la variación de los versos hablados al canto melódico:

[HABLADO] Agora, é apenas mais um menino negro morto
Desobado naquele beco daquela favela de Porto,
Tinha mais furo de bala do que já tiveram anos de vida naquele corpo
E era apenas um menino negro morto,
Desobado naquele beco daquela favela de Porto,
E agora seu sangue corre junto ao cano do esgoto
Escorrendo misturado a sujeira
Em meio a chuva que leva consigo
O sangue do garoto.
Mas nessa rotina, eu vi que ninguém chora mais
Nem se incomoda.
Mortes prematuras inocentes, agora, é moda.
[ACELERANDO EL RITMO] Sobrevivendo de esperança é da picada ao terror
Onde a polícia pede segurança e o professor VALOR.
Os estudantes entram em guerra por educação
Mas são tachados de criminosos na ocupação.

[PAUSA. PÚBLICO AULLA: EEEEE!]

[...]

Porto: sempre em temporada de caça!

Notícia que lá no guetto sonou como uma ameaça.

Quantas famílias pretas, grande parte da massa,

Simplesmente destruídas, dizimadas, de graça...

[CANTADO] Quanto lapis já virou pistola?

Quanto caderno agora é três oitão?

Quantos abandonaram as salas de aula

Porque superlotaram as celas da prisão?

[PÚBLICO: WOOOOO!]

E que nas armadilhas desse mar de rosas

Esquecemos que as rosas também tem espinhos

[...]

E o penhor dessa desigualdade,

isso vale menos que a depravação...

[CANTADO] Menino, preto, do guetto... menino eu souuuu...

Menino, preto, do guetto... menino eu souuuu...

[PÚBLICO: WOOOOO!].⁶ (“*Slam Peleia* 2ª Edição” 00:00:06-02:30)

Este poema nos permite observar algunos de los elementos estructurales más generales en las poesías de los *slams*: la orfebrería de rimas y el peso del *punch-line*. Y es que, en conversaciones casuales con los *slammers*, son

6 La traducción dice: “[HABLADO] Ahora, es sólo más un niño negro muerto / Arrojado en ese callejón de aquella favela de Porto, / Tenía más agujeros de bala que años de vida tuvo ese cuerpo / Y era sólo un niño negro muerto, / Arrojado en ese callejón de aquella favela de Porto, / Y ahora su sangre corre junto a la cloaca / Escurriendo mezclado a la mugre / Entre la lluvia que lleva consigo / La sangre del pibe. / Pero en esta rutina, veo que nadie llora más / Ni se incomoda. / Muertes prematuras inocentes, ya es la moda. / [ACELERANDO EL RITMO] Sobreviviendo de esperanza, de la picada al terror / Donde la policía pide seguridad y el profesor, valor. / Los estudiantes entran en guerra por educación / Pero son tachados de criminales en la ocupación. / [PAUSA. PÚBLICO AULLA: EEEEE!] / [...] / Porto: siempre temporada de caza! / Noticia que allí en el gueto sono como amenaza. / Cuantas familias negras, gran parte de la masa, / Simplemente destruídas diezmadadas, sin causa... / [CANTADO] Cuánto lápiz ya se tornó pistola? / Cuánto cuaderno ahora es treinta y ocho? / Cuántos abandonaron la sala de aula / Porque están llenando celdas de prisión? / [PÚBLICO: WOOOOO!] / Y es que en los laberintos de este mar de rosas / Olvidamos que las rosas también tienen espinas / [...] / Y lo empeñado en esa desigualdad, / eso vale menos que depravación... / [CANTADO] Niño, negro, del gueto... niño soy... / Niño, negro, del gueto... niño soy... / [PÚBLICO: WOOOOO!]”.

frecuentes comentarios del tipo “hacer poesía *no es solo rimar*” o “Fulano es muy superficial, *solo* busca el *punch-line* fácil”. Este tipo de comentario da a entender que estos dos elementos son un suelo estructural que los *slammers* buscan trascender con otros recursos retóricos, pero aun así son considerados herramientas *sine qua non*. Es difícil encontrar en los *slams* poemas que no utilicen con profusión las rimas (internas y entre versos) o que no busquen en un determinado instante una explosión de la audiencia por efecto de un *punch-line*.

Como vemos en el poema de Bruno Amaral, las rimas se extienden por todo el poema, con multiplicidad de rimas internas en los versos, no apenas marcando el final de cada línea. Aunque cierta poesía contemporánea tiende a despreciar el rigor métrico y la rima pautada, en los *slams* es frecuente retomar estos recursos, que recuerdan al rap, pero también a las tradiciones populares del cordel y del repente. Aun así, raramente la rima se organiza en estructuras métricas fijas, como sí lo hace en el repente. Las rimas proliferan por todo el flujo locutorio como en un torbellino de ecos, produciendo una textura rugosa, una maya densa de relaciones sonoras entre las palabras que no dejan de sucederse frenéticamente en los tres minutos de los que dispone el *slammer*.

Por *punch-line* se entiende una frase especialmente potente que responde a una premisa colocada en los versos anteriores o que evoca una idea compartida de forma implícita con la audiencia. El *punch-line* busca la explosión de euforia en el público, que se manifiesta con gritos, aullidos y aplausos. En el caso del poema de Bruno Amaral recién transcrito, por ejemplo, el tema de la infancia periférica se plantea desde la antítesis escuela/prisión, donde la violencia y la muerte aparecen como consecuencias de los déficits del sistema educativo, llevando a la falta de esperanza de los más jóvenes. En las fechas de la declamación, mayo de 2017, este tema era especialmente candente, porque era reciente el recuerdo del movimiento nacional de estudiantes secundaristas que ocuparon sus escuelas para reclamar más inversión y mejoras del sistema educativo. Así, las premisas colocadas (el niño negro muerto junto a un arroyo de la favela, el lápiz y el cuaderno convertidos en pistola del calibre treinta y ocho) sintetizan el transfondo implícito compartido con la audiencia, lo cual lleva a la explosión del público cuando se pronuncia indignado el

punch-line: “Los estudiantes entran en guerra por educación / Pero son tachados de criminales en la ocupación”.⁷

Otra marca convencional de la poesía de *slam* es la retórica de la “verdad poética”, que establece una continuidad entre el autor, el sujeto lírico del poema y el declamador. A diferencia del famoso verso de Pessoa, en los *slams* no se espera que el poeta sea un fingidor, sino que sea honesto y construya una perspectiva arraigada en sus vivencias. Aunque es comprensible cierto recurso a la ficción y la ironía, no sería aceptable que, por ejemplo, un *slammer* blanco declamase una poesía sobre sus experiencias de sufrimiento por racismo. Entenderemos esto con un pedazo de la poesía “Bisnetos”, del poeta Bruno Negrão. Como en todas las poesías de *slam*, es preferible ver el registro en vídeo que apenas leer la transcripción, para sentir el contexto y la interacción con el público:

Adoro ver esses troxa se pagando
Peito estufado
Nariz empinado
Gritando alto
— Sabe com quem ta falando?
Opa
Sei sim,
Sei, sim senhor
— Tu é bisneto daquele cara que escravizou meu bisavô!

Eles anda de Mercedes-Benz, eu também
Eles tem motorista meu bem, eu também
A única diferença é que a minha tem catraca, a deles não tem
Só se eu abrir um canil pra andar com 18 kilate
Uber pode até ter balinha
Eu prefiro mandolante

“Dois pro motora
Dois pro cobrador
Bem ao fundo do carro

7 El original dice: “Os estudantes entram em guerra por educação / Mas são tachados de criminosos na ocupação”.

Um passinho a frente por favor”

Na primeira resposta

Os bico já se assusta

Chupa!

Eu não vou abaixar a cabeça pra nenhum filho da... p*ta

E tu? Sabe quem eu sou?

Então me escuta

Bruno Negrão, senhor

Bisneto daquela preta

Que no engenho do teu bisavô

Deu fuga.⁸ (“BISNIETOS” 00:01:56-03:04)

Comparado con el poema de Bruno Amaral, leído antes, notamos que el estilo de Bruno Negrão es más discursivo y narrativo, aproximando los versos hacia un flujo de conversación cotidiana. Este poema incluye el propio nombre del autor/declamador, algo que no es raro en las poesías de *slams*, lo cual demarca con nitidez esa continuidad de la que hablábamos antes, que arranca de la exigencia de textos autorales. A partir de las relaciones familiares con sus ancestros, Bruno aborda el racismo estructural actual en Brasil, a través de su historia, pero no desde la objetividad macroscópica, sino desde el intimismo de las relaciones personales: cada sujeto lleva a sus antecesores como parte de sí mismo, y las interrelaciones personales de hoy son un eco de las del pasado. De hecho, en un país que abolió la esclavitud hace apenas ciento treinta y un años, el pasado esclavista es cuestión de cuatro o cinco generaciones, por lo que los versos finales del poema (que funcionan como

8 La traducción dice: “Adoro ver a esos boludos engreídos / Pecho hinchado / Nariz empinado / Gritando alto / — Sabes con quién estás hablando? / Opa, / Sí, lo sé, / Sí lo sé, señor, / — Tú eres bisneto de aquel tipo que esclavizó a mi bisabuelo! // Ellos andan en Mercedes-Benz, yo también / Ellos tienen chófer, querido, yo también, / La única diferencia es que el mío tiene torniquete de acceso, y el suyo no. // Sólo abriendo un canil para andar con 18 kilates [“que-ladran”] / Uber puede tener caramelos, / yo prefiero mandolate // “Dos para el conductor / Dos para el cobrador / Bien al fondo del camión / Un pasito por favor” / A la primera respuesta / Los turros ya se asustan / Chupa! / No voy a bajar la cabeza para ningún hijo de... p*ta // Y tú, sabes quién soy? / Entonces escucha: / Bruno Negrão, senhor, / Bisneto de aquella negra / Que en el Engenho de tu bisabuelo / Se fugó”.

explosivo *punch-line*) no son tan metafóricos como podría parecer, si se leen en clave literal. Aunque el poema se sostiene como texto autónomo, sería impensable que ese poema fuese declamado por cualquier otro *slammer*, sobre todo uno blanco. Esto puede parecer una obviedad, pero el hecho es que, en otros contextos, la ficcionalización literaria permite que escritores blancos aborden la cuestión racial brasileira desde una perspectiva negra. Un buen ejemplo es la prosa poética “*Da Paz*”, un texto del escritor blanco brasileiro Marcelino Freire, en el que el sujeto lírico presenta a una madre negra que acaba de perder a su hijo, quien murió baleado. Una interpretación muy impactante de ese texto es la realizada por la actriz Naruna Costa en el *Sarau do Binho*, registrada en video.⁹ El texto demuestra la racialización y feminización del sujeto lírico, lo que haría extraño que fuese declamado por su autor en un contexto de *slam*:

Eu não sou da paz
[...]
A paz não mora aqui, no meu tanque
A paz é muito branca
a paz é muito pálida
Já disse: Não quero
Não vou em nenhum passeio
Nenhuma passeata.¹⁰ (“Naruna” 00:00:01-02:03)

Esa misma idea de “verdad poética” es elaborada, casi como un tema metaliterario, en los siguientes versos de Cristal Rocha, declamados en el *Slam Peleia* de junio de 2018. Vale la pena presentar a la *slammer* con apenas dieciséis años y unos potentes versos antirracistas, Cristal se había proclamado campeona de la Final Regional de Slam de Rio Grande do Sul 2017, participando ese mismo año en la final nacional en São Paulo. En el momento de esta declamación, por tanto, Cristal ya era una figura famosa en el circuito de *slams* de la ciudad (fama que, por cierto, no hace más que crecer, ya que Cristal ha comenzado una promisoro carrera en la

9 Véase “Naruna”.

10 La traducción dice: “Yo no soy de paz / [...] / La paz no vive aquí, en mi tina / La paz es muy blanca / La paz es muy pálida / Ya dije: No quiero. / No voy a ningún paseo, / Ninguna marcha...”.

música lanzando un trap reconocido).¹¹ Los versos de amor que vamos a comentar parecen haber sido compuestos pensando específicamente en el *Slam Chamego*, que es mencionado al inicio del poema, por lo que se nota el tono espontáneo y sin mayores pretensiones:

Queria mandar uns versos do *Chamego*,
Mas me faltou inspiração.
Peguei a caneta e rabisquei uns versinhos meio falhado
Não adianta, quando falo de sentimento sempre sai meio zoado...
[...]
Me pergunta o que eu tenho feito pra viver
Eu vou te responder: arte!
Me fala do teu dia mesmo que tenha sido um tédio
Quem sabe nossa conversa pode ser o próprio remédio
Pra essas fases tão automáticas e deslizes de tempo
Que possamos como em câmara lenta
Admirar cada momento...
Oh, as ideias da Cristal!
Ela nem tem idade.
Pô, mas é difícil ser real nessa realidade.
Procurro conversas e sorrisos
Procurro gente de verdade, mas me assusta
Quando conversar com a alma me parece raridade
Mas... Quem sou eu para falar de amor? A mais nova...
A mais nova sensibilidade que me despertou pro agora.¹²
 (“Slam Peleia 15ª Edição” 00:00:07-01:59)

11 Véase “Cristal”.

12 La traducción dice: “Quería mandar unos versos de cariño, / Pero me faltó inspiración. / Tomé el boli y esboqué unos versitos medio fallidos / No hay manera, cuando hablo de sentimientos siempre sale medio raro... / [...] / Me preguntas que he hecho para vivir / Y te respondo: arte! / Háblame de tu día aunque haya sido aburrido / Tal vez nuestra conversación pueda ser el propio remedio / Para esas fases tan automáticas y deslices de tiempo / Que podamos, como a cámara lenta / Admirar cada momento... / Ah, las ideas de Cristal! / Ella no tiene ni edad... / Joder, lo más difícil es ser real en esta realidad. / Busco conversaciones y sonrisas / Busco gente de verdad, pero me asusta / Cuando conversar con el alma me parece rareza... / Pero... quién soy yo para hablar de amor? La más joven... / La más joven sensibilidad que me despertó para el ahora”.

En este caso, además del juego de la honestidad poética ya comentado, se establecen las relaciones implícitas con el público, que asumimos que conoce a la poeta. El desafío es tratar un tema nuevo, por el que la poeta no es conocida, y en el que ella misma se presenta inexperta. Como se puede apreciar en las reacciones del público, que ríe en varias ocasiones, hay una conexión emocional en la comunidad, que empatiza directamente con la *slammer* más allá de los artificios literarios.

El siguiente poema comentado es de Silvinho, presentado en la apertura del primer *Slam Chamego* (por tanto, en ronda no competitiva). En este podemos ver un efecto semejante de complicidad autor-público, en la que destaca la importancia del contexto del poema. Aunque funcionó muy bien en su primera presentación, ese mismo poema fue declamado por su autor en la final regional y no logró un efecto tan positivo. El primer *Slam Chamego* fue precedido de una cierta inquietud, en la que nadie sabía cómo iba a funcionar esa propuesta de *slam* temático. Recordado como un momento emocionante, el poema de Silvinho provocó varias lágrimas de emoción y sirvió para sensibilizar a poetas y público para ese *slam* amoroso, un tema en el que muchos de los participantes no tenían experiencia poética previa. Recordemos que muchos de los *slammers* venían del mundo de las batallas de *MCs*, dominando repertorios de estilos mucho más hostiles y agresivos. Igualmente, los temas que venían consolidándose como más frecuentes en los *slams* eran en tono de denuncia, semejantes al de Bruno Amaral leído al inicio. Este poema de Silvinho es muy diferente, pues en esa ocasión él participaba como uno de los organizadores del evento. Aprovechando la ocasión, le dedica este poema a su madre, quien estaba presente entre el público:

Ei mulher! cê está tão linda hoje! Teu sorriso
é meu compromisso
e é por isso que eu te trouxe
esses versos que nem perto chegam de te contemplar
é que não se transcreve o que o amor tem pra falar

Mas eu vou falar! Tenho os teus olhos como meta,
inclusive, cê acredita mãe? me descobri poeta
e como tal, aceito o fardo e pago pra escrever
tudo aquilo que o teu abraço já me cansou de dizer

“Eu te amo”.

Mas não assim, te amo e ponto
é um “te amo” que eu vi nascer
quando não tínhamos nem um conto
e não que tenhamos hoje!
Mas é que hoje já descobri que dinheiro
é quase nada, se eu já sou rico de ti.

E percebi, depois de grande, ô que burro!
que aquele colo da antiga era o único porto seguro.
e era o melhor do mundo,
e mundo ao qual sucumbo e, ainda hoje,
quando eu sangro muito, eu volto lá, te juro.

Essas madeixas que já são brancas me contam todas tuas sinas
e quando teus olhos gritam, tuas conversas me ensinam [*bocina de carro*]
[*i sube el volúmen de la voz*] Me ensinam e chega a vida sem ser esse risco
deixar as lágrimas no armário e se vestir só de sorriso

Por dizer que dentro dela, ele [aponta pro céu] é maior que tudo isso,
O ódio entra na sua cama, mas o amor é seu compromisso
E dito isso, sempre repete por onde for,
que se for pra pecar, que seja no excesso de amor [*público grita “Pow!”*]
[*i sube el volúmen de la voz*] e não na falta ou no pudor!
Pois o ódio é inquisidor
transforma em frio o calor
seja o próprio cobertor.

Lembra, você que me ensinou,
Se a maldade se causar, cerre os punhos sem temor
Pois foi sendo mulher que pra um homem ensinou
Não é só ser o consolo, é também não ser a dor.
Não machuque, ela disse.
Mulheres são diamantes dos mais lindos, ela disse.
Não só por serem brilhantes, mas por serem os mais cortantes.

Então perceba o instante e não vacile, ela me disse.

Mulher. Das bravona, até a tampa,
nunca negou um fronte, é ariana, não adianta [*sonríe y risas del público*]
Se ateia ela desbanca
Natural sagacidade, feminina como as palavras justa e liberdade
[*público grita "Pow!"*]

E contigo pela cidade, eu te levo no meu olhar,
Talvez as lágrimas digam o que eu não consegui falar
Teus conselhos são cantar, compassos dados contra o vento
por isso no teu falar eu sigo sempre atento e
contigo no meu peito, te levo sempre que der,
contigo nos meus olhos, quando a lágrima vier,
contigo em mente eu descobri que eu posso ser o que eu quiser
"seja forte", "seja homem" [levanta el puño y frunce el ceño] [pausa]
[*sonríe y niega con el dedo*] Não, "seja mulher"¹³ ("Abertura" 00:00:16-03:16)

-
- 13 La traducción dice: "Ey mujer! Estás tan linda hoy! Tu sonrisa / es mi compromiso / y es por eso que te traje / estos versos que ni cerca llegan a te contemplar / es que no se transcribe lo que el amor tiene para hablar // Pero voy a hablar! Tengo tus ojos como meta, / incluso, te lo puedes creer mamá? Me descubrí poeta / y como tal, acepto el fardo y pago para escribir / todo aquello que tu abrazo ya me cansó de decir // "Te amo" // Pero no así, te amo y punto / es un "te amo" que vi nacer cuando no teníamos ni un mango / y no es que tengamos hoy, / Pero es que hoy ya descubrí que dinero / es casi nada, si ya soy rico de ti. // Y, entendí, una vez grande, qué burro! / Que aquel regazo antiguo era el único puerto seguro / y era lo mejor del mundo, / y el mundo al cual sucumbo y, aun hoy, / cuando sangro mucho, allí vuelvo, te lo juro. // Esas madejas que ya son blancas me cuentan todas tus desdichas / y cuando tus ojos gritan, tus conversaciones me enseñan [bocina de carro] / [sube el volúmen de la voz] Me enseñan y llega la vida sin ser ese riesgo / dejar las lágrimas en el armario y vestirse solo con sonrisas // Por decir que dentro de ella, él [apunta al cielo] es mayor que todo eso, / El odio entra en su cama, pero el amor es su compromiso / Y dicho esto, siempre repite donde va, / que si hay que pecar, que sea por exceso de amor [*público grita "Pow!"*] / [*Sube el volúmen de la voz*] y no por falta o por pudor. // Pues el odio es inquisidor / transforma en frío el calor, / sea su propio edredón. / Recuerda, tú me enseñaste, / Si la maldad sucede, cierra los puños sin temor / Pues fue siendo mujer que a un hombre enseñaste / No es solo ser el consuelo, es también no ser dolor. / No hieras, ella dijo. / Mujeres son diamantes de los más lindos, ella dijo, / No por ser los más brillantes, sino por ser los más cortantes. / Entonces percibe el instante y no vaciles, ella me dijo. // Mujer, de las más bravas, hasta la médula, / nunca negó un enfrentamiento, es de Aries, no hay manera [*sonríe y risas del público*] / Si se prende, ella lo encara / Natural sagacidad, femenina como las palabras justicia y libertad [*público grita: "Pow!"*] // Y contigo por la ciudad, te llevo en mi mirada,

Es más fácil apreciar el cuidado estructural con el que se construye este poema, que adopta la forma de oda o alabanza, cuando se lee. Aun así, volvemos a recomendar ver el vídeo en el vínculo, para observar las respuestas emocionales de quienes están en el público, las cuales llegan al delirio cuando acaba el poema, en el momento en el que la cámara gira sobre sí misma, recorriendo a la audiencia, y enfocando las lágrimas de la madre alabada abrazada al poeta. Atentos al texto, vemos que la primera estrofa abre dirigiéndose a la mujer en sentido amplio, que ya en la segunda estrofa es particularizada en la figura de la madre, a la que caracteriza con algunas notas autobiográficas en la tercera. En la medida en que el poema avanza, ese tono intimista hacia la madre hace que las afirmaciones sean más trascendentes, recurriendo a símbolos como las sonrisas y las lágrimas o términos abstractos como amor y odio, frío y calor, el pecado y lo inquisidor. En esa balanza, entre lo íntimo y lo universal, se mueve el poema hacia su tercio final, combinando pasajes de profundidad aforística (“mujeres son diamantes de los más lindos, ella dijo / no por ser brillantes, sino por ser los más cortantes”) con comentarios personalísimos, recordando que el modelo vivo al que se canta es una mujer concreta, con carácter propio (“bravona”) y hasta signo zodiacal (“ariana, no hay manera”), momento de humorística complicidad que relaja la tensión dramática. El cierre del poema está especialmente logrado: sobre la antinomia arquetípica de lo masculino y lo femenino, ocurre un giro inesperado en el devenir-mujer del poeta-hombre (“contigo en mente descubrí que yo puedo ser lo que quiera / ¿Sé fuerte? ¿Sé hombre?”), que al afirmarse también funciona como *punch-line* (“no... ¡sé mujer!”), ya que recoge lo sembrado en los versos anteriores y, al mismo tiempo, retoma ese vocativo fuerte que abría el poema (“¡ey, mujer!”), haciendo que el canto a su madre adquiera una dimensión mayor como canto a lo femenino.

Retomamos lo ya comentado acerca de la importancia del contexto en el acontecimiento de este poema en particular. Siendo el *Slam Chamego* una especie de experimento afectivo en el circuito de *slams*, tal vez la emotividad

/ Talvez las lágrimas digan lo que no consigo hablar / Tus consejos son cantar, compases dados contra el viento / Por eso a tu hablar sigo siempre atento y / contigo en mi pecho, te llevo siempre que puedo, / contigo en mis ojos, cuando la lágrima viene, / contigo en mente descubrí que puedo ser lo que quiera: / “Sé Fuerte!”, “Sé Hombre!” [levanta el puño y frunce el ceño] [pausa] [sonríe y niega con el dedo] No, sé mujer”.

fuese potencializada por lo inesperado de los versos. El mismo poeta ya había ganado otra edición del *Slam Peleia* con versos tristes y pesados, cargados con sangre y balas, clamando con indignación contra muertes vanas. La estética hiphop del poeta, con gorro de lana y barba espesa, dilatación en la oreja y ropa ancha, puede llevar a anticipar rimas más duras y feroces. La visión del poeta puede contrastar con el tono amoroso del poema y ese cierre que afirma el deseo hacia lo femenino, apuntando al lema del *slam*: “Baja la guardia y abre el pecho” (Abaixa a guarda e abre o peito).

Hablando de fuerza femenina, aún falta comentar el surgimiento de Jamille Santos en el circuito de *slams* de Rio Grande do Sul. Oriunda de la ciudad de Caxias do Sul (RS), y poco conocida en la capital, su presencia fue vivida como una revelación en la Final Regional de Slam de 2018, celebrada en Porto Alegre, en la cuadra de la Escuela de Samba Imperatriz Dona Leopoldina (barrio Rubem Berta). Jamille participó en la Final Nacional dos años, pues fue finalista en la Final Regional RS 2018 y campeona en 2019. Además de los textos fuertes y voz potente, destaca su presencia en el escenario, con peinado *black* alto y la movilidad dinámica de quien domina el *break-dance*. Sin registros en video en situación de *slam*, comentamos este poema gravado especialmente para el programa de televisión paulista *Manos e Minas*.

Pensei em deixar meu corpo em total responsabilidade
daqueles que me apontam como irresponsável.
Já que sou muito nova para certas atitudes
talvez no meu lugar escolham algo mais aceitável.
E aí, quando der errado, a culpa não vai ser minha,
quando recusada ou invadida serei apenas vítima,
sem culpa, sem vestes curtas, sem posicionamento,
sem recusas, sem lamentos, eu só lamento, só... lá...
Minha consciência diz: “tá errado esse pensamento”,
e eu fiz aquilo que disse nunca mais fazer.
Falar sobre isso? Sério? De novo?
Relembrar que já desejei morrer por culpa do outro
que ao me ver com medo sentia prazer
e pra ser sincera, já estou exausta,
aqui estou mais uma madrugada desgastada,

depois de uma crise desgraçada,
com tanta dor em minha cabeça bagunçada
e eu passo a mão na minha coroa embaraçada [passa a mão no cabelo]
e lembro, dos nós que eu já soltei,
dos sussurros de rainhas e reis,
e reafirmo: sozinha nunca andei,
e apesar de tanto ódio, muito eu já amei,
já deixei pra atrás muito AMEM,
mas sem perder a fe.
E hoje eu digo com orgulho: irmãos, axé!
Até pensei que a culpa fosse minha,
já aponteí errado short curto de outra mina,
já reproduzi discurso racista sem perceber
que minha testa estava na mira.
A troco de que? Ser aceita em um certo grupo?
Aceite a condição de ser vendada diante esse mundo sujo.
Mas me revoltei. Em troca, fui ouvida,
pelas minhas falas de mistérios e
tive que gritar para, talvez, ser levada a sério.¹⁴
 (“Tive que gritar” 00:00:01-01:33)

14 La traducción dice: “Pensé en dejar mi cuerpo en total responsabilidad / De aquellos que me apuntan como irresponsable / Ya que soy muy joven para ciertas actitudes / Tal vez en mi lugar escojan algo más aceptable. / Y así, cuando falle, la culpa no será mía, / Cuando rechazada o invadida seré apenas víctima, / sin culpa, sin ropas cortas, sin posicionamiento, / sin rechazos, sin lamentos, yo solo lamento, so... la... / Mi consciencia dice: ‘está equivocado ese pensamiento’, / y yo hago aquello que dije que nunca más haría. / ¿Hablar sobre esto? ¿En serio? ¿De nuevo? / Recordar que ya desee morir por culpa del otro / Que al verme con miedo sentía placer / Y para ser sincera, ya estoy exhausta, / Aquí estoy una madrugada más, desgastada, / Después de una noche desgraciada, / Con tanto dolor en mi cabeza desastrada / Y paso la mano en mi corona enmarañada [pasa la mano en su cabello] / Recuerdo, los nudos que ya solté, / De los susurros de reyes y reinas, / Y reafirmo: sola nunca anduve, / A pesar de tanto odio, ya amé mucho, / Ya dejé para atrás mucho AMÉN / Pero sin perder la fe. / Y hoy digo con orgullo: hermanos, Axé! / Hasta pensé que la culpa fuese mía, / Ya señalé la falda corta de otra piba, / Ya reproduje discurso racista sin notar / Que mi cabeza estaba en el objetivo. / ¿A cambio de qué? ¿Ser aceptada en cierto grupo? / Acepté la condición de seguir vendada en este mundo sucio. / Pero me rebelé. A cambio, fui escuchada, / Por mis palabras de misterios / Tuve que gritar para, tal vez, ser tomada en serio”.

Circulación de los *slams*: videos, fanzines y plazas

En este último apartado queremos explicar con más detalle dónde y cómo circulan las poesías de los *slams*. Como ya dijimos, la situación de *slam* más cotidiana es el encuentro predefinido, divulgado previamente por internet en redes sociales como Facebook o Instagram. En esas situaciones, el público puede escuchar directamente los poemas en el mismo momento que están siendo declamados, participando en la situación con su presencia y su sonido. Pero, además de esto, los videos en internet (como todos los que hemos presentado hasta aquí, casi siempre publicados en la plataforma YouTube) ofrecen un espacio de divulgación para la poesía oral, el cual era impensable hace unos años. Si tenemos como referencia las tradiciones pluriseculares de la poesía oral, como el repente o el cordel, tan populares en Brasil, notamos que la relación presencial autor-público era casi la única forma posible de divulgación. Aunque, en algunos, puede que hayan existido registros sonoros con tecnologías como el disco de vinilo, la grabación magnetofónica, e, incluso, divulgaciones radiofónicas, estas nunca fueron tecnologías lo suficientemente populares como para convertirlas en un medio expresivo específico. Las nuevas tecnologías para registro, divulgación y reproducción, hacen que muchos de estos poetas de los *slams* inviertan tiempo, reflexión y trabajo en la producción de videos de poesía oral, pensados específicamente para tales avances. Con una estética semejante al videoclip, pero con la sobriedad que implica la ausencia de música instrumental, estos videos intentan incorporar la intensidad del momento de la declamación, también permitiendo otras tonalidades que serían imposibles en una rueda de *slam*. Con esto, los poemas de *slams* ganan nuevas variaciones, a veces muy diferentes a la declamación en la rueda urbana.

Un buen ejemplo para apreciar estas variaciones es el poema “E se Jesus fosse preto?”, de Bruno Negrão. Este poema fue declamado en varias ocasiones en corros de *slams*, especialmente durante 2017, antes de que Bruno fuese finalista de la Final Regional de *Slam*, consiguiendo su plaza para participar en la Final Nacional. Pero, al mismo tiempo, Bruno grabó un video específico de ese poema, que divulgado en Facebook y YouTube, consiguió un enorme efecto de viralización, permitiéndole mayor visibilidad como poeta. El poema dice:

Ei meu, ei meu, e se Jesus fosse preto?
Tô falando dele mesmo, o filho de dona Maria
Nunca conheceu o pai e nem teve emprego,
que faz aniversário em dezembro
Já parou pra pensar se ele fosse preto?
Ou esqueceu que ele nasceu na periferia?

Ei meu, ei meu, e se Jesus fosse preto?
Desses todo metido a malandrinho
Um dia ele saiu de casa com uns trocado
A mãe falou pra pagar a conta d'água, ele
foi com o dinheiro contado
Mas parou em frente ao mercado
e gastou tudo em vinho

Ei meu, ei meu, e se Jesus fosse preto?
Tipo tu, que não tem nem uber no celular
Pra chegar na quebrada só se for na pernada
Um dia ele chegou e a rua tava alagada
Não da nada
Por cima dela ele teve que caminhar

Ei meu, ei meu, e se Jesus fosse preto?
Até porque ele também não teve acesso a estudo
Mas inteligente
Aprendeu com puta, ladrão e indigente
Que a lei na rua é diferente
Não se julga ninguém: é cego, surdo e mudo

Ei meu, ei meu, e se Jesus fosse preto?
Tudo bem, eu sei que aqui o papo é sério
Mas vamos supor, se ele fosse da nossa cor
Não seria respeito chamá-lo de Senhor
Mas, sim, de Nego Véio

Ei meu, ei meu, e se Jesus fosse preto?
Desses que só andam na estica
O cabelo longo, na verdade, um black,
De vez em quando, até uns beck
E a santa ceia, só uns muleke
Matando a larica

Ei meu, ei meu, e se Jesus fosse preto?
Seria engraçado
Ao falar pra atirar a primeira pedra
Esses troxa que adora cagar regra
Iam dizer “Que merda,
Olha lá mais um neguinho viciado”

Ei meu, ei meu, e se Jesus fosse preto?
Esse papo de pedir perdão ia ser vitimismo
E quem hoje vê problema em cuspir na cruz
Se ele não tivesse olhos azuis
Ia falar “Chuta que é cristianismo”

Ei meu, ei meu, e se Jesus fosse preto?
Desses que não tem medo
Que querem que todos escutem sua voz
Mesmo que isso gere algum algoz
Foda é que a sina desses muleke, tipo nóiz,
É morrer
Cedo

Ei meu, ei meu,
Será que Jesus não era mesmo preto?
Eu tô achando...
Preto igual o rock'n roll, Egito,
Machado de Assis e outros tantos
Bom, aí mesmo se ele fosse preto,

Pra vender a sua imagem e ser aceito
iam te dizer que ele era branco.¹⁵ (“E Se Jesus” 00:00:01-02:34)

Comparado con otros poemas vistos hasta aquí, este destaca por su estructura discursiva, como la exposición de una idea en una conversación casual. La estructura de repetición se adapta perfectamente al mensaje de fondo, que parte de esa epifanía inicial (y ¿si...?), la cual permite tramitar en el pensamiento todas sus implicaciones, provocando desde la reflexión hasta la carcajada, cerrando con golpe maestro de ironía el poema. Este poema también fue declamado en varias ocasiones en *saraus* en Porto Alegre, entre otras ciudades de Brasil, consiguiendo un buen efecto en la audiencia con sus golpes de ironía. Pero la sutileza de las ideas, que se van entregando al oyente como quien ofrece una seductora fórmula secreta, parece adaptarse mejor al video editado (“E Se Jesus”). En este formato, el poeta puede expresarse sin elevar la voz, apareciendo como un contrabandista al fondo de la imagen tras los barrotes de una escalinata. La llamada que se repite al inicio de cada estrofa (“ei meu! Ei meu!”) tiene el tono de llamada clandestina de un

15 La traducción dice: “Eh, tío, Eh, tío, ¿y si Jesús fuese negro? / Estoy hablando de ese mismo, el hijo de doña María, / Nunca conoció a su padre ni tuvo empleo, / que cumple años en diciembre / ¿Te has parado a pensar si él fuese negro? / O ya olvidaste que nació en la periferia? // Eh, tío, Eh, tío, ¿y si Jesús fuese negro? / De esos, hecho un pillo / Un día salió de casa con unas monedas / Su madre le dijo que pagase la cuenta de agua, y él / Fue con el dinero contado / Pero paró en frente al mercado / Y gastó todo en vino. // Eh, tío, Eh, tío, ¿y si Jesús fuese negro? / Como tú, que no tenés ni uber en el celular / Para llegar a tu villa nomás si es a caminada / Un día él llegó y la calle estaba alagada / No pasa nada / Sobre las aguas tuvo que caminar // Eh, tío, Eh, tío, ¿y si Jesús fuese negro? / Porque el tampoco tuvo acceso a estudio / Pero inteligente / Aprendió con puta, ladrón e indigente / Que la ley en la calle es diferente / No se juzga a nadie: es ciego, sordo y mudo. // Eh, tío, Eh, tío, ¿y si Jesús fuese negro? / Dale, ya sé que aquí la charla es seria / Pero pongamos por caso, si fuese de nuestro color / No sería de respeto llamarlo Señor, / Sino, *Nego Véio*. // Eh, tío, Eh, tío, ¿y si Jesús fuese negro? / De esos llenos de estilo / Pelo largo, en verdad, un *black*, / De vez en cuando, hasta un porro, / Y la santa cena, unos pibes / Matando el hambre. / Eh, tío, Eh, tío, ¿y si Jesús fuese negro? / Sería gracioso / Al hablar para tirar la primera piedra / Esos boludos que adoran imponer reglas / Dirían, ‘Qué mierda, / Mirá, otro negrito viciado!’ // Eh, tío, Eh, tío, ¿y si Jesús fuese negro? / Esa historia de pedir perdón iba a ser victimismo / Y quién hoy ve problemas en escupir en la cruz / Si él no tuviese ojos azules / Iba a decir ‘Chuta, que es cristianismo.’ // Eh, tío, Eh, tío, ¿y si Jesús fuese negro? / De esos que no tienen miedo / Que quieren que todos escuchen su voz / Aunque eso provoque algún verdugo / Lo jodido es que el destino de esos chicos, como nosotros, / Es morir / Pronto // Eh, tío, Eh, tío... / ¿Será que Jesús no era negro? / Estoy pensando... / Negro tipo rock’n roll, Egipto, / Machado de Assis y otros tantos, / Bueno, si él fuese realmente negro, / Para vender su imagen y ser aceptado, / Iban a decirte que era blanco”.

traficante de información; del alumno repetidor que cuenta verdades secretas del mundo de los adultos a sus colegas adolescentes; del militante subversivo que trae una tesis revolucionaria, pero no puede ser visto divulgándola. En el *slam*, esa misma llamada no siempre puede expresarse en ese tono, y se hace necesario gritar el vocativo para hacerse oír por la audiencia, con un tono más próximo a un vendedor de feria o un predicador apocalíptico, lo que hace que la interpretación del poema varíe sutilmente en su recepción, expresando diferentes potencias poéticas contenidas en el texto.

Además de esa doble vida del poema, en su declamación oral en contexto de *slam* y en el vídeo editado, podemos apuntar a un tercer modo de existencia de “E se Jesus fosse preto?”. Hacia finales de 2017, Bruno Negrão editó este poema en un pequeño fanzine, junto con otros poemas de su autoría (ver figura 2). Con una diagramación imaginativa, el fanzine se imprime en dos hojas cortadas y grapadas, lo que reduce muchísimo su coste de impresión. Con este formato, el fanzine de Bruno Negrão pasó a ser vendido de mano en mano, con precio variable a partir de dos reales, en *slams*, fiestas, eventos literarios o, simplemente, ofrecido en los bares los fines de semana. El propio Bruno dice que es difícil calcular cuántos ejemplares de este fanzine vendió, pero ciertamente debe superar las tres mil copias.



Figura 2. Ejemplares del fanzine *E se Jesus fosse Preto?* de Bruno Negrão. Divulgación del autor.

La iniciativa de Bruno Negrão inauguró una tendencia muy exitosa entre los poetas de *slams*, que vieron en el fanzine un medio muy apropiado para divulgar su obra y conseguir un retorno financiero de ese trabajo. Esta práctica recuerda a la poesía de cordel, pero también a los poetas de la “generación mimeógrafo” que dejó su marca en la literatura canónica brasileira (Chico Alvim, Zuca Sardan, Nicolas Behr). A causa del fanzine de Bruno Negrão, varios *slammers* comenzaron a publicar los suyos propios. Podemos citar de memoria y sin intención de exhaustividad: *Quando o caso escurece* (Cristal Rocha), *Hoje lembrei de Racionais* (Hércules Marques), *Te amo sua cachorra* (Rafael Delgado), *Poetas Vivos* (coletânea do coletivo), *Amar não machuca ninguém* (Mike Lorry). Este último, un joven poeta haitiano que vive en Porto Alegre desde hace pocos años, comenzó a participar casi por casualidad en el circuito de *slams*, sin un gran dominio del portugués. Inmediatamente fue abrazado por toda la comunidad, la cual lo apoyó hasta que consiguió lanzar su primer fanzine, al que le siguieron otros dos con poemas en portugués, francés y creole. Como él explica, con los primeros cuatrocientos reales que consiguió vendiendo estos fanzines compró una lavadora, liberando a su madre del tiempo que gastaba lavando a mano la ropa de su familia.

Actualmente, Mike Lorry prepara una edición en libro de sus poemas. Esta es otra tendencia apreciable entre los poetas de *slams*: la edición de libros independientes. Casi como una consecuencia lógica, estos jóvenes poetas se van adueñando de los medios tecnológicos necesarios y entienden que, con los medios actuales, pueden editar libros con formato convencional para distribuirlos personalmente. Editoriales especializadas, como la reciente *Figura de Linguagem*, parecen muy interesadas en establecer relaciones de cooperación con estos poetas.

Pero, a pesar de las posibilidades técnicas de producción, divulgación y reproducción que ofrecen los videos y las redes sociales, parece que el encuentro presencial no pierde vigencia para la poesía oral. Como vimos en la tabla 2, solo en Rio Grande do Sul se encuentra una buena cantidad de *slams* de frecuencia mensual. Sin salir de la región metropolitana de Porto Alegre, es posible asistir o participar en un *slam* cada fin de semana, aun cuando esto tiende a aumentar la necesidad de desplazamientos largos. Observando la lista de *slams* existentes señalados en la tabla 2, notamos fácilmente la tendencia a la descentralización de los *slams*. A partir de 2018,

a los *slams* organizados en barrios centrales de Porto Alegre (Cidade Baixa, Centro) se añaden *slams* celebrados en barrios periféricos de la capital (Restinga, Bom Jesus) o en municipios circundantes (Esteio, Alvorada, Viamão). Lógicamente, este cambio territorial impacta en diferencias notables en la composición social y racial de los participantes y el público, pues, en tanto se alejan más de los centros blancos enriquecidos, hay más afrodescendientes y trabajadores.

Este crecimiento periférico de los *slams* es un movimiento consciente y planificado por los protagonistas, quienes, como dijimos, casi siempre son originarios de barrios periféricos, aunque hayan comenzado en los *slams* centrales. La organización de los *slams* en las periferias viene frecuentemente acompañada de actividades paralelas, normalmente relacionadas con la educación popular. Por ejemplo, en Alvorada, antes que el *Slam 48* (que hace referencia al número de la parada de autobús donde se celebra el *slam*), los mismos organizadores realizaron una serie de talleres de poesía hablada con el formato *slam* en la *Casa da Juventude da Vila Salomé*. Trabajando con jóvenes y adolescentes, los *slammers* Janove y Afroulto explicaron las rutinas básicas de un *slam*, mostrando las diferentes formas expresivas, consiguiendo el interés de los menores. Los talleres cerraron con la participación de la *slammer* paulista Mel Duarte, que presentó su poesía y conversó una tarde con los chicos, causando un gran impacto emocional en ellos. El hecho de encontrar a una poeta así, en tantos sentidos semejante a ellos, y, al mismo tiempo, con tanta potencia expresiva acompañada de una posición tan fuerte en el mundo, causaba la sensación de un referente representativo en el mundo literario, lo cual resultaba impactante para esos adolescentes periféricos.

Además de los *slams* periféricos y las diferentes experiencias de talleres de *slam* en centros de educación popular, el movimiento de periferización de los *slams*, de Rio Grande do Sul, se consolida en las finales regionales de 2018 y 2019, celebradas en los barrios Rubem Berta y Restinga, respectivamente. Posicionados en los extremos norte y sur de la capital, son barrios marcados por un fuerte estigma mediático debido a sus índices de violencia. Además presentan indicadores sociales (como IDH o renta per cápita) notablemente inferiores a los de los barrios centrales. Las sendas finales regionales de *slam* fueron organizadas en las cuadras de *Escolas de Samba* (Imperatriz Dona Leopoldina y Estado Maior da Restinga), con una intención explícita

de conectar esa poesía oral y popular con toda la potencia expresiva de la tradición carnavalesca afrobrasileña. Esas finales, además, integraron la programación amplia del *Encontro Literário das Periferias – ELIPA*, contando con una serie de mesas redondas, debates, charlas y actos culturales que no solo movilizaban a los *slammers*, sino que llamaron la atención de buena parte de las comunidades, en su mayoría juventud negra.

Conclusiones

Cerrando la nota, retomamos algunas de las ideas principales que fuimos construyendo a lo largo del artículo, tanto con el panorama superficial del movimiento de los *slams* en Brasil, como con su descripción, más detallada, para la región metropolitana de Porto Alegre.

Lo primero que constatamos es la densidad y volumen del movimiento en Brasil, que parece consolidado en diferentes estados, aunque con una preponderancia marcada en São Paulo. Observamos que, aunque el fenómeno del *slam* es global, organizada en un circuito internacional, con centros en Europa y los Estados Unidos, su funcionamiento en Brasil es relativamente autónomo de estos centros, heredando de ellos apenas unas características rituales y las normas generales de los *slams*. En nuestro contexto latinoamericano, los *slams* brasileros encuentran un caldo de cultivo en las tradiciones de poesía oral como el repente y el cordel, y a una vivencia de la competición que se podría relacionar a la matriz cultural afrobrasileña, pues no antagoniza a sus participantes. Fenómenos más recientes, como los *saraus* periféricos y las batallas de MCS, marcan con fuerza el tipo de poesía que se vive en los *slams* brasileros.

Después de los comentarios más generales, nos sumergimos en la red portoalegrense de *slams*, para poder apreciar con más detalle la poesía en su contexto. Escuchando a *slammers* como Bruno Amaral, Bruno Negrão, Cristal Rocha, Silvinho o Jamille Santos, pudimos apreciar la diversidad de estilos que se mueven en esos *slams*. Por lo limitado del espacio tuvimos que escoger solo algunas obras para comentar, no obedeciendo a un criterio valorativo, sino más bien a un intento de ilustración sobre nuestros argumentos a partir de los textos y las declamaciones más adecuados a nuestras ideas. Aun así, queremos incentivar al lector para que se aventure hacia la

multiplicidad de enlaces proporcionados, disfrutando en toda su dimensión de las innumerables poesías del universo *slam*.

Aun con la diversidad de estilos y de voces que apreciamos en los poetas comentados, pudimos observar que hay una subjetividad política marcada en esos espacios de enunciación y de escucha. Son versos antirracistas, feministas y periféricos que potencian una subjetividad contestataria e insurgente, tan importante para resistir el embate conservador que se abate sobre el Brasil actual. Este tipo de espacios parece cada vez más necesario e importante.

El calor de la presencia y la felicidad del encuentro, cuando los cuerpos se escuchan directamente y se puede tocar al que habla, siguen estando en el núcleo de la poesía oral, por lo tanto, también de los *slams*. Pero, aun así, observamos la exploración de formas expresivas que se adaptan a escenarios tecnológicos novedosos, como las plataformas digitales que sirven para compartir vídeos. Al mismo tiempo, la escritura se hace presente con fanzines de guerrilla, que divulgan ideas y mueven recursos económicos para seguir alimentando esta práctica, porque la proliferación de *slams* hace grande a la ciudad y transita en los precarios medios de transporte que la cosen. Los *slammers* y oyentes atraviesan municipios para escuchar poemas o hacerse oír, volviendo luego a su barrio para crear allí, en casa, ese espacio mágico que tanto les impactó. Hablar, ser escuchado y conmovirse, una interacción tan simple y delicada... ¡que sea necesario un movimiento político de tal envergadura para que esto sea posible! El crecimiento en la periferia del movimiento de los *slams* es sin duda uno de los eventos más relevantes para la poesía brasileña contemporánea y, ¿por qué no?, también para la vida contemporánea brasileña.

Obras citadas

“Abertura Slam Chamego”. *Facebook*, subido por Slam Chamego, 06 de septiembre de 2017. Web. 12 de diciembre de 2019. <https://www.facebook.com/SlamChamego/videos/919213168237342/>.

Anjos, José Carlos Gomes dos. *No território da linha cruzada: a cosmopolita afro-brasileira*. Porto Alegre, Ed. UFRGS, 2006.

Beal, Sophia. “Autores da própria competição: repente, batalhas de MCS e slams no Distrito Federal”. *Literatura e Periferias*. Porto Alegre, Zouk, 2019.

- “BISNETOS | Poesía de BRUNO NEGRÃO”. *YouTube*, subido por BRUNO NEGRÃO, 30 de marzo del 2018. Web. 12 de diciembre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=DgjsakaJ1Fg>.
- Coelho, Rogério Meira. *A PALAVRAÇÃO Atos político-performáticos no Coletivo Sarau de Periferia e no Poetry Slam Clube da Luta*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.
- “Cristal - Ashley Banks Prod. MDN Beatz (VÍDEO OFICIAL)”. *YouTube*, subido por Cristal, 15 de diciembre de 2019. Web. 16 de diciembre de 2019. https://www.youtube.com/watch?v=qJw_3bTnCfl.
- D’Alva, Roberta Estrela. “Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena”. *Synergies Brésil*, núm. 9, 2011, págs. 119-126.
- . “ZAP!1 - O PRIMEIRO!!!” *Zapslam.blogspot*. 11 de diciembre de 2008. Web. 12 de diciembre de 2019.
- D’Alva, Roberta Estrela, y Tatiana Lohmann. *Slam: Voz de Levante*. Miração Filmes, 2017.
- Do Nascimento, Érica Peçanha. *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2011.
- “E Se Jesus fosse preto? - Bruno Negrão - Poesia Marginal”. *YouTube*, subido por Cassio Henrique, 28 de agosto de 2017. Web. 12 de diciembre del 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=mpL-JZI-6Do>.
- Fontoura, Pâmela Amaro Fontoura, Julio Souto Salom y Ana Lúcia Tettamanzy. “Sopapo Poético: sarau de poesia negra no extremo sul do Brasil”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, núm. 49, 2016, págs. 153-181.
- Freitas, Daniela Silva de. *Ensaio sobre o rap e o slam na São Paulo contemporânea / Daniela Silva de Freitas*. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2018.
- “Naruna Costa recitando DA PAZ de Marcelino Freire”. *YouTube*, subido por David Alves, 10 de julio de 2013. Web. 12 de diciembre del 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=2g7DHBABdDI>.
- Pinto, Vinicius Teixeira. *Sons do Sul: performances e poéticas do rap em Porto Alegre*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.
- “Poesía/Pedido de Cassamento”. *Facebook*, subido por Slam Chamego, 10 de diciembre de 2017. Web. <https://www.facebook.com/watch/?v=974576252701033>
- Slam BR. *Material de divulgação da Final Nacional de Slam BR*. 2019.

- “Slam Peleia 2ª Edição - Bruno Amaral (2ª etapa)”. *YouTube*, subido por Slam Peleia, 26 de mayo de 2017. Web. 12 de diciembre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=E9nYngoBnKs>.
- “Slam Peleia 15ª Edição – Cristal”. *YouTube*, subido por Slam Peleia, 19 de julio de 2018. Web. 12 de diciembre del 2019. https://www.youtube.com/watch?v=JT_EwH94ems&t=67s.
- Silva, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2013.
- Stella, Marcello Giovanni Pocai. “A Batalha da Poesia...”. *Ponto Urbe*, vol. 17, 2015, págs. 1-18. Web. 12 de diciembre de 2019.
- Tennina, Lucía. *Cuidado com os poetas! Literatura e periferia da cidade de São Paulo*. Porto Alegre, Zouk, 2017.
- Teperman, R. I. *Tem que ter suingue: batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2011.
- “Tive que gritar para talvez ser levada a sério...”. *YouTube*, subido por Manos e Minas, 25 de junio de 2019. Web. 12 de diciembre del 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=laEDzsNRwRU>.

Sobre os autores

Julio Souto Salom es doctor en Sociología de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Actualmente se desempeña como docente de Sociología en la Universidade Estadual de Santa Catarina, Brasil. Su disertación de maestría, titulada *Combater a subcidadania disputando o jogo literário: contribuição ao estudo da Literatura Marginal Periférica* (2014), analiza las implicaciones sociopolíticas de este movimiento literário. Su tesis de doctorado, titulada *Quando chega o griô: conversas sobre a linguagem e o tempo com mestres afro-brasileiros*, busca construir diálogos sobre filosofía política con *mestres* de tradición africana en Brasil, abordando la experiencia del tiempo histórico y la potencia de la oralidad multilingüe en el contexto colonial.

Warley “Janove” Souza Pires es graduando del curso de Historia en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Poeta y *slammer*, co-organizador del *Slam Chamego* (Porto Alegre/RS), *Slam 48* (Alvorada/RS) y del *I Encontro Literário das Periferias* (Porto Alegre/RS). En su trabajo de cierre de curso estudia la ocupación ilegal de la villa 11 de abril en Alvorada (RS), para entender cómo allí se organizó una ocupación de más de 2.000 viviendas de propiedad del estado. Actualmente se desempeña como becario en el Centro Histórico Cultural Santa Casa, en Porto Alegre.

Experimentalismo, voz e coletivos poéticos: um estudo da cena cultural londrinense na contemporaneidade

Frederico Garcia Fernandes

Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Brasil

fredma@uel.br

O artigo em tela tem por propósito estudar o coletivo poético Vila Cultural Cemitério de Automóveis, onde são realizados o festival Literário Londrix e o evento Poesia in Concert. A partir da compreensão de experimentalismo poético como o emprego de materiais e meios físicos que modificam a linguagem poética, é demonstrado como coletivos poéticos protagonizam, por meio de práticas performáticas, transformações na literatura brasileira. A análise está centrada em mecanismos de produção poética na contemporaneidade, compreendendo como se desenvolve a “rede afetiva” entre os poetas e como se opera a associação com a indústria musical, por meio da gravação de CDs e da realização de shows, os quais acabam por colocar em paralelo sistemas culturais de produção musical e literário. A *performance* é o aspecto mais significativo dos coletivos já que os corpos interagem com o texto literário, subvertendo seu sentido e estabelece conexões com o público e a cidade.

Palavras-chave: coletivos poéticos; Londrina; *performance*; poesia experimental; voz.

Cómo citar este artículo (MLA): Garcia Fernandes, Frederico. “Experimentalismo, voz e coletivos poéticos: um estudo da cena cultural londrinense na contemporaneidade”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 421-447.

Artículo original (nota). Recibido: 07/12/19; aceptado: 08/03/20. Publicado en línea: 01/07/20.



Experimentalismo, voz y colectivos poéticos: un estudio de la escena cultural londinense en la contemporaneidad

El artículo en cuestión pretende estudiar el colectivo poético Vila Cultural Cemitério de Automóveis, donde tienen lugar el festival literario Londrix y el evento Poesia in Concert. A partir de la comprensión del experimentalismo poético, como el empleo de materiales y medios físicos que modifican el lenguaje poético, se demuestra cómo colectivos poéticos protagonizan, mediante prácticas performáticas, transformaciones en la literatura brasileira. El análisis se centra en mecanismos de producción poética en la contemporaneidad, comprendiendo cómo se desarrolla la “red afectiva” entre los poetas y cómo se articula la asociación con la industria musical, por medio de grabaciones de CDs y de la realización de espectáculos, que acaban por colocar en paralelo sistemas culturales de producción musical y literario. La *performance* es el aspecto más significativo de los colectivos, ya que los cuerpos interactúan con el texto literario, subvirtiendo su sentido y establece conexiones con el público y la ciudad.

Palabras clave: colectivos poéticos; Londrina; *performance*; poesía experimental; voz.

Experimentalism, Voice and Poetic Collectives: a Study of Contemporary Cultural Scene in Londrina-Brazil

This article aims to study the poetic collective Vila Cultural Cemitério de Automóveis, where the Londrix literary festival and Poesia in Concert events are held. From the understanding of poetic experimentalism as the use of materials and physical means that modify the poetic language, we intend to show how poetic groups lead the transformation of Brazilian literature through performing poetic texts. The analysis is focused on the contemporary mechanisms of poetic production, in a way to understand how the “affective network” between poets is developing as well as how poetry is associated with music industry, through CD recordings and concerts, parallel placing cultural systems of literature and music. Performance is the most significant aspect of collectives, as bodies interact with the literary text, subverting its meaning and establishing connections with the public and the city.

Keywords: poetic collective; Londrina; performance; experimental poetry; voice.

Introdução

EM QUE MEDIDA A RELAÇÃO direta entre público e poetas impacta a produção literária na contemporaneidade? Como tais relações se materializam na circulação do texto literário? Como a voz e o corpo se tornam elementos de significação do texto poético? Tais questões merecem um olhar mais atento da crítica na tentativa de entender o modo como a literatura é (re)significada e, até mesmo, subvertida pelo contato entre poetas ou deles com o público, ou, ainda, como as práticas poéticas, generalizadas no termo *performance*, franqueiam esse processo de atribuir outros sentidos ao texto. O entendimento sobre coletivos poéticos encontra-se intrinsecamente vinculado a uma prática experimental do fazer poético, devido à adaptação do texto escrito em uma nova ambiência. O texto literário apresenta o poder de modificar e deixar-se modificar, pelas motivações, sensações corporais e experiências que intervêm na cidade e instituem relações de trocas afetivas no sistema social.

Tais trocas encontram uma correspondência com o conceito de máquina performática, desenvolvido pelos argentinos, estudiosos da literatura brasileira, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (11). A reflexão sobre a máquina performática literária desloca a atenção para performances, declamações, ambiência poética, índices de oralidade encontrados na escrita literária, formas de ocupação do espaço público mediante intervenções artísticas, saraus e festivais literários. Mais do que isso, a reflexão sobre a constituição dos coletivos e sobre a produção de seus agentes literários levou a estabelecer um paralelo entre a produção cultural encontrada nesses núcleos com o mercado cultural, à medida que os sistemas de produção musical e literário nunca deixaram de se influenciarem mutuamente. O artigo em tela se volta para o estudo de um coletivo bastante específico: a Vila Cultural Cemitério de Automóveis, localizada na cidade de Londrina, no Estado do Paraná, Brasil. Essa Vila Cultural é responsável pela produção de festivais artísticos, sendo o Londrix – Festival Literário de Londrina o principal. O estudo da formação desse coletivo e do contexto que o precede leva à compreensão de como a literatura estabelece múltiplas conexões, seja com outras linguagens artísticas, com a ocupação de diferentes espaços públicos e, também, com públicos diferenciados.

Da relação entre poesia experimental e coletivos poéticos

De acordo com Philadelpho Menezes, a poesia experimental define-se pelo

âmbito da pesquisa de materiais e meios físicos de realização da obra. No século xx, ela expandiu seu terreno por meio da “tecno-arte”, sob nomenclaturas como videoarte, videopoesia, holopoesia, poética fractal, infoarte, hipertexto, ou seja, artes que carregam no nome a ideia de que a linguagem se modifica automaticamente pela sua colocação em novos meios e técnicas. (274)

O aparato tecnológico tem, como se percebe, peso significativo na prática experimental das artes, pelo menos, nos últimos quarenta anos. Mas não é a única chave pela qual o experimentalismo pode ser compreendido. O uso de “materiais” e “meios físicos” podem dizer respeito tanto ao exercício de criação com aos suportes artesanais (não-digitais) e ao diálogo com a arquitetura e o espaço urbano, como com outras linguagens artísticas. Há uma poesia experimental, performática, do corpo e da voz, caracterizada pela agremiação de artistas ou coletivos poéticos que, concomitante à poesia experimental de ordem tecnológica, desenvolveu-se no cenário literário brasileiro. Na história da literatura brasileira podem ser pinçados inúmeros exemplos de como se opera essa associação entre o experimentalismo e os coletivos poéticos:

- a poesia marginal dos anos setenta, considerando aí as ações performáticas do coletivo Nuvem Cigana;
- o Clube da Madrugada, em Manaus, que reuniu linguagens cinematográficas, cênicas e literárias, na produção de uma arte vanguardista;
- o Fundo de Gaveta, de Belém do Pará, cuja atuação nos anos oitenta abrange a performance e o experimentalismo poético com influência de Mário Faustino e Max Martins;
- o Centro de Experimentação Poética, ou CEP 20.000, que uniu a experiência marginal de poetas como Chacal e Guilherme Zarvos na criação de espaços de expressão poéticas em vários bairros do Rio de Janeiro;
- os saraus do Cooperifa, um dos mais importantes da cidade de São Paulo, situado na periferia da zona sul, mais especificamente no bar do Zé Batidão, sob a coordenação do poeta Sérgio Vaz.¹

1 A respeito do estudo dos saraus da Cooperifa, ver Aguilar y Cámara; sobre o Nuvem Cigana e Poesia Marginal, ver Buarque de Hollanda; sobre o CEP 20.000, ver Amaral;

Esse aleatório elenco de coletivos é um indicativo de que o tema merece um estudo mais apurado sobre seus impactos no sistema literário brasileiro, já que existem claros indícios de formações em várias regiões desde a segunda metade do século xx. Sem deixar de considerar suas particularidades e contextos em que surgiram, os coletivos atualizam muitos aspectos evidenciados nas chamadas vanguardas históricas (dadaísmo, futurismo, cubofuturismo), nos moldes como Peter Bürger em *Teoria da vanguarda*, e Philadelpho Menezes em *A crise do passado*, as percebem, isto é, tomam o ideário grupal e de aproximação da arte à vida, cultuam o experimentalismo de linguagens e empregam a voz e o corpo como formas de manifestação e expressão poética.

Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (11) abordam alguns coletivos, em *A máquina performática*, de modo a compreender como corpos interagem com o discurso literário ao produzirem estratégias de ocupação e subversão do espaço público, bem como a ressignificação de textos. Como reiteram Aguilar e Cámara, a crítica literária, em sua obsessão pela escrita, não deu tanta atenção a essas “vozes” apesar de elas terem desempenhado um papel significativo no estímulo à performance literária. Desse modo, o canto, a declamação, o gesto situam a obra em regimes de visibilidade, legibilidade, poder simbólico e material da performance, conforme é discutido no subitem que trata do *Poesia in Concert*. Ainda segundo os autores a “máquina performática”

é um dispositivo de aplanamento. Como ponto de partida, aplanam a preeminência da textualidade, dos gêneros e das historicidades, originando-se na premissa de que nenhum signo é mais importante do que outro. O *campo experimental*, resultado da máquina performática, constitui-se como conclusão de uma série de operações: abrir o texto a uma multiplicidade de conexões e construir uma sequência que recupere signos ínfimos e despercebidos.² (Aguilar e Cámara 11)

O coletivo poético assegura a prática experimental ao abrir o texto para essa multiplicidade de conexões, do modo como poeta e artista se conectam com o público, os materiais empregados, o gesto corporal, o espaço ou entre

sobre o Clube da Madrugada, ver Telles; sobre o coletivo Fundo de Gaveta, ver Nunes.
2 O grifo é do original.

si. Como exemplo, os autores citam o “Movimento de Arte Pornô” que, em 13 de fevereiro de 1982, promoveu a passeata-show *Pelo topless literário*, na praia de Ipanema, no Rio de Janeiro. O evento, que misturava declamações em corpos seminus, caracterizou-se pela oposição à opressão da ditadura militar brasileira, à liberação sexual e à valorização da arte anarquista (Aguilar e Câmara 29-31).

À parte o radicalismo ideológico do coletivo “Movimento de Arte Pornô”, ele traz algumas características que parecem ser comuns aos demais movimentos: o protagonismo juvenil, a inserção da arte literária num fluxo urbano, a junção de diferentes gêneros, estilos e linguagens que podem variar do ensaio aos manifestos, dos poemas aos desenhos e pichações, da gestualidade à declamação. Palco cênico da linguagem, a cidade se torna uma fonte experimental da poesia, constituindo-se ela própria uma forma de materialidade poética. Ao incorporar a polis como artifício experimental de linguagem, a poesia se politiza. Aí são sentidos os principais efeitos dos coletivos na produção literária contemporânea: franquear à literatura uma multiplicidade de conexões com a cidade, apropriar-se da cidade como um território fundamentado numa linguagem experimental e fazer da performance uma forma de agenciamento político.

Vila Cultural Cemitério de Automóveis

Desde 2017, pesquisadores do projeto “Festivais Literários e Estratégias de Inserção Social do Texto Poético”³ realizam entrevistas com poetas londrinenses, com objetivo de estudar o processo de produção literária e performática na contemporaneidade. Para tanto, as pesquisas se voltam, mais recentemente, para a presença de coletivos na cidade de Londrina, entre os quais tem se destacado a Vila Cultural Cemitério de Automóveis, atual responsável pelo Londrix, o festival literário de Londrina.⁴ A Vila Cultural se caracteriza como um núcleo de poetas, dramaturgos, músicos e artistas

3 Projeto desenvolvido junto à Universidade Estadual de Londrina (UEL), sob minha coordenação. Ele possui financiamento do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) e conta com a participação de alunos de doutorado, mestrado e de graduação na área de Letras.

4 Outros coletivos também têm se notabilizado na cidade de Londrina, entre eles: o Versa, constituído apenas por mulheres; o sarau da Leonilda, no município vizinho de Cambé; o sarau do Bar Brasil, promovido pela editora Madrepérola.

visuais, cuja sede fica no Jardim Bandeirantes, um bairro popular da cidade de Londrina, no estado do Paraná, Brasil. O Cemitério de Automóveis, como é mais conhecido, foi fundado pela poeta, editora e produtora cultural Christine Vianna, em 2007. O nome é uma homenagem ao grupo de teatro homônimo de Mário Bortolotto, criado em 1982 e, atualmente, instalado na cidade de São Paulo. O movimento *beatnik* faz parte da identidade da vila, a começar pelo próprio nome, Cemitério de Automóveis, inspirado no poema “Obbligato do Bicho Louco”, de Lawrence Ferlinghetti. Mas é na irreverência dos poetas e grupos que nela se apresentam, a ambiência *underground*, a decoração alternativa com livros e LPs dependurados no teto e a arquitetura de um galpão comercial num bairro popular, que o estilo *beat* é intensificado.

O Cemitério de Automóveis é um coletivo de artistas, sendo um de seus principais eventos o Londrix - Festival Literário de Londrina.⁵ É possível pensar a ordem organizacional desse conjunto de coletivos poéticos semelhante a um jogo de matrioscas: sendo a boneca maior a Vila Cultural Cemitério, seguida pelo festival literário Londrix, o *Poesia in Concert* e outros eventos... O festival literário Londrix traduz a vontade de construção de um espaço para debates e disseminação artística, dialogando não apenas com agentes da produção literária, mas também com videopoetas, músicos, atores, *performers*, artistas plásticos e intelectuais. Segundo a produtora e diretora do festival, Christine Vianna: “Tudo nasceu da ideia de potencializar o que Londrina estava produzindo e, assim, viabilizar novas formas e mecanismos de expressão das possibilidades do texto literário” (citada em Trigueiros 15).

O caráter libertário *beatnik* não se ajusta muito bem a tarefas contábeis, de apoio logístico ou de divulgação de imprensa que um festival requer. Fazer a produção cultural de um evento literário é algo bastante distinto de vivenciar a experiência poética que o evento oportuniza. Por detrás da máquina performática do Londrix, há vários profissionais técnicos, sob a responsabilidade da Aarpa (Grupo Atrito Arte Artistas e Produtores Associados), uma entidade jurídica presidida pela diretora do festival que, entre outras funções, capta e gerencia os recursos necessários à sua realização. Mas a ordem administrativa/organizacional se encontra subsumida à do sistema literário o qual ela serve.

5 No ano de 2019, a vila cultural foi responsável também pela produção e edição de um outro importante festival da cidade, o FILO 50+1.

O festival propicia um movimento de reconfiguração do campo literário, na medida em provoca o debate entre escritores com diferentes trajetórias e experiências e sinaliza rumos e tendências da produção contemporânea. Como observa Millicent Weber (33), a expressão “festival literário” cobre uma variedade de eventos que, de alguma maneira, têm como elo o sistema literário. Há, nesse sentido, um leque bastante amplo de atividades dos festivais literários definidas pela flexibilização no modo como autores fazem suas intervenções, na apresentação de várias modalidades artísticas, no comércio e na geração de produtos culturais, que fazem deles ambientes artísticos multissistêmicos.

Assim, festivais literários caracterizam-se como eventos que situam artistas num campo comutativo de sistemas artístico-culturais. O sentido de “troca” se dimensiona na possibilidade de parcerias e participações em outras redes de produtores culturais ou coletivos exógenos. Maurício Arruda Mendonça e Rodrigo Garcia Lopes, poetas cuja trajetória se encontra entrelaçada ao coletivo Cemitério de Automóveis, é um exemplo disso, já que parte de suas produções têm a assinatura de poetas de outras redes e coletivos, como antologias, shows, gravação de CD e montagem de espetáculo teatral.

O sentido de “troca” pode ser dimensionado, também, pela maneira como artistas, escritores e público se deixam afetar por linguagens, estilos e ideologias. A presença do poeta no coletivo, ao ser afetado por estas múltiplas vozes, ritmos e estilos, retroalimenta seu processo de criação. Conforme pontua Luciana di Leone (25), a transitividade da palavra poética está diretamente implicada na capacidade de *afetar*, “no poder de modificar e de ser modificada por aquilo que com ela se encontra, e em como ela se torna um efeito, um resto — desse encontro, encontro porém inseparável de um processo contínuo”. A “máquina performática” do Londrix, que consiste em conversas com escritores mediadas por intelectuais e artistas locais, performances de convidados, shows, intervenções urbanas e em espaços escolares, “aplanas as textualidades” (Aguilar e Cámara 11). Em outras palavras, no festival, o poema escrito se dilui na vocalidade do performer, na sua gestualidade e no ambiente da Vila, o romance, no depoimento ou na conversa mediada com o escritor, o que possibilita uma percepção sincrônica da literatura, aplanada, em seu *aquí agora* da performance. A lógica do aplanamento possibilita o trânsito de diferentes linguagens e vozes, discursos e ideologias, num arco que vai do feminismo ao erotismo,

da ambiência *underground* ao zen-budismo, do lirismo amoroso à rebeldia social e revolucionária, do texto impresso ao gesto, ao canto e à declamação.

Um exemplo, nesse sentido, pode ser encontrado no livro de poemas *Polivox*, de Rodrigo Garcia Lopes. Publicado em 2001, a obra, que também acabou se tornando *show*, reúne múltiplas tendências, ideologias e estilos, expressos em haicais contemplativos, de seu alterego Satori Uso:

Apagar as velas:
Ao voltar
Vê-las acesas.⁶ (Lopes 69)

E em poemas herméticos, que exploram tipos gráficos, a justaposição de imagens e objetos, num claro fluxo de consciência:

QuANto Mais pERto o-
LhAMos PaRa Uma pALAvRra
mAioR a DistâNcia cOm QuE ELA
nOs eNCara. Todos os direitos reservados ©
Deixe sua mensagem após o bip.
Cerejas amargas: antes, flores.⁷ (Lopes 11)

Tal variedade, reunida em *Polivox*, é reveladora dos aplanamentos de textualidades, algo detectável não somente pelo título indicador de uma pluralidade, mas também pelo fato de o oral possuir o mesmo peso do escrito, já que o texto impresso se complementa numa versão musicada em gravações sonoras e audiovisuais.

Rodrigo Garcia Lopes foi um dos idealizadores do Londrix, juntamente com Christine Viana, a atual diretora, e a empresária e produtora cultural Denise Gentil, em 2005. O poeta também foi um dos integrantes do coletivo *Poesia in Concert*, em sua versão de origem na década de noventa. Esse evento merece destaque já que nele estão as bases do Festival Literário Londrix, tornando-se uma das principais atividades durante sua programação.

6 No original, os versos foram reproduzidos em linhas verticais.

7 O negrito é do autor. Sobre a obra *Satori Uso*, ver Grota; bem como seu curta-metragem *Satori Uso*, de 2007.

Poesia in Concert: contracultura e experimentalismo em Londrina

Poesia in Concert é constituído de poetas e bandas cuja produção apresenta uma simbiose entre a música e a palavra poética. Seu surgimento é anterior ao próprio Londrix e à Vila Cultural Cemitério de Automóveis. Esse coletivo fez sua primeira aparição em 1993, reunindo um público jovem, com o interesse desperto para as artes e temas da contracultura. A cidade de Londrina, nos anos de chumbo da ditadura militar brasileira, na virada dos anos sessenta para os setenta, já vinha se despontando no cenário experimental do rock e da música popular brasileira, com festivais da Universidade Estadual de Londrina.⁸ Compositores e poetas como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Paulo Leminski e Alice Ruiz mantinham profunda ligação com a vida do norte paranaense, relacionando-se com artistas e intelectuais locais, por meio de parcerias musicais ou, como no caso de Leminski, pelo jornalismo.⁹

Essa geração de poetas e músicos pode ser considerada inovadora na medida em que provocou rupturas com a tradição cancionista brasileira, num movimento que depois viria a ser conhecido como “Vanguarda Paulista”, mas cujas bases foram dadas na cidade de Londrina.¹⁰ O chão de terra vermelha, característica pela qual a região de Londrina é referenciada, estava mais do que arado e adubado para os anos noventa, dele nascendo uma geração de poetas ligados de alguma maneira à música e cientes da importância dela na

8 Fábio Henriques Giorgio resalta o impacto desses festivais no cenário cultural da cidade tanto pelo valor cultural agregado, como pelo caráter de resistência em plena ditadura militar, como também pela “expressividade e importância na difusão artística em toda região norte-paranaense” (81). Seu livro *Na boca do bode* traz ainda muitas outras referências sobre a organização de coletivos do teatro e musicais na cidade de Londrina, abrangendo um período que vai do final dos anos sessenta até a década de oitenta.

9 A respeito da atuação de Paulo Leminski na imprensa londrinense, o Grafatório, coletivo de arte visual de Londrina, editou *A hora da lâmina*, uma reunião dos últimos artigos produzidos pelo autor em vida. Um estudo mais pormenorizado da participação de Leminski na cena cultural londrinense, recomenda-se a apresentação desse mesmo livro feita por Felipe Melhado (8-23).

10 A respeito, ver Leminski, *Ouvidos atentos*. Além disso, conforme afirma Giorgio: “Antes de se tornarem figuras de proa da nova música produzida em São Paulo — que nascia econômica e esteticamente independente aos padrões de produção e divulgação das gravadoras multinacionais sob o mistificador rótulo de Vanguarda Paulista —, em meados de 1981, Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção perambularam e tramaram pelas terras vermelhas do norte-paranaense. Foi em palcos londrinenses, entre participações em festivais universitários e shows coletivos, que ambos marcaram suas estreias” (16).

disseminação literária feita na cidade. Os anos oitenta em Londrina ainda foram marcados pela linguagem teatral de grupos como o Proteu (Projeto Experimental de Teatro Universitário) fundado em 1978 por Nitis Jacon; o Delta sob a direção de José Antonio Teodoro; o Armazém Companhia de Teatro de 1987, liderado por Paulo de Moraes, antes vinculado ao Delta (que teve a colaboração de Maurício Arruda Mendonça); o Chiclete com Banana de 1982, criado por Mario Bortolotto em parceria com Lázaro Câmara e Edson Monteiro Rocha, que depois viria a se tornar Cemitério de Automóveis em 1987. Ainda na década de oitenta, foram promovidos eventos musicais e de dramaturgia como: Festival de Música e Teatro, organizado pela então Coordenadoria de Assuntos Culturais da Universidade Estadual de Londrina, e rebatizado, em 1990, como Festival Internacional de Teatro (FILO), ambos com atuação marcante de Nitis Jacon.¹¹

Os anos noventa deixam transparecer uma identidade artístico-cultural, num regime de redes que atrai agentes do teatro, da literatura e da música, com trânsitos pela Universidade Estadual de Londrina. Rodrigo Garcia Lopes atesta que, nessa década, Londrina se encontrava no

refluxo do grande movimento que foi na década de oitenta com o Proteu, com os festivais de música, com um monte de grupos, com muita gente fazendo música na cidade, como é hoje né? [...] Londrina era um lugar de muita criação, muito agito cultural nas artes, na literatura, na poesia, nós tínhamos lá já o Ademir Assunção, Nilson Monteiro, Nelson Capucho, aí chegou depois o Marcos Losnak. Já tinha toda essa movimentação que aglutinava e acaba aglutinando pessoas do teatro, como é o caso mais do Mário [Bortolotto] e eu, do Maurício [Arruda Mendonça] e do Sílvio [Demétrio], que na época fazia jornalismo. Tinha a “Página Leitura” [na *Folha de Londrina*] editada pelo Nilson, pelo Ademir e depois por mim, essa página era mandada para várias pessoas no Brasil. Depois com a chegada de várias novas vozes foi consolidando Londrina como uma cidade produtora de cultura. Já tinha

11 As edições do Festival Universitário de Londrina agregavam diferentes linguagens artísticas como música, poesia, fotografia, teatro, entre outras. Eles foram criados em 1968, às vésperas do Ato Institucional no. 5 que instituiu a ditadura e endurecia o ataque à liberdade de expressão. À época ainda não existia a Universidade Estadual de Londrina, criada em janeiro de 1970, mas as faculdades isoladas, que constituíram a criação da UEL, já acolhiam as iniciativas dos estudantes, dando ao evento um caráter também político. A respeito dos Festivais Universitários, ver Giorgio.

ido Arrigo [Barnabé], Itamar [Assumpção], já tinha rolado toda vanguarda londrinense [que tinha ido para] São Paulo. Como bem lembrado, boa parte da Vanguarda Paulista é de Londrina. Eu acho que o *Poesia in Concert* consolidou um lugar de Londrina, para o público conhecer mais, depois outras pessoas começaram a fazer [o *Poesia in Concert*], como a Chris Vianna.¹²

Há nos encontros desses jovens dados à música, à literatura e ao teatro, um espírito provocador, na medida em que linguagens e formas de expressão são experimentadas, conteúdos e valores passam a ser assimilados e/ou questionados. O emprego da voz e a poesia declamada ou cantada, arte que remonta à Antiguidade, assume no estágio do *Poesia in Concert* uma expressão contracultural, antimaterialista, com abertura ao jazz e à música popular brasileira.

Em sua origem, o *Poesia in Concert* se definia pela apresentação do quarteto, composto por poetas e músicos como Mário Bortolotto, Rodrigo Garcia Lopes, Maurício Arruda Mendonça e Sílvio Demétrio. Conforme Sílvio Demétrio¹³ afirma em entrevista, Mário Bortolotto já possuía uma projeção nacional, principalmente pelo teatro, a qual depois viria a se consolidar com seu grupo Cemitério de Automóveis, atualmente radicado em São Paulo. Rodrigo Garcia Lopes havia recém-retornado dos Estados Unidos, onde fizera seu mestrado sobre Willian Burroughs, tendo entrevistado vários *beats* e nomes da vanguarda norte-americana. Maurício Arruda Mendonça, além da proximidade com a música e o teatro, estava em plena produção literária e punha em prática seus potenciais para tradução, como mais tarde assinaria, em parceria com Rodrigo, as traduções de Arthur Rimbaud e Silvia Plath. O próprio Sílvio Demétrio cursava comunicação social e jornalismo na Universidade Estadual de Londrina e, do grupo, era o que dominava a técnica do *slide* no violão, dando um acompanhamento *folk/blues* para as declamações. O quarteto contava ainda com o suporte de Marcos Losnak, Rogério Ivano, Tony Hara e Jacqueline Sasano, responsáveis pelos *fanzines* distribuídos nos encontros e cartazes de divulgação dos eventos.

12 Entrevista de Rodrigo Garcia Lopes a Kaedmon Selberg. Projeto “Festivais Literários e Estratégias de Inserção Social do Texto Poético”, áudio, duração aproximada 20 min, realizada em Londrina, 30 de agosto de 2018.

13 Entrevista de Sílvio Demétrio a Frederico Garcia Fernandes. Projeto “Festivais Literários e Estratégias de Inserção Social do Texto Poético”, Messenger, realizada em 19 de janeiro de 2017.

Poesia in Concert nasce como uma festa noturna que coloca em tela a literatura. “Nada era muito sofisticado em termos de equipamento [...] era uma coisa muito improvisada e tinha essa coisa da espontaneidade, do relaxo, a gente se divertia muito e a plateia se divertia também”, conforme lembra Rodrigo Garcia Lopes.¹⁴ Mas as sucessivas apresentações vão dando à performance o contorno de um show. Um dos locais originais de apresentação era o Lido, um antigo alfarrabio localizado no centro da cidade, notório pelas programações e eventos culturais. O outro ponto era o tradicional Bar Valentino, o Valeco, criado em 1979, que sempre se destacou como uma casa de apresentações musicais da noite da cidade. O público era composto sobretudo por estudantes universitários e contava com frequentadores assíduos do bar, fazendo com que o evento resultasse na garantia de casa lotada durante as apresentações.

Eu sei que a gente pegava o Valentino, não era um lugar elitizado, tinha vários públicos que frequentavam ali, era um lugar aberto pra essas loucuras [...] lotamos o Valentino uma noite e quando a gente viu, tinha ficado gente pra fora, um monte de gente querendo ver o que tava acontecendo ali.¹⁵

A programação do *Poesia in Concert*, em suas versões iniciais, era composta por duas sessões, sendo uma com poemas de Leminski, Rimbaud, Ferlinghetti, Bukowski, Cummings, Burroughs, Ginsberg, traduzidos por Rodrigo ou Maurício; e, num segundo momento, Mário Bortolotto, Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça se revezavam no violão e vocais, declamando poemas de autoria própria.¹⁶ Nessas apresentações, os poemas ganham novos sentidos, pois a música de acompanhamento intensifica e aprofunda o sentido da palavra, confluem as sensações textuais e do ambiente para uma manifestação singular, franqueiam a fruição poética através de conexões entre poetas e público que são sonoras, verbais, de efeitos de

14 Entrevista de Rodrigo Garcia Lopes a Kaedmon Selberg. Projeto “Festivais Literários e Estratégias de Inserção Social do Texto Poético”, áudio, duração aproximada 20 min, realizada em Londrina, 30 de agosto de 2018.

15 Entrevista de Rodrigo Garcia Lopes a Kaedmon Selberg. Projeto “Festivais Literários e Estratégias de Inserção Social do Texto Poético”, áudio, duração aproximada 20 min, realizada em Londrina, 30 de agosto de 2018.

16 Esse mesmo quarteto voltaria a se apresentar na 15ª. Edição do Londrix, em 2019, na Vila Cultura Cemitério de Automóveis.

iluminação e gestuais. A sensação de ouvir os textos, com o acompanhamento do violão, cria uma experiência com o texto literário que, diferentemente da leitura solitária do livro, é contaminada pelo espírito noturno e *underground* do espaço. A ambiência *beatnik* convergia o público do Lido ou do Valeco para a rejeição do conformismo burguês, algo também presente nos demais poetas declamados. Tanto as entrevistas como as performances do grupo disponíveis no *Youtube* atestam isso.¹⁷ Sellberg ainda reitera sobre as performances:

A linguagem performática antropomorfa a boemia como quem diz: Arthur Rimbaud era como nós. Nós existimos com os gregos antigos. O blues foi inventado em uma lira deitada de trovador que fumou algum ópio; se perdeu em heroína encontrada no bar da av. Bandeirantes, número 61, banheiro do século xx. E a santificação de Cristo é um assunto para os *slides* dos negros — porque, como a rua e como o blues, a cruz somos todos nós. Jesus, afinal, era da margem e foi açoitado. Era grunge. Era da parte de baixo do continente americano. Era de Londrina. Era do Valeco. (15)

A presença em cena dos poetas, entoando seus próprios textos ou as traduções, provoca uma identificação com o público, uma vez que além do ritmo e dicções próprias, atraindo a empatia do ouvinte para o poema, os temas versam sobre a rebeldia, o desbunde e a marginalidade. A poesia falada, declamada com o acompanhamento, nesse caso, de um violão acústico, sensibiliza porque permite aos ouvintes vivenciar uma experiência libertária de mundo. A voz e o gesto do poeta em cena clamam pela emancipação de valores dominantes e descortinam alternativas de novos comportamentos sociais. É o caso de citar a performance de Rodrigo Garcia Lopes na qual narra a história de Cristo, como um “cara quente” numa cruz em que as pessoas o convidam para cantar. Trata-se do movimento da contracultura em plena ação, em que temporalidades se diluem no *aqui agora* da performance. É o mesmo poeta quem observa:

Daí a gente falou: por que a gente não faz um show com nossas poesias?
Recriar aquelas coisas da *beat*, da poesia e jazz que tinha nos Estados Unidos,

17 Entre os vários registros sobre as performances do *Poesia in Concert*, ver “AlmA”; “VALENTINO”.

nos anos cinquenta, sessenta, né? [...] Era uma tentativa de fazer poesia e música, mas que havia momentos de interpenetração. E foi interessante que vários poemas que eu lia, meus, né? De repente ficou uma ideia de uma levada que eu acabei fazendo no violão pra acompanhar aquele poema e tudo se encaixou e acabou virando canção. [...] Nós fizemos realmente um repertório, começa com coisas da Antiguidade, depois misturava com a *beat generation*. Então lemos os poemas do Ferlinghetti, tinha coisa do Ginsberg, tinha epigramas do [Marco Valério] Marcial que vai lá pra Roma Antiga, era uma coisa que ficava pulando no tempo. Então volta pros anos cinquenta, lia o poema do Ginsberg, cai ali um poema da geração marginal. Eu lembro que a gente lia Leminski e leu também outras coisas da geração marginal, que tava mais próxima da gente.¹⁸

O coletivo *Poesia in Concert*, no formato descrito pelos entrevistados, durou apenas dois anos, mas já sinalizava para uma junção de pessoas e ações que seria incorporada na vida cultural londrinense. A volta do evento ocorre onze anos mais tarde com a criação do Londrix. Ainda segundo Rodrigo Garcia Lopes, havia entre o *Poesia in Concert* e o Londrix o desejo de fazer a “poesia ir até às pessoas, de criar novos modos e espaços para difundir a literatura”,¹⁹ incluindo tanto a literatura local como de outras tradições.

A passagem dos anos noventa para os dos mil tem como diferencial o desnorreamento no campo da cultura provocado, sobretudo, pelos avanços comunicacionais em meio digital. O público volta-se para o texto impactante, curto e intenso. Em meio a esse contexto, a poesia em seu movimento de produzir um discurso sobre a cidade, redefine-se numa linguagem que transita do virtual para o real, das redes sociais para as performances ao vivo. O *Poesia in Concert* ressurgue nesse contexto como um evento de provocação de um novo coletivo de artistas, mais amplo em relação ao dos anos noventa. Tornou-se parte da programação do festival literário, sendo o momento em que o Londrix se abre para poetas, iniciantes e veteranos, e, da mesma forma, para performances de bandas independentes da cidade.

18 Entrevista de Rodrigo Garcia Lopes a Kaedmon Selberg. Projeto “Festivais Literários e Estratégias de Inserção Social do Texto Poético”, áudio, duração aproximada 20 min, realizada em Londrina, 30 de agosto de 2018.

19 Entrevista de Rodrigo Garcia Lopes a Kaedmon Selberg. Projeto “Festivais Literários e Estratégias de Inserção Social do Texto Poético”, áudio, duração aproximada 20 min, realizada em Londrina, 30 de agosto de 2018.

Em entrevista, Christine Vianna²⁰ reitera que algumas bandas foram formadas a partir do evento, com uma predominante fusão entre a literatura e a música. Ela destaca:

a) a Benditos Energúmenos, surgida em 2002, cuja performance é um diálogo entre a linguagem poética e a linguagem musical, e projeta os textos para um contexto contemporâneo e urbano, cujo repertório é composto principalmente por poesia londrinense;

b) a Radicais Livres, cuja estreia se deu em 2006 e se encaixa num estilo que utiliza a música como elemento de apoio à declamação de poemas. Além de poemas, seus integrantes performam pequenos contos numa linguagem cênica, mais próxima do teatro. Os temas narrados são composições do escritor Herman Schmitz e retratam pequenas cenas características da vida em sociedade. A boemia, os vizinhos espiões e a solidão urbana são alguns dos temas que acabam por convergir para grandes questões filosóficas;

c) a Bônus Trash, foi criada em 2004 após uma pesquisa da produção poética londrinense feita por Valquir Fedri e alguns músicos, que resultou no show “Poetas Londrinenses” e no CD *Londrina Original Poetry Sound Track*. Na continuidade do trabalho, foram realizados shows em escolas públicas, festivais e locais alternativos.

O *Poesia in Concert* é a máquina performática em ação da qual flui a palavra experimental, conectando a poesia ao gesto e à voz. Uma máquina performática que se define por um conjunto de práticas com tendências ora mais duradouras, ora mais efêmeras, o que em síntese reflete uma política de atuação do corpo na subjetivação do espaço social. “O corpo que recita não só se coloca como testemunha de uma vida (e um pertencimento social), mas também dota os textos de inflexões coloquiais, gestos da rua e, um ritmo [...] que combina oposição e pertencimento” (Cámara e Aguilar 134-5). É essa tensão de “oposição e pertencimento”, dada pelo corpo e atualizada pela voz, que pode ser encontrada, de modo semelhante, nas apresentações do *Poesia in Concert*.

Cabe destacar a performance de Christine Viana, na edição do Londrix de 2012, à frente dos Benditos Energúmenos. O evento se deu na Concha Acústica, um palco cênico de apresentações artísticas, comícios e assembleias

20 Entrevista de Christine Viana a Frederico Garcia Fernandes. Projeto “Festivais Literários e Estratégias de Inserção Social do Texto Poético”, Messenger, realizada 19 de janeiro de 2017.

sindicais desde a década de cinquenta, localizada na Praça 1º. de Maio, em Londrina. A poesia performada na Concha se dimensiona em relação ao espaço público da região central, onde a poeta e os músicos se integram à cidade, voltando-se tanto para as pessoas presentes na arquibancada, como para moradores de prédios no entorno. Poemas de Mário Bortolotto, Maurício Arruda Mendonça, Rodrigo Garcia Lopes, Augusto Silva, Karen Debértolis, Nelson Capucho, Rogério Ivano, Célia Musilli e, o único de fora do circuito londrinense, Torquato Neto, recebem o acompanhamento de guitarras elétricas, com pedal de distorção *heavy metal*, e projeções de luzes que fazem um jogo de sombras ao fundo, lembrando uma lua cheia em meio à noite da cidade.

A inspiração noturna e a boêmia alcançam temas como as dificuldades do relacionamento amoroso, a crítica política, bairros da cidade, o existencialismo e a expressão *underground*. Os versos de Mário Bortolotto (35), de seu poema “Enquanto ela range os dentes eu espero os fantasmas”, performados por Christine Vianna, tratam de fantasmas que “se apropriam das poltronas”, “coçam meus pés e bebem meu vinho” e assopram “nas orelhas do cachorro”. Os espectros noturnos estão em contraste com o dia tedioso (“o dia passou a ter grossos livros de poesia [...] o dia agora é uma longa espera da noite / que é quando os fantasmas aparecem”), ao passo que tornam o cachorro dependente deles “pois uiva de dia enquanto leio Frost no telhado”. As referências indiretas, no caso ao poema “Uivo” do *beat* Allen Guinsberg, como ao escritor Robert Frost, fazem com que o poema se abra para múltiplas conexões: a de um ambiente *underground*, numa apresentação de um evento literário, que contamina o espaço público. O poema entoado na praça 1º. de Maio não deixa de ser um convite para os moradores do entorno despertarem para a noite boêmia. É um chamamento para a poesia sensível do dia-a-dia. Uma equação que pode ser dimensionada nos seguintes estratos: *beat-Londrix-Londrina*, em que²¹ os fantasmas metaforizam a ruína de um sistema social vigente.

21 Os versos de Mário Bortolotto, além do livro, podem ser encontrados também no encarte do CD *Benditos Energúmenos*, cuja apresentação foi feita no *Poesia in Concert*, na Concha Acústica, na edição do Londrix de 2012. Ver a gravação dessa performance em “Benditos”.

Coletivos poéticos: do canto à palavra falada

A locução adverbial *in concert* associa o evento e os coletivos ao campo semântico da poesia cantada, do espetáculo musical. Ocorre aí uma interpenetração do sistema de produção literário no sistema de produção musical. O tom contestador e rebelde das bandas Radicais Livres e Benditos Energúmenos apresenta uma ligação com o rock brasileiro do final da década de oitenta, ao mesmo tempo que radicaliza e aprofunda temas de compositores que fizeram época. O fato de a palavra cantada não ter se tornado um gênero de sucesso das rádios não esconde a sua relação com a canção brasileira.

A simbiose entre esses dois sistemas culturais (música e literatura) é notado já no contexto da contracultura, na segunda metade dos anos sessenta. Heloísa Buarque de Hollanda (35) aponta que o cinema e a canção se tornam uma forma de ritualização literária, por intermédio dos festivais de música transmitidos pela TV, o que canalizava a força do debate literário para suas linguagens.

Os anos noventa, momento em que surge o *Poesia in Concert*, encontram-se sob o efeito da poesia-rock, sem amenizar o engajamento político de suas letras. O período, em termos políticos, foi marcado pelo movimento dos caras-pintadas, que invadiu as ruas de várias cidades brasileiras em 1992, reivindicando o *impeachment* de Fernando Collor. Mas o fenômeno poesia-rock dessa década irá avançar no experimento de ritmos e linguagens. Trata-se de um momento na canção brasileira em que o rock recebia influência direta de estilos musicais como o *blues*, o *soul*, o reggae, o maracatu, o *hip-hop* e a música eletrônica, franqueando misturas e hibridismos, alterando o comportamento musical. O rock de alternância rítmica, a junção de várias tribos e a letra de denúncia social davam os tons para o cenário poético dessa década, algo que fluía também na estética poética e nas apresentações da poesia falada. Pode-se alegar que não se tratava de um fenômeno tipicamente brasileiro, mas que havia no planeta a conjunção para uma produção poética musical de tal magnitude.

A cena musical brasileira apresenta uma aproximação com coletivos poéticos, tanto em decorrência da fusão letra e música, como pela maneira como os sistemas de circulação literária e musical se afetam. Nesse sentido, cabem exemplos de poemas que se tornam canções populares e o duplo

papel de poetas-compositores, a criação de produtos artísticos como show-performances, ou mesmo livros de poemas que são popularizados em CDs, como é o caso já assinalado aqui de *Polivox*. Muitos coletivos poéticos, como o *Poesia in Concert*, o Boato, o Fundo de Gaveta e o Clube da Madrugada, por exemplo, constituem-se por artistas com vínculos universitários que não fazem questão de esconder seu anseio de projeção na grande mídia. A linguagem experimental tende para inovações criativas nos campos sonoro, verbal e visual, e faz do trabalho artístico dos coletivos um celeiro de criação poética à disposição do mercado cultural e da circulação em emissoras de tvs e rádios.

Enquanto uma verdadeira “usina de criação artística”, os coletivos não raramente estabelecem conexões com o mercado cultural, o que garantirá também a sobrevivência de muitos poetas, *performers* e músicos. É no testemunho de Luiz Eduardo do Amaral, do coletivo carioca Boato dos anos noventa, que essa evidência se faz mais sentida:

Nós projetamos muito o futuro do nosso disco. Ele é bom, ouço ainda hoje e constato. Mas teve a demora no lançamento, era pra sair em noventa e sete e só foi lançado em noventa e oito, voltamos para o estúdio, refizemos algumas faixas, dessa vez com o Jacutinga na bateria e Léo na guitarra, melhorou bem. Mas o atraso fez mal, parece que perdeu o bonde, o *timing*. [...] É claro que teve um fator de “força maior”. A quebra da bolsa na Ásia e a conseqüente maxidesvalorização do real quebraram a firma. A nossa, no caso, porque a Warner continua aí, talvez menos poderosa (será?), mas ainda produzindo, lançando, vendendo. Noutra proporção, noutra escala (em relação ao mercado fonográfico anterior), mas vende, ganha dinheiro, se mantém. Nós lançamos o disco em outubro de noventa e oito, e em janeiro de noventa e nove estávamos sem gravadora, sem dinheiro, sem produtor... Tínhamos acabado de fazer um belo clipe, que quase não foi exibido. A MTV que tinha dado sua guinada para o popular, passou quatro ou cinco vezes, que agora quem bombava era a Ivete [Sangalo]. (Amaral 292-3)

Cabe na fala do performer-poeta carioca ponderar a relação entre a produção artístico-poético-musical e o mercado cultural. A verve rebelde e exortadora de mudanças culturais, ao gravitar em torno da mídia televisiva, enquadra-se na linguagem do videoclipe ou no *frame* da transmissão ao

vivo dos shows, sendo atrelada à publicidade. O discurso questionador e denunciador de um modo de produção capitalista se torna, paradoxalmente, dependente do sucesso de vendas, como mecanismo de garantia de sobrevivência desses artistas. O poeta, cantor e músico vê no coletivo não apenas o espaço da expressão, mas também uma forma de circulação da arte em produtos como livros e CDs, o que o aproxima de uma estratégia de visibilidade de sua arte e do mercado de bens culturais. Mas, enquanto a grande mídia satisfaz o anseio de projeção e de reconhecimento do artista, ao circular seu trabalho em escala nacional, ela também tende a formatar a linguagem poética inovadora, de base experimental, num padrão de tempo e exposição dividido com a publicidade.

Como entender esse movimento de forças aparentemente antagônicas de uma produção poética subversora de valores positivados pela própria mídia que a veicula? Luiz Tatit, em *Todos entoam*, parece ter compreendido essa tensão na canção brasileira dos anos oitenta, ao jogar luzes nas relações entre criação experimental e mercado padronizador. Segundo ele, se por um lado, as emissoras de rádio e TV estão mancomunadas com as gravadoras, as quais veem na padronização a garantia de audiência e controle de números, por outro:

[...] a indústria cultural e a mídia geram um fato novo que não podem controlar, até porque há interesse em manter uma válvula de escape para propiciar uma **efervescência manifesta**, lugar em que os artistas possam ser testados e consagrados, para depois serem consumidos em larga escala.²² (Tatit 111)

A linguagem experimental dos coletivos poéticos, capaz de propiciar uma “efervescência manifesta”, característica de sua condição experimental, será o combustível do próprio jogo midiático que contesta, ou subverte, mas que dele não alça a plena emancipação.

Reside na tentativa de ser bem-sucedido nas mídias não apenas o anseio de divulgação e de reconhecimento do trabalho, como também na busca de uma estabilidade profissional enquanto artista. E é o caso de abrir um parêntese para traçar um paralelo com coletivos de rappers londrinenses. O conjunto de entrevistas produzido com eles entre 2003 e 2007²³ é revelador

22 O negrito é meu.

23 Trata-se do projeto de pesquisa “Leitura, Ritmo e Poesia”, desenvolvido junto à Universidade Estadual de Londrina. As vinte e quatro entrevistas realizadas pelo projeto podem ser

de como os rappers de Londrina projetam na gravação do CD a possibilidade de vir a se tornar um grande sucesso de vendas, fazendo da sua arte a chave para poder se dedicarem exclusivamente à criação.

Assim, ao aplicar a tese de Pierre Bourdieu (1970) de que o capital econômico está de algum modo conectado e, em alguns casos, é dependente do capital simbólico, nota-se que a gravação do CD é tomada como o gatilho para a tão sonhada combinação dinheiro-fama. Por meio das vendas de suas gravações (e em alguns casos outros produtos como vestuário),²⁴ os rappers produzem seu “campo” artístico e podem tanto garantir a sobrevivência de seu modo de fazer artístico como assegurar o prestígio em relação a outros rappers e seus fãs. *Mutatis mutandis*, isso ocorre também nos coletivos poéticos, como o Cemitério de Automóveis, em que há um prestígio de determinados poetas, dado pelo renome da editora e da projeção na grande mídia, sobretudo, televisiva.

O produto seja ele livro, CD, filme, show ou apresentação teatral, ainda tratando aqui do coletivo Cemitério de Automóveis, tende a ter um retorno de capital simbólico maior que o de capital econômico. Não possui tanto peso a entrada financeira assegurada pela venda de tais produtos, mas sim, o prestígio e o valor simbólico que dele emana. Dessa forma, o financiamento público para publicações e eventos se torna a principal via para o acesso à profissionalização do artista. Como atesta Christine Vianna:

A Vila Cultural Cemitério de Automóveis não existiria sem a verba do Promic [Programa de Apoio à Cultura do município de Londrina]. Nós ficamos oito meses sem verba quando houve o corte da Prefeitura, e arranjamos um empréstimo que pagamos até hoje, e percebemos que sem incentivo cultural não tem como você manter um espaço desse tamanho, desse formato. [...]

acessadas em sua íntegra no Núcleo de Documentação e Pesquisa em História (NDPH), do Centro de Letras e Ciências Humanas da UEL. Trechos delas estão disponibilizados no Portal de Poéticas Oraís e podem ser acessados pelo endereço: <http://www.portal-depoeticasorais.inf.br/>.

- 24 Conforme afirma o entrevistado André do grupo Z.O.Family: “A gente tem a nossa, nossas roupas, né, da Firma Forte, né, tem calça, camiseta, blusinha, né, inclusive tem uma lojinha também que foi aberta há pouco tempo, mas que já tendo um bom resultado, né. E nossa marca, assim, isso, tipo assim..., e também a Firma Forte, né, que a gente, nós trabalhamos mais com a Firma Forte, assim, então, eh..., nós não somos chamados pra cantar somente aqui em Londrina, né, mas Rolândia, Cambé, Ipirorã, Arapongas” (citado em Fernandes, 36).

É um espaço de fomento que oferece para grupos independentes espaço de ensaio e apresentação que eles não encontram em nenhum outro lugar, tanto que temos eventos constantemente, a Vila Cultural Cemitério de Automóveis não para, não tira férias, não fecha, a não ser naquele período de dezembro, às vezes mesmo assim tem evento logo depois do Natal.²⁵

A precarização profissional do produtor cultural e artista no Brasil repercute no desestímulo à ação de coletivos poéticos. Nesse sentido, a inserção no meio midiático se torna uma alternativa para a sobrevivência dos artistas e financiamento de seus projetos. Mesmo que a relação com a indústria de entretenimento pareça um caminho natural para a sobrevivência e, em alguns casos, de emancipação financeira e de prestígio para artistas experimentais, trata-se de uma parcela muito pequena de poetas pertencentes a coletivos que, de fato, irão usufruir do prestígio da mídia.²⁶

Diante disso, parece que o que está por detrás da organização de um coletivo é a vontade de expressão num contínuo experimentalismo da linguagem artística, criando uma rede de artistas e público movida pela troca afetiva, motivadora das sensações corporais e dos discursos que visam a provocar uma identificação entre os sujeitos nela envolvidos. Numa outra perspectiva, o coletivo surge ao agregar uma legião de jovens, muitos deles então desconhecidos, que tentarão imprimir uma marca na criação poética e musical de sua época. São esses anônimos que escapam muitas vezes aos olhos da crítica ou são tomados como presenças bissextas na cena cultural de um país. A criação experimental, “zona de efervescência manifesta”, nutriz da grande mídia, diz respeito a sujeitos cuja história ainda não foi contada. Por isso, eles podem despontar em notas numa seção de cultura da imprensa ou em reportagens isoladas do noticiário ou ainda serem mencionados em alguns artigos e teses da academia, mas são muito poucos os que figurarão nas páginas literárias dos livros escolares.

25 Entrevista de Christine Vianna a Kaedmon Selberg. Projeto “Festivais Literários e Estratégias de Inserção Social do Texto Poético”, áudio, duração aproximada 26 min, realizada em Londrina, 31 de agosto de 2018.

26 No caso londrinense, mais especificamente, deve-se mencionar os poetas e compositores Maurício Arruda Mendonça e Bernardo Pellegrini, cuja canção “Estrela Blue”, interpretada por Simone Mazer, fez parte da trilha sonora da novela *A lei do amor*, veiculada em 2016 na Rede Globo em rede nacional.

Nessa zona limítrofe entre a poesia falada e a canção de grande circulação, o experimentalismo dos coletivos atualiza a linguagem poética na contemporaneidade. Amaral ainda irá definir a poesia falada como uma “atitude”, “encontro”, “performance”:

Poesia falada é a articulação da rede, os círculos que se expandem e entrecruzam, as conexões. [...] Penso que essa poesia tem traços comuns com a tradição da poesia oral, isso é certo; irei pesquisá-los para comprovar essa hipótese. (Amaral 58)

Trata-se de um espaço alternativo propenso ao protagonismo poético, desafiando poetas-cantores, atores-da-palavra a criar, a provocar rupturas de linguagem, por meio da expressão cênica, gestual, vocal e musical de seus poemas.

O *modus operandi* do *Poesia in Concert* não escapa à regra do regime de produção de arte experimentalista na contemporaneidade. Enquanto evento, ele pode ser entendido como um palco posicionado longe dos tentáculos de um império midiático, mas não menos livre dos anseios de seus poetas e cantores de circularem na grande mídia, renovando o mercado (ao criar tendências) e oxigenando a linguagem artística. Opera-se, em paralelo ao regime de produção da literatura brasileira, um regime de redes poéticas definido pela ordem dos coletivos. As trocas, os trânsitos e as relações entre os agentes promotores de cultura são determinados pela capacidade de os poetas se afetarem entre si, sem perderem sua autonomia estética.

Conclusão

A prática associativa de artistas e formação de coletivos alcançam os dias atuais sob a forma da produção poética num regime de redes e abertura de espaços variados de expressão para o experimentalismo da linguagem, tornando-se núcleos aglutinadores de tendências. Os saraus não são uma criação do século XXI e marcam a cultura literária brasileira desde o século XVIII com o movimento academicista, mas chama atenção a proliferação deles e a adesão do público juvenil nos últimos anos. Em reportagem ao jornal *O Globo*, Mariana Filgueiras levantou a existência de mais de 260 saraus permanentes em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, no ano de

2015. Esses dados são indicadores da capilaridade da performance poética nas cidades, ocasionada pela ação direta de coletivos e pela organização do trabalho em redes (associação com outros produtores e agentes culturais), permitindo uma constante ebulição criativa.

A cidade é o espaço para a construção dos coletivos, ao passo que os coletivos “constroem” a cidade, ao territorializá-la, isto é, conferem a ela uma linguagem e um pensamento que a caracteriza, a identifica e a torna visível. Como bem traduziu Luiz Eduardo Amaral, os coletivos poéticos surgidos nos diretórios centrais de estudantes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, nos Pilotis da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro eram empenhados na luta por uma cidade mais democratizada, acolhendo jovens de classes sociais diferenciadas, de modo a criar um efeito de unidade, tendo na arte o princípio de integração. Esse espírito também se manifesta no *Poesia in Concert*, seja como um coletivo de poetas, que tem por objetivo fazer a palavra voltar à rua; seja como evento dentro de um festival, agregando pessoas de diferentes bairros, em um território poético de expressão.

A penetração do festival literário e do *Poesia in Concert* em espaços públicos atestam a tendência da poesia produzida em coletivos de voltar-se para a cidade. O poeta, ciente de que sua matéria criativa reside na cidade, passa a cultuá-la, não de modo mimético cantando sua beleza, mas ao incorporar espaços abandonados, pontos de encontro de bairros, vãos de prédios, praças, ruas centrais, sebos, bares, em suas performances. Por intermédio do *Poesia in Concert*, a Concha Acústica, monumento arquitetônico de Londrina dos anos cinquenta, onde João Goulart fez um dos últimos discursos como presidente antes de ser deposto pelos militares, pode ser entendida como uma metáfora de resistência dos princípios democráticos e culturais.

A performance em espaço público permite observar a irrupção de um novo território poético, pela dimensão oral e sonora das palavras, pelo experimentalismo poético que tanto ressignifica a literatura como cria novas compreensões da poesia. A poesia dos coletivos, portanto, intervém poeticamente na cidade porque sua principal prática consiste em torná-la um espaço de ocupação, significando o espaço ocupado. Por isso, há uma poesia do corpo dando sentido aos espaços públicos da cidade.²⁷

27 Como lembram Aguilar e Cámara (119), o Ato Institucional número cinco sequestrou o espaço público ao restringir determinadas manifestações e espaços públicos. Assim, as

A produção artística e cultural de Londrina não deixa de estar em consonância com os vetores de forças global e local detectadas no movimento da *poesia falada*, que podem ser resumidos da seguinte forma: a detecção de um núcleo gerador de novas tendências, que irá influenciar o mercado cultural; a adesão a um regime de produção artística em redes; a ocupação do espaço público e a eleição da cidade como objetivo da ação poética; a performance e a voz ocupando e significando o espaço público. O poeta dos coletivos modifica, recompõe o modo de pensar e viver a cidade através da linguagem poética. Aí reside a principal marca dos coletivos na poesia contemporânea.

Referências

- “Alma no Londrix 2019 - Poesia in Concert”. *YouTube*, carregado por Alma Londrina Rádio Web, 05 de julho de 2019. Web. 18 de novembro de 2019.
- Aguilar, Gonzalo, e Mario Cámara. *Máquina Performática: a literatura no campo experimental*. Traduzido por Gênese de Andrade, Rio de Janeiro, Rocco, 2017.
- Amaral, Luiz Eduardo Franco do. *A voz do Boato. Poesia falada, performance e experiência coletiva no RJ dos anos 90*. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2014.
- “Benditos Energúmenos no LONDRIX 2012”. *YouTube*, carregado por Samanth Abreu. Web. 18 de novembro de 2019. <https://youtu.be/5K29E724hBI>.
- Bortolotto, Mário. *Para os inocentes que ficaram em casa*. Londrina, Atrito Art, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Traduzido por Maria Lucia Machado, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. Traduzido por José Pedro Antunes, São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- Fernandes, Frederico. *Entrevistas do projeto Leitura, Ritmo e Poesia*. Londrina, NDPH, 2007.
- Filgueiras, Mariana. “Sarau do Escritório lança ‘mapa de saraus’ do Rio”. *O Globo*, 20 de novembro de 2015. Web. 20 de setembro de 2017.

várias performances realizadas nos anos setenta e oitenta têm a ver com o entendimento da arte como forma de protesto político e de reocupação do espaço público.

- Giorgio, Fábio Henrique. *Na Boca do Bode: Entidades Musicais em Trânsito*. Londrina, Edição do Autor, 2005.
- Grota, Rodrigo S. *A poética de Garcia Lopes e a potência do falso a partir da criação de duplos em Satori Uso*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Londrina, 2009.
- Grota, Rodrigo S., diretor. *Satori Uso*. Kinopus, 2007.
- Hollanda, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*. 3 ed., Rio de Janeiro, Rocco, 1992.
- Leminski, Estrela Ruiz. *Ouvidos atentos: o texto verbal e o sonoro na música da vanguarda paulista na década de 1980*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná, 2011.
- Leminski, Paulo. *A hora da Lâmina: últimos textos-ninja de Paulo Leminski*. Londrina, Grafatório, 2017.
- Leone, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro, Rocco Digital. E-Reader, 2014.
- Lopes, Rodrigo Garcia. *Polivox*. Rio de Janeiro, Azougue, 2001.
- Melhado, Felipe. Presentacao. P. Leminski, pp. 8-23.
- Menezes, Philadelpho. *A crise do passado. Modernidade. Vanguarda. Metamodernidade*. 2ªed., São Paulo, Experimento, 2001.
- Nunes, Paulo. *Palavras esparsas sobre o “Fundo de Gaveta”: experiência de coletivo e reinvenção poética numa Amazônia dos anos 80*. Belém, Texto inédito, 2018.
- Sellberg, Kaedmon. *Poesia in Concert: boêmia e ventre na palavra*. Londrina, Relatório de pesquisa, 2018.
- Tatit, Luiz. *Todos Entoam. Ensaio, conversas e canções*. São Paulo, Publifolha, 2007.
- Telles, Tenório. *Clube da madrugada: presença modernista no Amazonas*. Manaus, Editora Valer, 2014.
- Trigueiros, Marian. “Cidade dos Festivais”. *Folha de Londrina*, 09 de março de 2019. Web. 06 de novembro de 2019.
- “VALENTINO LONDRINA POESIA IN CONCERT H 264 LAN Streaming”. *YouTube*, carregado por cemiterioautomoveis, 06 de julho de 2012. Web. 18 de novembro de 2019.
- Weber, Millecent. *Literary Festivals and Contemporary Book Culture*. Canberra, Palgrave McMillan, 2018.

Sobre el autor

Frederico Garcia Fernandes tiene un máster y un doctorado en Letras, es profesor asociado del Departamento de Letras Vernáculas y Clásicas de la Universidade Estadual de Londrina (Brasil). Actualmente, es presidente de la Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (Anpoll) e investigador del Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq). Lleva a cabo investigaciones en las áreas de literatura, performance y sistemas de producción y diseminación literaria. En 2014, desarrolló investigación postdoctoral en la Università di Bologna (Italia). En 2008 y 2018 fue profesor visitante en Brock University (Canadá) y Minjiang University (China), respectivamente. Autor de *A voz e o sentido* (Editora Unesp, 2007), organizador del libro *Polypoetry 30 Years* (Eduel, 2010), en coautoría con Enzo Minarelli, autor del “Manifiesto de la Polipoesía”, entre otros.

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v22n2.86098>

Desde la frontera, suena el grito del *borderline*: escuchas de Waly Salomão

Paola Santi Kremer

Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina

paolaskremer@gmail.com

En la siguiente nota analizo la obra poética de Waly Salomão a partir de la voz como objeto, observando la su cosmovisión walyniana en relación con la voz imaginaria escuchada en su escritura, desde una perspectiva filosófica, política, estética, postdisciplinaria. Es así como a partir de aspectos de su obra ya observados por la crítica, que muestran posibles vínculos de esta cosmovisión con escuchas sobre sus modos de leer (y hablar) —registradas por Carlos Nader en el documental *Pan-cinema permanente* (2008)—, analizo cómo esta voz imaginaria puede ser escuchada en la lectura de sus poemas.

Palabras clave: lectura; poesía; voz; Waly Salomão.

Cómo citar este artículo (MLA): Kremer, Paola Santi. “Desde la frontera, suena el grito del *borderline*: escuchas de Waly Salomão”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 449-463.

Artículo original (nota). Recibido: 13/11/19; aceptado: 26/01/20. Publicado en línea: 01/07/20.



From the Frontier, Sounds the Scream of the Borderline: Hearings of Waly Salomão

This article analyzes Waly Salomão's poetic work considering voice as object, starting from an observation of cosmovision walyniana and how it relates to the imaginary voice heard in his writing in philosophical, political, aesthetical, and post disciplinary ways. Considering aspects of Salomão's work already noted by critics and possible links of this cosmovision to some hearings of his ways of reading in public (and talking) registered by Carlos Nader in the documentary *Pan-cinema permanente* (2008), we will analyze how this imaginary voice sounds in his poems.

Keywords: reading; poetry; voice; Waly Salomão.

Desde a fronteira, soa o grito do *borderline*: escutas de Waly Salomão

A seguinte nota analisa a obra poética de Waly Salomão a partir da voz como objeto, observando a cosmovisão walyniana e como essa se vincula com a voz imaginária escutada em sua escritura desde um sentido filosófico, político, estético e pós-disciplinar. Considerando aspectos de sua obra já notados pela crítica e possíveis relações desta cosmovisão com escutas sobre seus modos de ler (e falar) registradas por Carlos Nader no documentário *Pan-cinema permanente* (2008), analizo como soa esta voz em seus poemas.

Palavras-chave: leitura; poesia; voz; Waly Salomão.

EXISTE UNA VOZ IMAGINARIA QUE se escucha con la lectura de un poema: esta voz se crea entre el que escribe y el que lee, como una melodía que se empieza a componer en el texto y termina de tomar forma en el imaginario del lector. En esta nota proponemos pensar una escucha de la obra de Waly Salomão teniendo en cuenta tres aspectos de su historia: una cosmovisión walyniana, según la plantearemos, en la que la voz imaginaria que escuchamos en sus poemas se apoya en otros aspectos de su obra, ya observados por la crítica; en escuchas sobre sus modos de leer (y hablar) registradas por Carlos Nader en el documental *Pan-cinema permanente* (2008); finalmente, en cómo esa voz imaginaria se revela en los poemas.

La obra de Waly Salomão vincula un pensamiento espiritual, filosófico, político y estético de forma postdisciplinaria: escritura, voz, música, performance y teatro nacen y se manifiestan juntos. El escritor observó la poesía como un camino a la espiritualización que precede las religiones, como una forma de llegar a lo espiritual que existe desde el nacimiento del lenguaje. Para acceder a ese potencial de la palabra, habría que liberarse de las convenciones que aprisionan el lenguaje, el cuerpo y el espíritu. Liberarse aquí se configura como una práctica que lleva el fin en sí misma —espiritual, estética y política—. Su estrategia para llevarla a cabo fue ubicarse en la frontera: él se definió como *borderline* (citado en Nader),¹ el que está en la frontera entre lo esperado y lo inesperado, la realidad y el sueño. Se trata del gesto de la irrupción que permite posicionarse en la frontera entre el momento, aprisionado por las convenciones, y las infinitas posibilidades que se abren ante la intervención poética, performativa, postdisciplinaria en la vida. Una irrupción sorpresiva, viva, que genera reacciones inesperadas y termina por diluir la misma frontera en la cual el poeta elige ubicarse.

Espiritualizarse a través de la poesía significa, según Salomão, romper con las fronteras limitadoras de una idea de identidad fija, significa entenderse como igual a todo lo que conforma el universo. Este es el aspecto filosófico que también sostiene esta cosmovisión: llevar a una práctica estética el problema de disolución de la identidad a través de la ruptura de las fronteras, ubicándose en ellas y creando desde ese territorio imaginario. Romper con estos límites

1 En el documental, Salomão dice: “depois seguiremos até a fronteira, a linha demarcatória, a fronteira, a linha de fronteira. Quem está falando é um *borderline*, quer dizer, alguém fronteiriço, alguém que não se sabe direito onde termina a lucidez e começa a loucura” (00:11:27).

presupone entender que los individuos son compuestos de múltiples máscaras, de múltiples voces, que una persona es una “cámara de ecos”. Esta práctica se da en la escritura, en la voz, en la música, en procedimientos que aparecen, en su obra, siempre juntos. El autor aspiraba a ser sonido mientras escribía letras de canciones para los tropicalistas y experimentaba con ritmos en la escritura. Roberto Zular, en “As Algarvias de Waly Salomão”, explica que la escritura del poeta parecería ser una “rasura reflexiva en el universo del habla”, que sus poemas buscan ser canción, mientras que la rechazan para ser poema (530). Para diluir la fijeza de la identidad, volverse el otro, una de las formas que se percibe en su obra es la de hacerse voz o música. Esta es la misma búsqueda de liberarse estética y espiritualmente de una noción de identidad fija, que se da en la vida:

La prisión es aquí el “cotidiano estéril de horrible fijeza” del cual la poesía debe liberarlo. El cotidiano estéril es aquel que no conduce a nada más allá de sí propio, aquel que no se modifica, ni para el bien y ni para el mal. Es aquel que, sumiso al principio de identidad, permanece siendo lo que es. De hecho, el propio yo puede tornarse estéril —tornarse una cárcel— cuando se apega a la identidad de sí mismo.² (Cicero 493)

Por eso Salomão vivía la poesía. No se trataba de una herramienta para crear representaciones en el territorio de la ficción, sino el espacio de desarrollo de sus múltiples voces. Para desarmar la idea de identidad fija que aprisiona a los individuos, vivía la *performance* como un acto estético-político que revela la performatividad homogeneizada de la cultura. Su poesía carga con la teatralización de la escritura, la performatividad. Mientras imprime el cuerpo en el texto y el texto en el cuerpo, diluye esa separación entre literatura y *performance*, literatura y teatro, entre teatro y vida. Partiendo de que el mundo es un teatro y los individuos son múltiples máscaras, el problema está en la falta de reconocimiento de los roles sociales como *performances* construidas, en la naturalización de la *performance*

2 Esta y todas las traducciones del portugués son mías. El original dice: “A prisão é aqui o ‘cotidiano estéril de horrível fixidez’, do qual a poesia deve libertá-lo. O cotidiano estéril é aquele que não conduz a nada além de si próprio, aquele que não se modifica, nem para o bem nem para o mal. É aquele que, submisso ao princípio da identidade, permanece sendo aquilo que é. De fato, o próprio eu pode tornar-se estéril - tornar-se uma prisão - quando se apega à identidade consigo mesmo”.

hegemónica como correcta (Cícero 501). Ser conscientes de que somos seres performáticos implica considerar la creación como liberación de la *performance* estética hegemónica. Entonces, la misma existencia, el habla y la voz son planeados, tienen origen y fin, por más que se confundan con espontaneidad. Este mismo proceso se registra en la escritura. Se trata de crear múltiples formas de existir.

Si su escritura se encuentra previamente en su modo de vivir, en la proyección de su cuerpo y de su voz en la vida, en la irrupción del momento, el aspecto oral de su escritura no debe ser tomado como una característica secundaria de sus poemas, como si apareciera después en la creación. Esta empieza mucho antes: en la memoria, porque la memoria para él es una “isla de edición”, no algo dado que se revela en el arte “la liberación del poeta se da a través de una anamnesis doble que a un solo tiempo recuerda ser la memoria una isla de edición y reinventa, en el poema, el pasado”³ (Cícero 507) y “Las voces que suenan y resuenan en *Algaravias* alcanzan una capa de experiencia más sutil que elabora formas de relación con el pasado y con la memoria con atención en el presente de su enunciación”⁴ (Zular 530). Entonces, los recuerdos son registros dispuestos a ser manipulados y editados de acuerdo con lo que se desee en el momento de creación (de la vida). El escritor generaba en la irrupción del momento un portal en donde el pasado editado e inventado, junto con el presente instantáneo de la voz, se encontraban en un espacio de creación: el de la voz y el de la memoria. Un portal entre tiempos que logró perpetuar en su escritura.

La reunión de algunas características de su obra parece configurar modos de concientización para una vida realmente propia, un manual codificado sobre cómo utilizar las herramientas del cuerpo y de la imaginación para inventar un mundo soñado. Representar sabiendo que lo único que hay es *performance*, editar la memoria sabiendo que al pasado también se lo crea. Generar las condiciones es a lo que él se refería como camino para salir de la morbilidad de los agenciamientos de la producción de subjetividad

3 El original dice: “a liberação do poeta se dá através de uma anamnesis dupla que a um só tempo lembra ser a memória uma ilha de edição e reinventa, no poema, o passado”.

4 El original dice: “As vozes que soam e ressoam em *Algaravias* alcançam uma camada de experiência mais sutil que elabora formas de relação com o passado e com a memória atentando para o presente de sua enunciação”.

y habilitar otras posibilidades. Tal vez la espontaneidad estuviera en la reacción de la gente a su alrededor cuando su voz irrumpía en el ambiente. Caetano Veloso, en el documental de Nader, dice que Salomão llevaba a la gente a actuar de formas que no lo harían normalmente, se transformaba en escenario para que el otro se transformara junto a él, provocando que otros salieran de la representación normativa. Esta revolución walyniana toma un carácter especialmente subversivo en el contexto de la dictadura militar, en la cual empezó a escribir (su primer libro fue escrito en la cárcel) y sigue vigente hoy, cuando el control en las supuestas democracias se da desde la manipulación de los deseos y de las formas de vivir. Salomão concibe una revolución estética de la existencia. En este sentido, hay que observar su escritura, la cual está constituida por su voz y su cuerpo de forma en que todo sale junto del papel, llega a los oídos y al cuerpo del otro, como una propuesta estética postdisciplinaria.

La poesía tiene que romper con sus propios límites para cargar esta cosmovisión que dice que las fronteras son imaginadas y deben ser diluidas y reinventadas. Por eso el exceso es una de sus características. El exceso es un recurso que subraya la frontera de lo aceptable al negarla, a partir del cual construye, o asume, una forma de ser es el *borderline* a través del grito, la risa, el carnaval. Para atravesar el límite de la representación normativa hay que afrontar la noción de lo ridículo, hay que invertir la lógica de que lo que sale de la norma es vulnerable, sino que abre el campo para que se manifiesta la poesía, la vida. Para eso está la reivindicación del goce de las cosas, el placer de liberarse que deviene en risa de sí mismo y de la norma. El combate contra la noción de lo ridículo (que es una forma de control social), es lo que hay del carnaval bajtiniano en Salomão. Para ser-representar con libertad, hay que incorporar lo ridículo, provocar risa como un gesto político, estético y espiritualmente valorable. Alexei Bueno se refiere a una sintaxis circense, que tan brasilera como internacional, a un léxico natural y urbano a la vez, en un lenguaje que va de la erudición a lo popular en segundos. Así diluye esas fronteras también y hace una fiesta con la lengua (485). Se festeja la vida que brota, la irrupción de la vida en el texto. Por eso el humor, aquí, abre un espacio a lo diverso, a su perspectiva de lo poético.

En la versión extendida de *Pan-cinema permanente*, Maria Bethânia, una de las figuras centrales del tropicalismo que cantaron poemas de Salomão, cuenta que en un día lluvioso llegó a la presentación de un libro del poeta,

y encontró al público sorprendido, pues el escritor estaba leyendo a los gritos, arriba de un tablado (01:30:06). Maria lo imita alzando el libro, haciéndolo temblar sobre su cabeza, mientras reproduce un sonido de grito incomprensible. Termina describiendo su recital como un “Antonio Conselheiro”. Antonio Consejero fue el líder espiritual de la guerra de Canudos, organizó una de las mayores resistencias populares de la historia brasilera ante el Imperio y fundó una comunidad utópica diezmada por el gobierno en 1897. Se escucha una voz así en Salomão: una voz de anuncio de verdad fundamental, de revelación, de líder espiritual de su propia revolución. Parte significativa del documental se centra en reproducciones de cómo recitaba. Varios artistas amigos imitan su forma de leer, porque era innegablemente impactante, disruptiva; este patrón era la intensidad perforadora, anclada al goce, al grito, a la risa, al ser *borderline* que se manifestaba en su voz.

Para aislar la voz como objeto, Mladen Dolar, en *Una voz y nada más*, sugiere identificar lo que no contribuye al significado (29). Para ello, en determinado momento, se centra en los sonidos presimbólicos, en lo que viene antes de la palabra: los ruidos guturales, el hipo, y destaca el grito como el más notorio. Este es un llamado que va más allá de un reclamo específico, más allá de su posible significado. Lo que reclama el grito como objeto es envolvimiento:

Si el elusivo grito mítico fue causado originalmente por una necesidad, es un llamado de atención; busca una reacción, se dirige a un punto en el otro que está más allá de la satisfacción de una necesidad, se despega de la necesidad, y en última instancia el deseo no es sino el excedente de la demanda por sobre la necesidad. De este modo la voz se transforma en llamado, acto de palabra, en el momento mismo en que la necesidad se transforma en deseo; es capturada en el drama del llamado, suscitando una respuesta, provocación, demanda, amor. (Dolar 41)

Entonces, Salomão, que lee gritando, que escribe gritando, estaría exprimiendo ese deseo de interpelar, de trascender el cuerpo y llegar al deseo del otro, de hacer del deseo del otro su deseo. Dolar también menciona la risa como otra manifestación presimbólica de la voz que contribuye a su análisis como objeto, destacando su carácter cultural y animal: la risa es, a la vez, fruto de la cultura y reacción fisiológica animal (42). La risa provoca

complicidad mientras involucra en ese estado de reacción fisiológica animal. Tiene el potencial de disolver también fronteras, pues unifica a las personas, entre sí y con la naturaleza, al generar esa reacción animal. Su risa, la risa que genera su tonalidad, es un elemento más que es capaz de sostener esta mencionada cosmovisión para atravesar los cuerpos con su revolución: los sonidos no léxicos, el grito, la risa. El deseo de provocar al lector para trascender límites no está solo en las palabras, sino, también, en el sonido de su voz en los poemas. Su grito no es de agonía, es el de un anfitrión de carnaval que presenta sus atracciones enalteciéndolas. Enaltece la vida, la transformación, el goce que provoca jugar con las palabras y la risa que proviene del juego, del goce de ser ridículo, de no ser cómplice de la farsa de un yo solo, puro y verdadero.

El canto también es, según Dolar, una forma en que se puede observar la expresión de la voz más allá del lenguaje. Más allá del entrenamiento técnico musical, en el canto siempre queda algo inaprensible. La voz como objeto es objeto de deseo: se mira lo que no se puede ver, se escucha lo que no se puede oír; es su carácter fantasmático lo que resta en el significado. Cita a Platón al observar que

la música es donde la ilegalidad pasa más fácilmente inadvertida y esa ilegalidad se desliza calladamente en las costumbres y modos de vivir y de ellos sale ya crecida, a los tratos entre ciudadanos y tras estos invade las leyes y las constituciones, con la mayor imprudencia hasta que al fin lo transforma todo en la vida privada y en la pública. (58)

La música descontrolada es el gran peligro de las civilizaciones, por lo que la letra viene para imponer orden al *logos*. Entonces, el gran peligro para el control de los cuerpos es la voz descontrolada, la que se aleja de la palabra y, en el caso de Salomão, salta de la página, de los modos tradicionales de recitar, en los que el *logos* escapa en el grito y la risa, en la voz sin ley. Salomão hace esta búsqueda por más de una vía del descontrol de la voz: el poema que apunta a la música, a veces para ser cantado, a veces para ser poesía cargada de ritmo; poesía que ríe y genera risa, poesía que grita. Si la vocalización dota a las palabras de una eficacia ritual, es un pasaje a la acción, a la performatividad, la voz como objeto se sitúa en el límite de la alteridad, en la frontera, y se vuelve el vínculo del significante con el cuerpo.

Así, la voz también se configura como una frontera: entre el cuerpo y el mundo, entre el interior y el exterior, en los restos que la conforman como objeto de observación del interior, pero que necesita la alteridad para su existencia, porque sin oídos, no hay voz.

En el teatro del mundo, los múltiples yos del sujeto son las “cámaras de ecos” (Salomão 219). Entonces, desde esa frontera entre el interior y el exterior, el poeta grita, ríe, extrapola los límites del significante y afirma que todos somos múltiples voces. “Cámara de ecos” es un poema que termina en “ahora, entre yo y el ser ajeno, la línea de la frontera se rompió”. Regina Casé, en el documental de Nader, imita la lectura de Salomão, también con el libro alzado arriba de su cabeza, en un crescendo que termina en grito. Cuando termina la lectura, Casé dice que su imitación salió más o menos porque sintió vergüenza, timidez, al igual que Bethânia, quien dice haberse avergonzado cuando Salomão interrumpió su lectura en la presentación del libro para presentarla. Este era uno de los blancos a los que Salomão apuntaba su voz: a la vergüenza, a la noción de lo ridículo que aprisiona el ser. La poesía que salta de la página y atraviesa al otro, que provoca reacciones en los cuerpos. Estos son los aspectos fundamentales de esa voz que él representaba y que se dibuja como voz imaginaria en los poemas. Salomão está siempre anunciando el carnaval de la vida, porque para él la vida es sueño, el mundo es teatro y el ser es una “cámara de ecos”.

El patrón en las lecturas que sus amigos reproducen en el documental, es el de la intensidad que crece, es el enaltecimiento que explota las fronteras en éxtasis: la voz de Salomão es la voz de un profeta del carnaval de la vida, del hijo de Baco, que viene a decir el placer que se siente al cruzar y al romper una frontera. Al recitar un poema, el poeta no respetaba la norma de la calma, de la solemnidad común de los recitados, sino que refregaba el poema en la gente, en el piso, en los cuerpos, hasta un final orgásmico, marcando los cortes, los sonidos y los silencios. Porrúa observa que “algunas voces y algunas lecturas poéticas suenan amenazantes en tanto desajustan lo previsible de la audición (aquello que en cada momento histórico y en cada lugar, por qué no, se entiende como lectura o recitación de un poema)” (155). Este carácter amenazante es aquí el método, mientras Salomão se reinventaba buscando las vías de lo nuevo, de la irrupción, del choque.

Nader interrumpe en un momento a Casé para decir que parecía que Salomão tenía “dos bocas”. Tal vez esto sea parte de la disociación que siempre

está entre la voz y la persona, o “desacostumación”, porque la voz nunca corresponde con el cuerpo que la emite, es la forma misma de la alteridad:

El llamado, el grito, la voz, la apelación: su ubicación correcta es *unheimlich*, con toda la ambigüedad que Freud le ha dado a esta palabra: la exterioridad interna, la intimidad expropiada, la extimidad; el excelente nombre que Lacan le da a lo siniestro, lo inhóspito. Entonces el llamado es el llamado a exponerse, a la apertura al Ser, lo opuesto a un monólogo reflexivo sobre sí dentro de uno mismo; depende de aquello de lo cual, dentro de uno mismo, uno no puede apropiarse, y que opone drásticamente el Dasein a la conciencia de sí. La voz es pura alteridad, previene la reflexión sobre sí. (Dolar 116)

La voz es, entonces, la perfecta frontera ficticia entre yo y otro, es el punto sobre el cual el *borderline* se detiene para manifestar que la frontera es el punto cero de la creación, para derrumbar las falsas separaciones de las cosas.

La voz presente en la escritura de Salomão ríe, grita, salta de la página. La escritura responde a la voz, al cuerpo; y voz y cuerpo responden a la escritura de igual manera. No se pueden aislar completamente los aspectos de su obra mientras escribe como habla (y habla performando): escribe como si estuviera en la presentación en la que llega Maria Bethânia e interrumpe todo para anunciarla, eufórico. Queda identificar cómo esto se puede escuchar en su escritura.

El poema “Cámara de ecos” alude a la multiplicidad de voces que conforma el ser, el mundo, el instante. El poema empieza en el “sosiego”, en la tranquilidad de la infancia, en la delicadeza de los sueños “chiquitos” del niño, en la belleza sutil del cuidado. Un “ahora” interrumpe la tranquilidad del poema, lo corta, agregando misterio y tensión, expectante de ver la revelación que toma énfasis en un final seco e intenso, como una frontera que se rompe: la de la voz con el grito, que denuncia la frontera entre voz y significado. Esta voz revela que, previo al significado de la palabra, hay un reclamo de la voz. El crescendo típico de sus lecturas se escucha en la escritura con el principio suave de la infancia, el “ahora” que agrega tensión, para terminar con una revelación de disolución de frontera entre yo y otro:

Câmara de ecos

Cresci sob um teto sossegado, meu sonho era um pequenino sonho meu. Na ciência dos cuidados fui treinado. Agora, entre meu ser e o ser alheio a linha de fronteira se rompeu. (Salomão 219)

El poema empieza contando de dónde vino y crece hacia su lugar de llegada. El modo es la voz que crece hasta atravesar el lector, hasta perforar la frontera. El final, en el ápice del crescendo, suena como liberación, alivio, concreta un final de éxtasis. Se escucha esa intensidad que crece, los cortes bruscos, como si se marcaran fronteras, para terminar con una explosión, que es ruptura. Entonces, el grito, la intensidad, la risa eran las estrategias vocales de Salomão para dar forma a esa cosmovisión, que también se manifiesta en la seducción del vendedor de poesía de Cordel, de la mano con su búsqueda de transformar el poema en sonido, al escribir letras de canciones y poemas de experimentación rítmica, al jugar con la disposición de los textos en la página y usar tipografías en mayúscula: el grito en la diagramación, influenciado por el concretismo. Estrategias que aparecen, según Dolar, como puntos perceptibles de la frontera entre voz y significante, yo y otro, dentro y fuera, alma y cuerpo, humano y animal:

[E]l canto se toma en serio la distracción de la voz, y le gana la partida al significante; invierte la jerarquía, permitiendo que la voz lleve la delantera, que la voz sea la portadora de aquello que las palabras no logran expresar [...] expresión versus significado, expresión más allá del significado, expresión que es más que el significado, y aun así expresión que no funciona sino en tensión con el significado: necesita un significante como límite que trascender y cuyo más allá revelar. (20)

Si la voz marca una división ficticia entre un interior secreto y el exterior, es la frontera donde el *borderline* se va a ubicar para mostrar su ficcionalidad. Porque la *desacusmatización* es imposible, como se ve en Dolar y en la lectura que hace Monteleone de Proust: la voz nunca encaja en el cuerpo asignado, es el objeto que muestra esa irreparable conciliación. No existe un interior a ser revelado, una esencia del yo de la cual proviene y a la cual corresponde. La voz se revela como una pista en el mapa del cuerpo que

apunta a que no existe un centro, sino que existe una constelación de la cual es parte, cámara de ecos, máscaras sobre máscaras “cuerpo escindido por la hiancia imposible entre un interior y un exterior. La voz encarna la imposibilidad misma de esta división, y actúa como su operador” (Dolar 87). Jorge Monteleone conceptualiza ese paso de la voz al poema como una transposición cultural, lo que está “entre oralidad y escritura”, que en este caso no se da solo en el texto, sino que está conectada con cómo Salomão habla, pues su voz responde a su poesía y viceversa, sin que se pueda distinguir qué viene primero. Entonces, lo que Monteleone explica como “[e]l ritmo que compone el estilo de un escritor sería de alguna forma la transposición del estilo sonoro de su oralidad, del habla o del pensamiento” (151), aparece aquí como la intensidad que crece y que lleva el lector a leerlo en voz alta. Induce a una práctica de la otredad desde la voz, transforma la dimensión imaginaria de la oralidad en una práctica performativa. Uno de los aspectos al que Monteleone apunta en la composición de la transposición cultural, refiere a los “linajes culturales”, al aspecto social e histórico de la oralidad del poema. La oralidad de Salomão está marcada por la oda del presentador de un carnaval (él fue coordinador del carnaval de Salvador) y de un vendedor de poesía de cordel, quien seduce en la feria, en el espacio público, a que a que escuchen y se lleven sus poemas:

Post-mortem

[...] Mascarado eu avanço, eu avanço, mascarado, eu avanço, Post-Mortem, o passado pode estar abarrotado de chateações, mas daqui pra frente, ótimas FOTOS e melhores filmes. E horas infindas deitado na areia, especulando nuvens que se esgarçam ao sabor e ao deslize das figuras, um gosto permanecer aqui, extasiado. E na hora “H” da morte, estampada na minha face, esteja a legenda: o que amas de verdade permanece, o resto é escória! mas por enquanto gargalhar da irrealdade da morte, gozar, gozar, gozar gozar, gozar, gozar a exuberância órfica das coisas em riba da terra e debaixo do céu. (citado en Nader)

El fragmento avanza también en crescendo considerando las dificultades del pasado, aunque apunta a un corte que supone que, de aquí en adelante, registrará lo bello, el placer y la tranquilidad de la arena, junto con la contemplación de las nubes. La expresión “na hora ‘H’”, que refiere aquí al

momento decisivo de la muerte,⁵ al goce (repetidamente el goce), es lo que estará marcado en su cuerpo y en su voz. El goce escandaloso de la puesta de la voz en el poema (y en la vida-escena).

El tono paródico, de auto ridiculización, puede tener pie en el poemachista de la tradición brasilera que lleva a la pérdida de jerarquización de la poesía, a sacarla de su lugar de erudición, y tomar aquí una intensidad distinta. Se lee y se escucha la urgencia por desarmar cualquier atmósfera de seriedad que estandariza el comportamiento, incluso interrumpiendo el propio poema para presentar a Bethânia cuando entra en la sala. Resuenan el nordeste y la poesía de cordel, resuena el tropicalismo que hace antropofagia con los sonidos y la guitarra eléctrica, que también suena en la mezcla de idiomas, más allá de las separaciones de naciones, o de lo académico y los idiomas de las calles. La voz de la escritura de Salomão, o la “entonación de la lengua propia” que menciona Porrúa (153), es la que pide la voz del otro, la que reclama una lectura en voz alta, reclama atravesar el cuerpo del que lee, para salir de vuelta y llegar a otro. Suena como el reclamo del grito, de la risa, del cuerpo a salir de sí mismo para volver a ser lo que ya es: multiplicidad, alteridad, cámara de ecos.

Salomão rompe con la linealidad del discurso, repite hasta el agotamiento del sentido, lleva el poema a puro sonido, pero con la particularidad de que la repetición aquí seduce y erotiza la lectura:

Teste sonoro relevo 5 [...] não quero me atrapalhar em nada q me atrapalhe em nada palh palha atrapalhar a palha q atrapalha de se chegar à alegria da massa central da rocha do nódulo do núcleo do nu do nudo núcleo do nu do nu do nu do nudo nu do do do do do. (149)

Si la entonación puede dar vuelta al significado, es fundamental especificar qué tono tiene el grito en sus poemas. La repetición es aquí el placer de ser sonido, de invertir la relación, de dar una pista para que se privilegie la voz sobre el significante. La lectura a los gritos perfora, hace imposible poder ignorarla. Ella para el tiempo en el lugar donde esté, pues la atención es suya, están todos en el lector: la seducción del vendedor de feria o del presentador de la liberación del carnaval. Salomão imprimía lirismo a su tono, pero a

5 Obsérvese que es el punto del poema en que, como en el que se analizó antes, se agrega un corte rítmico y de misterio que precede la revelación liberadora del final.

los gritos, porque mezclaba erudición y animalismo, recitado y escándalo. Como la poesía de cordel, su poesía era escrita para ser escuchada y leída a voz alta, o cómo un vendedor de feria que arma estrategias de seducción y venta: rima con los productos, inventa cuentos sobre los frutos para venderlos. Salomão leía de una forma que imprimía verdad al texto, como un líder espiritual de revolución. En “A voz de uma pessoa vitoriosa”, se refiere a lo que apunta con sus usos de la voz:

Entre a escuridão e a claridade
Coração arrebenta
Entretanto o canto aguenta
Brilha no tempo a voz vitoriosa
E eu gosto dela ser assim vitoriosa
A voz de uma pessoa vitoriosa
Que não pode fazer mal nenhum,
Nem a mim, nem a ninguém, nem a nada
E quando ela aparece Cantando gloriosa
Quem ouve nunca mais dela se esquece
Barco sobre os mares
Voz que transparece Uma forma vitoriosa de SER E VIVER.
(Salomão 163)

Salomão termina gritando en la página con el uso de las mayúsculas, con el placer de victoria que imprime su voz, una voz que, como dice el poema, canta gloriosa, deja de ser puro significante para entrar, perpetuarse en el instante y en la memoria del otro, habilitar infinitas posibilidades, proliferarse, volverse otros.

Obras citadas

Bueno, Alexei. “Lábia, de Waly Salomão”. Salomão, págs. 485-487.

Cícero, Antonio. “A falange de máscaras de Waly Salomão”. Salomão, págs. 492-513.

Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial, 2007.

Nader, Carlos. *Pan-cinema Permanente*. YouTube, subido por Já Filmes, 02 de diciembre de 2014. Web. 16 de agosto de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=SOdzk7LG7Q8>.

Monteleone, Jorge. “Voz en sombras: poesía y oralidad”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, núm. 7, 1999, págs. 147-153.

Porrúa, Ana María. *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía*. Buenos Aires, Entropía, 2011.

Salomão, Waly. *Poesia Total*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

Zular, Roberto. “As Algaravias de Waly Salomão”. Salomão, págs. 526-541.

Sobre la autora

Candidata a magister en Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario en Argentina, graduada en Comunicación Social de la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, en Porto Alegre, Brasil. Actualmente investiga humor y subversión en la poesía de Brasil y Argentina en los contextos de las últimas dictaduras militares. En el III Coloquio Internacional de Estudios Queer “Sexualidades/textualidades” (La Plata) presentó parte de su investigación sobre cuerpo, humor y micropolítica en la obra de Néstor Perlongher. En el año 2018, publicó el libro de poemas *Uma pérola en el centro de mis piernas*, por la editorial Caleta Olivia (Bs As) y en el año 2019 participó de las ferias del libro de Rosario y de Buenos Aires y del Festival Internacional de Poesía de Rosario.

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v22n2.86099>

A poesia citacional de Marília Garcia

Carina Santos Gonçalves

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

carina.santos@gmail.com

A partir de uma discussão teórica sobre citação, poesia citacional, escrita não-criativa e outros conceitos referentes à apropriação de texto na poesia contemporânea, este ensaio pretende analisar alguns tipos de citação no poema “Blind Light” de Marília Garcia.

Palavras-chave: citação; escrita não criativa; Marília Garcia; poesia citacional; poesia contemporânea.

Cómo citar este artículo (MLA): Santos Gonçalves, Carina. “A poesia citacional de Marília Garcia”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 465-475.

Artículo original (nota). Recibido: 19/12/19; aceptado: 09/03/20. Publicado en línea: 01/07/20.



La poesía citacional de Marília Garcia

Esta nota pretende analizar algunos tipos de citaciones presentes en el poema “Blind Light” de Marília Garcia. Lo anterior, a partir de una discusión teórica sobre citación, poesía citacional, escritura no-creativa y otros conceptos referentes a la apropiación de textos en la poesía contemporánea.

Palabras clave: citación; escritura no-creativa; Marília Garcia; poesía citacional; poesía contemporánea.

The Citational Poetry of Marília Garcia

Based on a theoretical discussion about quotation, citational poetry, non-creative writing, and other concepts related to the appropriation of text in contemporary poetry, this note intends to analyze some types of quotation in the poem “Blind Light” by Marília Garcia.

Keywords: citation; non-creative writing; Marília Garcia; citational poetry; contemporary poetry.

Introdução

CITAÇÃO, CORTE, MONTAGEM, REPETIÇÃO, FURO, insistência, deslocamento, reorganização, apropriação são palavras que se repetem incontáveis vezes ao longo do poema de vinte e nove páginas, intitulado “Blind Light”, que inicia o livro *Um teste de resistores* de Marília Garcia. As palavras mencionadas apontam para um panorama dentro da poesia contemporânea em que se observa:

[U]m diálogo com textos anteriores ou outras mídias, com a técnica do “escrever-através” ou *écfrases* que permitam ao poeta participar de um discurso maior e mais público. A *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora, e a dependência da intertextualidade. (Perloff 41)

É nesse contexto de forte intertextualidade que a poeta escreve o poema, que é também uma reflexão sobre a poesia contemporânea, e uma autorreflexão sobre a sua própria criação. Nele, Marília Garcia traça alguns caminhos da sua poética — sempre cheios de indagações — e como esses estão relacionados às suas leituras, a partir de um diálogo com autores, livros, filmes, teoria, artes visuais, procedimentos artísticos, palestras e conversa com amigos. E ela o faz, principalmente, por meio de citações que colaboram para o tom ensaístico do texto. São mais de cinquenta citações referenciadas, algumas em itálico sem referência, e outras diluídas na forma como a autora escreve, apropriando-se de procedimentos artísticos de outros autores. Sendo assim, este ensaio analisa brevemente alguns modos de citar da autora e os seus efeitos no texto.

Mas, antes de entrar no poema, é importante ressaltar que a poeta também é tradutora e já traduziu Kenneth Goldsmith e Charles Bernstein, autores que fazem uma poesia “inteiramente desprovida de ‘originalidade’ e que ainda assim conte como poesia” (Perloff 42), que se aproveita de textos prontos em uma escrita cunhada por Kenneth Goldsmith de “não-criativa” — “uma forma de cópia, reciclagem ou apropriação que nega obstinadamente a alegação de ser original” (Perloff 42). O que importa nesse tipo de escrita são o conceito, os atos de copiar e colar, deslocar, reorganizar e produzir

novos sentidos e possibilidades a textos pré-existentes. Ainda que a escrita de Marília Garcia não seja tão radical quanto a deles, no sentido de se apropriar *ipsis litteris* de um texto e publicá-lo como seu, aspectos desses autores ecoam no seu modo de pensar a poesia.

Cortar, repetir, refletir, apropriar

Para compreender os modos de citar de Marília Garcia é preciso antes fazer a distinção entre a citação tradicional, “quando o conteúdo copiado vem associado a um crédito, com referência à fonte” (Villa-Forte 25) e os gestos de apropriação em que “pode ou não haver o esclarecimento quanto à origem. Ou seja, o gesto de apropriação varia, em alguns formatos, a fonte pode ou não ficar oculta” (Villa-Forte 25). A poeta usa ambos tipos, e, muitas vezes, ao fazer uma citação tradicional, ela discorre sobre o citado, analisando e pensando na sua relação com a poesia. Logo depois, ela se apropria do que citou e refletiu, como no exemplo:

giorgio agamben diz que
no cinema
a montagem é feita de dois processos *corte*
e repetição
parece que giorgio agamben
está falando de poesia
posso deslocar a leitura do giorgio agamben
(ou *cortar*)
e repetir para pensar na poesia
corte e repetição (Garcia 16)

Nesse trecho, Marília Garcia não só reflete sobre a fala do autor, transpondo-a do cinema para a poesia, como também aplica o procedimento de cortar e repetir na própria estrofe. Os cortes estão nos versos, principalmente em como ela desloca a palavra *corte*, provocando um espaço no verso, depois da palavra “processos”. E há também a repetição, quando ela repete as palavras *corte e repetição*, duas palavras que vão aparecer (repetir) inúmeras vezes distribuídas (cortadas e coladas) ao longo das vinte e nove páginas, bem como o processo de cortar, repetir, refletir e apropriar. Esse processo de

refletir sobre uma citação e, ao mesmo tempo, incorporar o seu procedimento ao texto aponta para o que Antoine Compagnon chama de “trabalho da citação” ou *working paper*, que significa “o trabalho em processo, o texto se construindo (uma duração que o texto gostaria de ignorar). É o papel em trabalho; é preciso imaginá-lo crescendo como uma massa” (Compagnon 45). Dessa forma, a intertextualidade conjugada com a metalinguagem que revela o procedimento que originou o seu fazer poético naqueles versos, fornece a ilusão de que ela escreve no presente momento em que o leitor lê, em outras palavras; “Blind Light” parece “crescer como uma massa” aos olhos do leitor. O efeito de “presente” provocado pela autora pode decorrer dessa escrita que deixa seus pilares (citações e procedimentos) descobertos, mas obviamente é um trabalho que provém de um *working paper* anterior, em que muito foi cortado para se chegar ao resultado final.

Mobilidade

Insistindo na ideia do corte e da repetição, a poeta dedica uma seção do poema para citar exemplos de autores que recortaram textos de outras pessoas, reescrevendo-os ou simplesmente colando-os em um novo contexto:

o processo é bem literal
porque recorta os enunciados
e leva para outro contexto
a fonte de duchamp faz isso também
ele diz
desloca o objeto
aqui importa o ponto de chegada (Garcia 21)

Esse deslocamento abre caminho para dois efeitos no texto, o de “colocá-lo em movimento, fazer passar do repouso à ação”,¹ ou seja, a ideia que vive em um contexto anterior passa a reviver ou a sobreviver em um outro lugar, tendo não só o seu alcance ampliado, como também o seu sentido, ao se

1 “Citare, em latim é pôr em movimento, fazer passar do repouso à ação. O sentido do verbo ordena-se assim: inicialmente, fazer vir a si, chamar (daí a concepção jurídica de intimação), depois excitar, provocar, enfim, no vocabulário militar, liberar uma menção. Em todo o caso, uma força está em jogo. A que coloca em movimento” (Compagnon 41).

conectar com outras ideias. Quando Marília Garcia cita Agamben, ela se apropria das suas ideias de cinema para pensar a poesia e também põe o seu leitor em contato com o filósofo italiano. Outro efeito do recortar e repetir no texto para a escritora é a reorganização de ideias, ou ler a mesma coisa de outra forma para produzir diferentes sentidos. Em certo ponto, a poeta se pergunta se “um dispositivo que produza a repetição/ pode produzir novas formas de/ percepção?” (22). Essa pergunta pode ter sido feita há quase um século antes por Walter Benjamin ao pensar no seu livro *Passagens*, no qual o autor deseja mostrar Paris, capital do século XIX, a partir de citações — em sua maioria de pessoas desconhecidas — e imagens da época e das passagens ou arcadas da cidade. No livro, ele propõe um jogo de montagem, cortando textos e imagens e repetindo-os sem qualquer formulação teórica, mas com um intuito de “produzir novas formas de percepção” do que foi a cidade naquela época, com a consolidação do capitalismo.²

Mas, enquanto *Passagens* tem a intenção de visitar ou entender o passado a partir de um sistema de colagens, o poema de Marília Garcia usa da montagem (cortar e repetir) para entender o presente da poesia contemporânea no momento em que ela acontece, ao usar os seus próprios meios de existir.

Poesia não expressiva e teste de poesia

À primeira vista, “Blind Light” parece um poema pouco lírico, muito mais voltado para analisar, comparar ou fazer sentido como se fosse um ensaio acadêmico sobre a poesia citacional contemporânea. Essa linguagem vai ao encontro do que Craig Dworkin ao conceitua como “poesia não expressiva”, uma poesia

em que as substituições no cerne da metáfora e da imagem tenham sido trocadas pela apresentação direta da língua em si, com o “transbordamento espontâneo” sendo suplantado pelo procedimento meticuloso e processo exaustivamente lógico? Em que a autocontemplação do ego do poeta seja voltada à linguagem autorreflexiva do próprio poema. Assim, o teste da poesia deixa de ser se ela poderia ter sido melhor elaborada (a dúvida da

2 Resumo feito a partir do capítulo “Fantasmagorias do Mercado” do livro *Gênio não original* (Perloff 59 - 93).

oficina), mas se ela poderia ser concebivelmente melhor elaborada de outro modo. (Citado em Perloff 49)

Todos esses aspectos podem ser vistos no poema, a apresentação direta da língua, o processo exaustivamente lógico, e principalmente a linguagem autorreflexiva do poema como se observa em: “poderia começar de muitas formas/ e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção/que vai se definindo/ durante o trajeto” (Garcia 11) ou “depois mudei pequenas coisas no texto/ inserindo comentários como este aqui/ e incorporando a conversa que tivemos no dia” (13) e outros que sugerem o gesto de escrever o poema em questão. Essa linguagem metalinguística é o que a autora chama de *furo*. Ela compara isso ao “olhar para a câmera” no cinema. Ou seja, a partir de uma *écfrase* da cena de “Pierrot le fou” de Jean-Luc Godard, em que o personagem Ferdinand olha para a câmera e fala com o espectador, Marília Garcia comenta que esse gesto dá ao filme “sua dimensão de filme”³ pois essa interrupção, corte ou *furo* revelam a montagem no cinema e o concretiza como uma mídia feita de cortes e montagem. Ao comentar esse artifício do cinema, ela se pergunta quais recursos poderiam fazer do poema um poema.

Há também em “Blind Light” um teste de poesia, em que a autora tensiona os limites do poema ao realizar procedimentos de outros autores e artes. É como se ela se perguntasse o tempo todo: e se eu fizer isso? O poema continua sendo um poema? Nesse sentido, muitas vezes, a escritora cita pensamentos ou procedimentos de algum autor em uma linguagem fria, dura, técnica, como se fosse recortado de um livro teórico. Além de realizar um deslocamento para outro contexto, quando ela opta por uma linguagem direta, sem imagens ou metáforas, o sentido do enunciado é ressaltado mais pelo que ele comunica, ou seja, pela riqueza daquelas ideias, que podem ser consideradas, para ela, como algo poético. Por mais que aquela construção não seja poética, a ideia pode ser. Como diz Octavio Paz, “há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos muitas vezes são poéticos: são poesia sem ser poemas” (22).

3 Garcia 15.

Citação textual

Exibir as estruturas que originaram o texto é uma prática bastante comum entre autores contemporâneos, como se observa em:

[A] poesia pós-moderna [...]. Recicla até justapor, fazendo desaparecer as distinções, as hierarquias. Voluntariamente, reutiliza os pedaços de frases já feitas, exemplos gramaticais, provérbios ou fragmentos de discursos. Construtivista, desconstrói e reconstrói peça por peça. Mais que os laços e recortes, mostra as costuras, o fio negro e branco do texto. Assim esta poesia chama a atenção para o funcionamento da língua.⁴ (Maulpoix 121)

É possível verificar isso várias vezes em “Blind Light” quando a poeta nomeia as fontes e os procedimentos dos quais ela se apropria. Porém há um tipo de citação que está oculta no texto, e que é chamada neste trabalho de “citação textual” a partir da colocação que faz Marília Garcia no trecho a seguir, ao dizer que “adília lopes aparece citada textualmente no livro” (16):

um dia conversando com o rafael mantovani
ele me disse que estava tentando escrever
usando o mesmo registro de escrita de wislawa szymborska
ao ler seu livro anterior
percebi que havia outra presença
percebi que havia a presença de adília lopes ali
adília lopes aparecia citada textualmente no livro
mas também aparecia de forma mais sutil
em um tipo de humor *nonsense*
no uso da série no uso das paranomásias
ou ao tratar de algumas questões como o feminino
o diálogo com adília lopes atravessa
o livro de rafael em várias direções (Garcia 16)

Esse termo se assemelha ao que Compagnon chama de reescrita. Ele diz que “toda prática do texto é sempre citação, e é por isso que não é possível

4 A tradução é nossa.

nenhuma definição da citação. Ela pertence à origem, é uma rememoração da origem” (Compagnon 41). Ao discorrer sobre reescrita, ele acrescenta que:

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície da inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma da significação e da comunicação linguística. (Compagnon 41)

Para fazer a relação entre “citação textual” e “reescrita”, toma-se o trecho em que a poeta conta que, depois que Adília Lopes foi publicada no Brasil, Marília Garcia percebeu que o registro de escrita da poeta portuguesa passou a aparecer em alguns poemas de poetas brasileiros:

a poeta portuguesa adília lopes
foi publicada em livro no brasil em 2002
desde então alguns escritores no brasil
dialogam com adília lopes
citam a adília lopes
incorporam versos tom humor
da adília lopes
produzindo furos na própria escrita
por onde podemos ouvir a adília lopes (Garcia 17)

Dessa forma, a expressão “citação textual” é entendida aqui como ecos, diálogos, questões, procedimentos, estilo, novas possibilidades e até temas que são trazidos por uma nova poética, ou um novo autor, ou como uma “rememoração da origem”, nas palavras de Compagnon. É como a leitura entra na escrita.

Esse tipo de citação nem sempre é explícito no texto. Na maioria das vezes, ele é percebido a partir da leitura prévia do autor do qual se inspira. Isso quer dizer que, nem sempre é possível saber de onde vêm as apropriações e as “citações textuais” de Marília Garcia. Em algumas, ela deixa às claras para o leitor, como no caso de Jean Luc-Godard, Charles Reznikoff, Oswald

de Andrade, Pablo Katchadjian, Emmanuel Hocquard, Chantal Akerman, Oliviero Girondo e outras vêm de leituras que ela não menciona. Entretanto, há uma “citação textual” ou uma reescrita que ronda o poema como um todo. Essa citação textual não provém da apropriação de um autor apenas, mas de um conjunto de autores de ensaio, sejam poetas, teóricos ou mesmo cineastas como Chris Marker. A partir dessas leituras não referenciadas no texto, ela reescreve a sua forma de ensaio imbricada com a poesia. As citações abundantes no poema também servem para sustentar a sua estrutura ensaística, ou seja, ela toma elementos do gênero ensaio não só para discorrer sobre a poesia, mas para testar os limites dessa também.

Conclusão

Os tipos de citação analisados brevemente neste ensaio não esgotam a forma como a autora usa esse recurso insistentemente no poema, mas mostram o quanto a sua poética, por meio de metalinguagem, intertextualidade e apropriação testam os limites ou a resistência da poesia contemporânea e da sua própria poesia. Toda essa reflexão sobre o poema na atualidade revela uma autora altamente consciente das práticas da sua época. Há um certo didatismo na forma em que a poeta cita, uma necessidade de mostrar as maquinarias do próprio poema como em uma aula expositiva, que talvez seja um dos motivos que a aproxime do ensaio, porém ao invés de fornecer respostas como pretende esse gênero, ela deixa o leitor com ainda mais perguntas, como a poesia costuma fazer.

Referências

- Compagnon, Antoine. *O trabalho da citação*. Traduzido por Cleonice P. B. Mourão, Belo Horizonte, UFMG, 2007.
- Garcia, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2014.
- Maulpoix, Jean-Michel. “Adiós al poema. Reflexiones sobre el arte poética (breve historia de una crisis)”. *Poéticas: Revista de estudos literários*, n. 1, 2016, pp. 111-125. Web. 4 de outubro de 2019.
- Paz, Octavio. *O arco e a lira*. Traduzido por Ari Roitman e Paulina Wacht, São Paulo, Cosac Naify, 2012.

Perloff, Marjorie. *O gênio não original. Poesia por outros meios no novo século*.

Traduzido por Adriano Scandolaro, Belo Horizonte, UFMG, 2013.

Villa-Forte, Leonardo. *Escrever sem escrever. Literatura e apropriação no século XXI*. Belo Horizonte, Editora Relicário, 2019.

Sobre la autora

Graduada en Comunicación Social - Publicidad y Propaganda por el Centro Universitario de Belo Horizonte, en el 2005, Carina Santos Gonçalves es becaria de la CAPES en el programa de maestría de la UFMG en Estudios Literarios, donde estudia las cuestiones relativas a la hibridación de género en la literatura contemporánea. Investiga principalmente los siguientes temas: poesía contemporánea, hibridismo de género y otros medios. Actualmente, estudia los mismos temas mencionados en la obra de la poeta Marília Garcia. Imparte talleres de escritura en las áreas: “escrita de sí”, “escritas del cotidiano” y “relaciones de la poesía con el cine”.



Traducciones

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v22n2.86100>

***Cantares mexicanos* em português: paleografia e tradução**

Sara Lelis de Oliveira

Universidade de Brasília, Brasília, Brasil

saralelis@comunidad.unam.mx

Neste número especial, dedicado à poesia latino-americana, gostaríamos de apresentar aos falantes do português brasileiro e demais interessados, um texto em língua náhuatl resultante da transliteração para o alfabeto latino durante o período colonial da Nova Espanha. Trata-se da tradução inédita para o português brasileiro de um canto [fl. 16v – 17f] dos *Cantares mexicanos*, manuscrito conservado na Biblioteca Nacional do México sob o número de registro MS 1628 bis. A paleografia do manuscrito em náhuatl é de León-Portilla (*Cantares mexicanos*. México, UNAM 2011), e a tradução diretamente do náhuatl para o português é da autora.

Palavras-chave: *Cantares mexicanos*; náhuatl; português; tradução.

Cómo citar este artículo (MLA): Lelis de Oliveira, Sara. “*Cantares mexicanos* em português: paleografia e tradução”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 479-488.

Artículo original (traducción). Recibido: 05/12/19; aceptado: 18/03/20.
Publicado en línea: 01/07/20.

***Cantares mexicanos* en portugués: paleografía y traducción**

En ocasión de este número especial dedicado a la poesía latinoamericana quisiéramos brindarles, a los hablantes de lengua portuguesa de Brasil e interesados, un texto en lengua náhuatl resultante de la transliteración al alfabeto latino durante el periodo colonial de la Nueva España. Se trata de la traducción inédita al portugués brasileño de un canto [fl. 16v – 17r] de los *Cantares mexicanos*, manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de México bajo la signatura MS 1628 bis. La paleografía del manuscrito en náhuatl es del historiador mexicano Miguel León-Portilla (*Cantares mexicanos*. México, UNAM 2011), y la traducción, que fue hecha directamente del náhuatl al portugués, es de la autora.

Palabras clave: *Cantares mexicanos*; náhuatl; portugués; traducción.

***Cantares Mexicanos* in Portuguese: Paleography and Translation**

In this special issue, dedicated to Latin American poetry, we would like to present to Brazilian Portuguese speakers and other interested parties a text in Nahuatl language resulting from the transliteration into the Latin alphabet during the colonial period of New Spain. This is the unprecedented translation into Brazilian Portuguese of a song [fl. 16v – 17r] of the *Cantares mexicanos*, manuscript kept at the National Library of Mexico under the signature MS 1628 bis. The paleography of the manuscript in Nahuatl is by Miguel León-Portilla (*Cantares mexicanos*. México, UNAM 2011), and the translation directly from Nahuatl to Portuguese is by the author itself.

Keywords: *Cantares mexicanos*; Náhuatl; Brazilian Portuguese; translation.

***Nican ompehua in motenehua melahuac
cuicatl yn mehuaya tecpan Mexico
Acolhuacan Tlahuacpan ynic ymelel
quicaya tlahtoque***

[16 v] *Xiahuilompehua
xiahuiloncuican ticuicanitl huiya
ma xonahuiacan y,
on elel quitilon Ypalnemohuani
yyeo ayahui ohuaya etcetera.*

*Ma xonahuiacan i
ye techonquimilo a Ypalnemohua
ye xochimaquiztica netotilo
ye nehuihuio aya moxochiuh
a ohuaya, yao yao ho ama y yehuaya ahuyayao aye
ohuaya ohuaya,
yemomanana ye momana yantocuic
maquizca ytec y
çan teocuitlacalico
moyahuan xochinquahuítl oo ye
mohuihuixohua y çan ye motzetzeloa
man tlachichina quetzaltotl
man tlachichinan ya çaquan quecholan ohuaya
etcetera.*

*Xochinquauítl timochiuh
timaxelihui tihuitolihui
oya timoquetzaco in yehuan Dios y
ixpan timomati
tehua nipapan xochitla ohuaya ohuaya.*

**Eis aqui o princípio em que se expressa e se
aprecia o canto que se entoava nos palácios
reais de México-Tenochtitlan, Acolhuacan
e Tlahuacpan, para o deleite dos senhores**

[16 v] Começa feliz,
cantem contentes! Você, cantor, uia!
estejam contentes,
Ipalnemohuani diverte-se
uieo aiahui ouaia.

Estejam contentes,
Ipalnemohuani nos envolve.
Dancem com flores e braceletes!
Já se oferece sua flor, aia,
a ouaia, iao iao o! Ama i ieuaiá auaiiao, aie ouaia
ouaia!
Oferece-se, faz-se oferenda de nosso canto com
braceletes.
Dentro da casa de ouro
estendem-se as árvores floridas, oo!
Está se sacudindo, agita-se
Que respire o pássaro *quetzal*,
que libe o pássaro *zacuan*, ouaia ouaia...

O senhor converte-se em árvore florida,
o senhor estende-se como uma árvore,
o senhor dobra-se como uma vara,
oia, o senhor Deus vem a levantar-se.
Em nossa presença o senhor sente-se bem,
somos diversos jardins de flores, ouaia ouaia!

*Maoc xoyatica y
oc xoncuepontica yn tlalticpac y
timolinia
tepehui xochitl
timotzetzelo a yohuaya ohuaya,
ah tlamiz noxocchiuh
ah tlamiz nocuic
yn noconyayehuaya çan nicuicanitl huia
xexelihui ya moyahua yaho
çoçahua ya xochitl
ça ye oncalaquilo
çaquan calitica ohuaya ohuaya.*

*Yn cacaloxochitl y
mayexochitl aya ohuaye ticyamoya
ticyatzetzelo a
xochin calaytec a ohuaya ohuaya.*

*Yyoyahue ye nonocuiltonohua on
nitepiltzin niNeçahualcoyotl huia
nicnechico cozcatl
in quetzal in patlahuac
ye no nic yximatin chalchihuitl yaoo
in tepilhuan ohuaya ohuaya*

*Yxco nontlatlachia
nepapan quauhtlin ocelotl
ye no nic yximati chalchihuitl ya in maquiztli ya
ohuaye.*

Vamos,
sempre resplandeça a flor sobre a terra,
o senhor agita-se.
Caem das árvores as flores,
oh, senhor, sacudes-te, iouaia ouaia.
Ah, perecerá minha flor,
Ah, perecerá meu canto,
estimo-os, eu cantor, uia!
Divide-se, torna-se turva a água,
amarela já a flor.
Somente assim se esconde lá,
a pena muito preciosa do pássaro *zacuan* dentro
da casa, ouaia ouaia.

A flor de maio,
de sorte que assim a tornas turva.
O senhor anima a flor
dentro da casa florida, ouaia ouaia.

Oh, sou muito rico,
eu, filho estimado, eu Neçahualcóyotl, uia!
Eu reúno joias, pedras preciosas,
longa pena formosa.
Eu me conheço protetor dos filhos, ouaia ouaia!

Sobre a superfície vejo
águas e jaguares diversos.
Assim eu me conheço,
protetor ouaie.

*Chalchiuhtlamitilol maquiztli
y popoca yeehuaya yn anmoyollo ya
[17 r] in amotla'tol
anteteuctin y
Neçahualcoyotzin Moteuçcomatzin
anquicnocahuazque in quenman o
ah momacehual a ohuaya etcétera.*

*Oc xonmocuiltonocan ytloc
ynahuac yn Dios aya Ypalnemohuani
a yoppa teuctihua o ain tlalticpac
ye anquicnocahuazque in quenman o
amocehual a ohuaya ohuaya.*

*Oc xonmocuiltono y
yeehuaya ocxomomimilo
in titepiltzin Neçahualcoyotzin
xoconmotlacui yn ixochiuh
yn Ipaltinemi
onciahuitiuh
ontlatzihuitiuh
ye nican in quenmanian coninayaz
yn itleyo yn imahuico
çan cuel achic
on netlanehuilo
antepilhuan ohuaya etcetera.*

Esmeraldas polidas com as mãos são braceletes,
exala fumaça, ieeuaia, do seu coração.
[17 f] Com sua palavra,
os senhores são senhores,
reverenciados Neçahualcóyotzin e Moteçumatzin
Quando é que vocês abandonarão
seu povo? Ouaiá ouaiá.

Sempre se alegrem junto a ele,
perto dele, Deus, mediante *Ipalnemohuani*
não duas vezes se é senhor sobre a terra.
Quando vocês abandonarão
seu povo? Ouaiá ouaiá.

Sempre se alegre, ieeuaia!
Sempre nos envolva
o senhor, nobre e reverenciado Neçahualcoyotzin.
Apropriem-se de suas flores
mediante o seu viver.
Vai cansar-se,
vai ter preguiça.
Assim, de quando em quando se esconderá
sua honra, sua glória,
mas em pouco de tempo
entregam-se
os nobres, ouaiá, ouaiá...

Oc xonmocuiltono i yeehuaya,
oc xomoquimilo
in titepiltzin etcétera Neçahualcoyotzin
xoconmotlacui yn ixochiuh
yn Ipaltinemi
onciahuitiuh
ontlatzihuitiuh
ye nican in quenmanian coninayaz
yn itleyo yn imahuico
çan cuel achic
on netlanehuilo
antepilhuan ohuaya.
Maoc ye xicyocoya y neçahualcoyotzin
anca hue lichan Dios aya Ypalnemoani
çan itlan conantinemi yn ipetl yn icpall y
çan coyamahmatinemi yn tlalticpac yn ilhuicatl
ayahue
can ie huelamatiz
ompa ye con manatiuh yn inecuiltonolohuaya
ohuaya.

Tiazque
yehua xonahuiacan
niquitto a o Nineçahualcoyotl huia
cuix oc nelli nemohua o a in tlalticpac y hui ohuaye.

Annochipa tlalticpac
çan achica ye nican ohuaye ohuaye,
Tel ca chalchihuitl no xamani
no teocuitlatl in tlapani oo
quetzalli poztequi hui ohuaye,
annochipa tlalticpac
çan achica ye nican ohuaya etcetera

Sempre se alegre, ieeuaia!
Sempre nos envolva,
nós, filhos do reverenciado Neçahualcoyotzin
Apropriei-me de suas flores
mediante o seu viver.
Vai cansar-se,
vai ter preguiça.
Assim, de quando em quando se esconderá
sua honra, sua glória,
mas em pouco de tempo
entregam-se
a seus filhos, ouaia ouaia...
Crie, reverenciado Neçahualcoyotzin,
de maneira que esteja bem em sua casa, Deus, aia,
por meio do que tem a vida.
Somente perto de seu trono, do protetor, vivam
vocês e nós,
somente sabem e vivem sobre a terra e céu.
Onde se conhecerá o bem?
Lá vai oferecer sua riqueza, ouaia ouaia.

Nós iremos
Alegrem-se,
digo-o eu, Neçahualcôyotl,
Porventura de verdade se vive sobre a terra? Ei!
Ouaie!

Vocês sempre sobre a terra
Apenas um pouco aqui, ouaie ouaie,
mesmo que a esmeralda se quebre,
também ouro e prata se quebrem,
que quebre a pluma *quetzalli*.
Vocês nem sempre sobre a terra,
apenas um pouco aqui, ouaia ouaia...

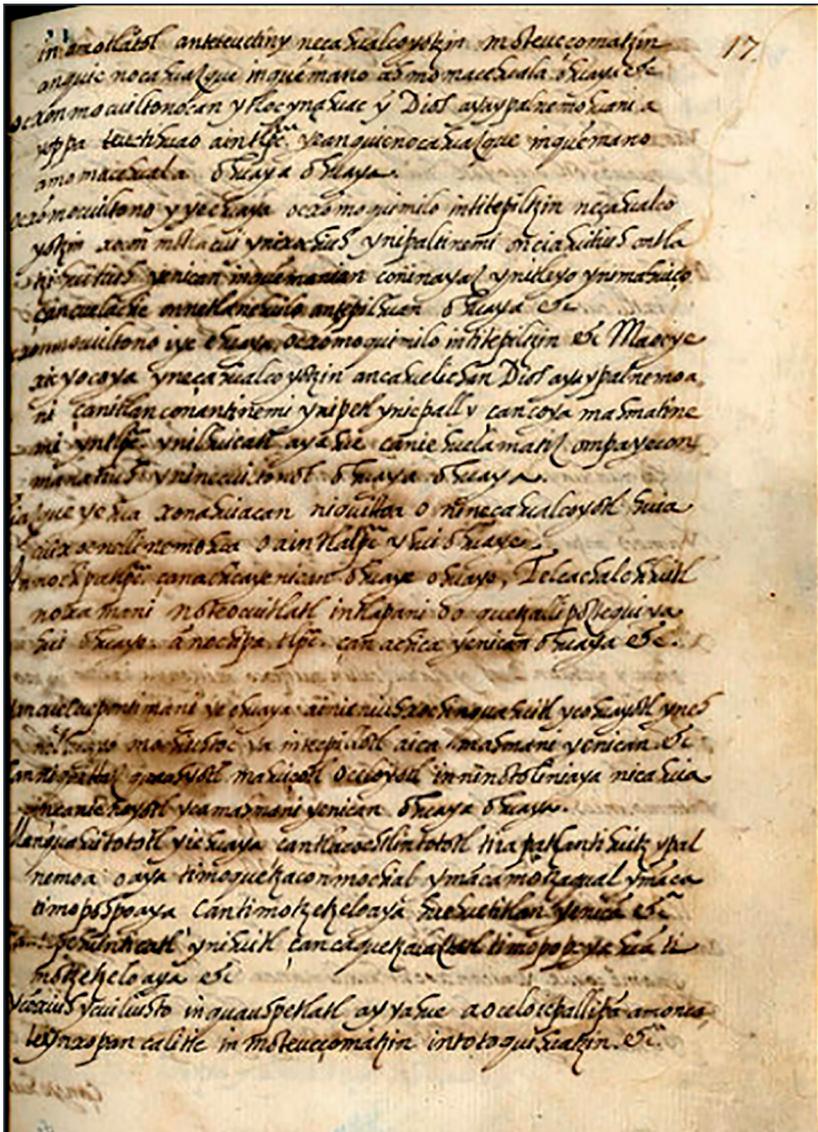
Anexos¹

1. Capa do manuscrito MS 1628 bis



Capa do manuscrito *Cantares mexicanos*. *Cantares mexicanos*. Biblioteca Nacional de México, México, D. F., MS 1628 bis.

1 Reprodução em PDF da capa e das folhas 16 verso e 17 frente do manuscrito MS 1628 bis da Biblioteca Nacional do México. O manuscrito *Cantares Mexicanos*, primeiro opúsculo do conjunto de manuscritos que o MS 1628 bis abarca, está em PDF no site da biblioteca para consulta. Disponível em: “*Cantares mexicano*”. Biblioteca Nacional de México. Web. 05 de dezembro de 2019. <https://catalogo.iib.unam.mx/F/-/?func=find-b-o&local_base=BNM>



Folha 17f dos Cantares mexicanos. Biblioteca Nacional de México, México, D. F., MS 1628 bis.

Sobre la autora

Doctoranda en el Programa de Posgrado en Literatura de la Universidade de Brasília (UNB), Brasil, con estancia doctoral en el Programa de Posgrado en Estudios Mesoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con apoyo de capes/CNPq, agencia brasileña de fomento a la investigación. Maestra en Estudios de Traducción y Licenciada en Traducción español-portugués/portugués-español por la misma universidad brasileña.

Sobre la traducción

Este trabajo se realizó con el apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de financiación 001.



Reseñas

Carrión, César Eduardo. *El deseo es una pregunta. Ensayos sobre poesía latinoamericana*. Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018, 191 págs.

El deseo es una pregunta es una compilación de ensayos escritos por el investigador y poeta ecuatoriano César Eduardo Carrión entre los años 2003 y 2013, reelaborados en esta edición. Los nueve ensayos que componen el libro son un ejercicio de crítica literaria sobre la complejidad que representa la poesía: una mirada atenta al cambio en el uso de las palabras, el sonido, las imágenes y las visiones de mundo de cada poeta estudiado. El sugerente título del libro quiere dar cuenta de esto y Carrión lo señala en el prefacio: “El poema es un deseo cuya respuesta nadie sabe. Es un cuerpo interrogante cuya respuesta no existe” (11). Esta imposibilidad marca su acercamiento al poema, justamente, en la falta de respuesta. Sin embargo, leer un poema conlleva una búsqueda de lo otro, a través de una pregunta por la identidad propia y la del poema.

Para entender mejor la relación entre poesía y deseo, es necesario acercarse al último ensayo del libro, titulado “*El cuerpo interrogante* o el poema como artefacto erótico”. Este colofón se aparta de los ocho ensayos que lo preceden al interrogarse por la naturaleza misma del poema. Carrión se aparta de la crítica literaria para presentar una reflexión teórica sobre la concepción de la poesía. Este ensayo permite al lector, luego de pasar por las indagaciones críticas de Carrión, acercarse a la concepción personal del crítico que ha leído los poemas, relación íntima que se quiere señalar en este ensayo.

El título del ensayo y del libro son tomados del poema “No decía palabras” de Luis Cernuda. La primera estrofa del poema dice:

No decía palabras,
Acercaba tan solo un cuerpo interrogante,
porque ignoraba que el deseo es una pregunta
Cuya respuesta no existe. (181)

Con estos versos como premisa, Carrión inicia su disertación partiendo de la paradoja no comunicativa del poema: el poema, cuando dice, no dice

palabras y, aunque está constituido por palabras, no comunica. En palabras del autor, “la poesía sobrepasa el ámbito de la comunicación, poniendo entre paréntesis el fin ordinario del lenguaje humano”, pero esto supone “anular la finalidad social de la comunicación [...] y, en consecuencia, a la liquidación de la comunidad; es un llamado a la transgresión” (182). Así, la poesía es una transgresión que pone en riesgo lo social con su uso particular del lenguaje.

Como complemento a este argumento, el ensayo se nutre de la propuesta de Octavio Paz en *La llama doble*: el erotismo es una poética sexual y la poesía es una erótica verbal. Además, agrega al erotismo una dimensión violenta, tomada de George Bataille. Estos aspectos, el Tánatos y Eros poéticos, señalan una dimensión doble de la poesía como erótica, pues Carrión encuentra en la poesía una violencia presente en la muerte (momentánea) del individuo, es decir, existe una discontinuidad del ser en el momento de encontrarse con la poesía y, al tiempo, nace el poema: el encuentro entre el lector y el texto da vida al poema:

El texto yace inerte a que el lector lo disuelva en el poema, que muere, en tanto acontecimiento, una vez leído o escrito. El poema no es el texto, pero no puede ser sin el texto; pero, y por sobre todo, no es de ninguna manera solamente el texto. (183)

Esta concepción de la poesía valora la experiencia entre el lector, el escritor y el texto, y también es un pensamiento filosófico que se pregunta por el ser en medio de la experiencia estética que es el poema. Si el poema solo es en su encuentro con el lector, en ese mismo momento “[e]l lector se anula por instantes como individuo; espacio y tiempo se suspenden en el rapto estético” (184). Entonces, lo que Carrión nos plantea es la existencia de una experiencia estética que solo se da en la inmanencia del instante, una fugacidad que atraviesa la existencia del individuo por medio de la discontinuidad y, luego, “una vez disueltas las individualidades en el acto erótico, y terminado el abrazo, concluida la escritura o la lectura del poema, se ratifica la individualidad como forma primordial de conocer el ser” (185).

La afirmación de la individualidad es la clave de la postura de Cesar Eduardo Carrión sobre la poesía. Esta es una transgresión sobre el lenguaje comunicativo, pues cuestiona la razón, apelando a otra lógica de las palabras. Como una erótica es también un gasto, pues no busca un fin reproductivo,

es un desperdicio de recursos ya que el placer, efímero, es su único fin: “el erotismo y la poesía se definen como puro derroche; en esa medida son juego y fiesta” (187). En *El deseo es una pregunta*, el lector encuentra una perspectiva que tiene presente esa autonomía de la poesía frente a lo social, además de un uso de las palabras que se aparta de la lógica comunicativa y, consecuentemente, debe enfrentar cada poema como una complejidad que solo se descifra en la lectura.

Ahora sí, entrando en materia, *El deseo es una pregunta. Ensayos sobre poesía latinoamericana* estudia la obra poética de Felipe García Quintero, Adalberto Ortiz, Jorge Carrera Andrade, Iván Carvajal, Javier Ponce, Gonzalo Escudero, César Dávila Andrade y Gonzalo Rojas. La mayoría de esta selección corresponde a poetas ecuatorianos, aunque la designación de poesía latinoamericana orbita los análisis debido a los procesos compartidos entre varios poetas y que el lector puede reconocer al relacionar estos autores con cualquier otra tradición poética del continente. Algunos ensayos son valoraciones necesarias, debido a la falta de crítica sobre estos poetas, como por ejemplo el primer ensayo, titulado “*El labrador solitario*: constancia y sorpresa en Felipe García Quintero”, el cual es una aproximación totalizante a la poética del poeta colombiano. Carrión pretende desglosar todos los poemarios de García Quintero, pero con afirmaciones concretas sobre cada uno y sus transformaciones. Un aspecto para resaltar de esta lectura es la conformación de la voz poética de García Quintero a través de la confrontación de su poesía con el sentido de la palabra, específicamente, a través de la reflexión metapoética sobre la razón de ser de la poesía como lenguaje ante el mundo. Cesar Eduardo Carrión encuentra esta característica en el segundo poemario de García Quintero, *Vida de nadie* (1999), en el cual la voz lírica quiere superar “la falta de sentidos esenciales”, es decir, el absurdo del mundo. Carrión lo presenta con estas palabras: “La experiencia del absurdo que el sujeto enfrenta en la modernidad se expresa en esta paradoja extrema de la poesía contemporánea: sólo la ausencia ontológica de motivos posibilita la aparición de la palabra” (16). Ante esta problemática, la lectura de Carrión desarrolla minuciosamente las imágenes, temas y símbolos recurrentes en la poesía de Felipe García Quintero y cómo la poesía termina siendo siempre una opción, así no tenga un sentido e implique el riesgo del silencio como lo confirman estos versos de García Quintero: “Anular la muerte escribiendo

la muerte, como el día tras la noche sin alcanzar jamás el cuerpo su sombra. Eso será siempre algo más bello que la fe en la nada” (citado en Carrión 21).

Otros ensayos del libro pueden ser agrupados por el mérito histórico que representan para el estudio de la poesía ecuatoriana, ya que, al igual que el análisis sobre Felipe García Quintero, abarcan la totalidad de la obra de los poetas Adalberto Ortiz, Javier Ponce, Gonzalo Escudero y César Dávila Andrade. El artículo titulado “*La niebla encendida: negritud y blanqueamiento en la poesía de Adalberto Ortiz*” presenta la transformación de la poética de Adalberto Ortiz desde una poesía de la negritud, pasando por una poesía social y, finalmente, una poesía sardónica. El argumento de Carrión consiste en ver a Adalberto Ortiz como un poeta mulato cuya poesía se desarrolló en dirección a una corriente cosmopolita, occidental o blanca, lo cual deja su primera poesía negrista como una pose de legitimación frente al campo literario. Esa occidentalización se alcanza en su poemario *Fórmulas. Poemario “sin poesía”*, en el que aparecen los temas existenciales, las situaciones del hombre moderno y la desconfianza en la poesía. La conclusión de Carrión es certera: “Adalberto Ortiz no será reconocido como un gran poeta afroecuatoriano, sino como el narrador de una sola gran novela, *Juyungo*, aquella que representa, paradójicamente, toda la etnicidad conflictiva que lo desgastó como escritor de versos” (62).

En el ensayo “Historia y poética en la poesía de Javier Ponce”, Carrión desarrolla la tesis de dos etapas creativas en la obra del poeta ecuatoriano: una etapa en la que la historia es el eje central, existe una actitud positiva frente al lenguaje poético y la poesía es un tema ocasional; y otra etapa en la que se invierten los papeles: la poesía se convierte en el tema principal de sus poemas y adopta una actitud escéptica ante el poder de la palabra poética para historiar. Carrión descubre el problema entre historia y poesía en la reelaboración de su primer libro *Postales* (1979) que Javier Ponce hace en *Escrito lejos* (1984). En el prólogo, Ponce plantea un problema de identidad entre el pasado y el presente, “no [halla] identidad entre aquel poema que escribió en 1979 y ese otro que lee en 1984, a pesar de ser un mismo texto y a pesar de ser él mismo su creador y lector” (103). La confrontación es vista también en términos de “adentro” y “afuera”, es decir, lo experimentado y lo acontecido. En la lectura de los siguientes poemarios, Carrión detalla esta problemática en relación con el contenido social de la poesía y se interesa

en los mecanismos literarios que permiten esa reflexión sobre quién escribe la historia y las voces indígenas fuera de esta. La segunda etapa de la poesía de Javier Ponce se desarrolla hacia el cuestionamiento de la historia como una suma de ficciones y, en consecuencia, hacia el lenguaje poético en su incapacidad de articular la memoria. Aun así, Carrión concluye que el silencio no es una opción para este poeta, pues, a pesar de todo, las palabras permiten conocer la realidad precariamente:

Quién eres, me pregunto.
Si apenas de te conozco: te desvaneces.
O es el poema
que nos nombra y mueres. (Ponce citado en Carrión 117)

El ensayo “*Viaje a la extrema pureza: la trayectoria poética de Gonzalo Escudero*” discute la visión que Escudero tiene sobre la evolución de su poesía, dividida en “edades poéticas”. La discusión de Cesar Eduardo Carrión pone en duda la imagen de una evolución literaria en este poeta, para enfatizar el movimiento en “espiral” que desarrolla Gonzalo Escudero en su poética. Para Carrión su poesía parte del uso de recursos estilísticos tradicionales como la octava real y los alejandrinos; luego, entre 1933 y 1947 se acerca a algunas exploraciones vanguardistas de la mano del verso libre e imágenes irracionales y oníricas; y, después de esto, vuelve a las formas tradicionales en la búsqueda de la “poesía pura”. Esta idea guía la poética tardía de Gonzalo Escudero hacia una “perfección de la forma” que, a la vez, desvincula su poesía del entorno y el contexto. El ensayo invita al lector a revalorar la obra de Escudero, prestar atención a la evolución estilística y preguntarse por la validez de la “poesía pura” como proyecto estético.

El ensayo siguiente, titulado “La palabra perdida de César Dávila Andrade o sobre cómo leer su poesía hermética”, es un texto en el que César Eduardo Carrión discute la falta de atención que la crítica le ha prestado a los llamados “poemas herméticos” de Dávila Andrade. Así mismo, el ensayo busca controvertir la tesis de aquellos que creen necesario instruirse en las artes ocultistas o disciplinas místicas para poder leer estos poemas. Eduardo Carrión parte de la premisa de buscar el sentido en el poema mismo y en la obra de Dávila Andrade, antes que encontrar el sentido en

textos externos a la obra. Como inicio de su lectura, Carrión nos recuerda que “[l]a lírica fue primero hermética y después, y solo después de un intercambio divino, apolínea” (156) y señala la confrontación que la poesía hermética representa ante la crítica ecuatoriana, acostumbrada a una poesía lírica basada en los criterios de unidad, equilibrio y coherencia. El lector de este ensayo encuentra una indagación inteligente de la poética de César Dávila Andrade y un recorrido por las temáticas que llevan a la poesía de este autor hacia el hermetismo. La clave de lectura que propone Carrión es “estar dispuesto a volver sobre sus pasos: una y otra vez deberá buscar las conexiones que determinados símbolos e imágenes tienen con otros similares en la misma obra lírica” (164). El núcleo temático clave para la lectura de este poeta se compone de la búsqueda del Absoluto, la muerte como retorno a la Nada y el destino mortal del ser humano impuesto más allá de su deseo de trascendencia.

El ensayo sobre el poeta chileno Gonzalo Rojas, “*Metamorfosis de lo mismo*, constancia de lo distinto: aproximación a la poesía de Gonzalo Rojas”, indaga su obra poética a partir del oxímoron *Metamorfosis de lo mismo*, título que Gonzalo Rojas puso a la reedición de su obra poética. Eduardo Carrión hace una lectura de los temas y problemas que Gonzalo Rojas enfrenta en su poesía y de las distintas formas de abordar la cuestión central de su poesía: la búsqueda del absoluto.

Así, este conjunto de ensayos se agrupa por la intención global sobre la obra de los poetas estudiados. Los otros dos ensayos que componen el libro son “El titán contemplativo se levanta de su tumba: vigencia de Jorge Carrera Andrade” y “Entre umbrales de la nada y de lo mismo: *La casa del furor* de Iván Carvajal”. El primero es más una reseña del libro *Reflexiones, indagaciones y retratos* de Jorge Carrera Andrade. Aun así, es un texto muy interesante sobre el desarrollo intelectual y político del poeta en la búsqueda de una cultura ecuatoriana. El segundo ensayo tiene como objetivo valorizar la obra de un autor ecuatoriano olvidado por la crítica, Iván Carvajal. Para esto, desglosa el poema “La casa del furor” y presenta posibles líneas de lectura de su obra.

En estos análisis se expone el modo de lectura de César Eduardo Carrión, siempre por grados precisos: primero el poema, luego el conjunto de poemas que componen la obra del autor, la posible relación con los demás

movimientos artísticos y, por último, si el poema lo permite, la relación con un contexto social o político. Precisamente, esta sería una de las carencias de los análisis hechos en *El deseo es una pregunta*, pues no se establece una relación entre la poesía estudiada y las circunstancias históricas y políticas desde las que nace. Sin embargo, esta carencia se explica también por la posición interiorista expuesta en “*El cuerpo interrogante* o el poema como artefacto erótico”. Que se hace, todavía más evidente al final del libro, en donde se lee: “El poema es un objeto sin otro propósito que el de ser contemplado” (189).

Nicolás Sepúlveda Perdomo
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Índice acumulativo de artículos publicados en *Literatura: teoría, historia, crítica*, volumen 22 – 2020

Número	Páginas	Autor y título
2	319-358	Barreto, David América y los orígenes de la poesía. Apuntes hacia una teoría de la lírica latino americana <i>America and the Origins of Poetry. Notes towards a Theory of Latin American Lyric</i> América e as origens da poesia. Notas para uma teoria da lírica latino-americana
1	179-194	Benites de Morães, Paulo Eduardo y Josemar de Campos Maciel A lírica de guerra na poética de Manoel de Barros <i>La lírica de guerra en la poética de Manoel de Barros</i> War Poetry in the Poetics of Manoel de Barros
1	271-305	Castellón Alcalá, Heraclia El universo narrativo de Haruki Murakami en algunos cuentos de <i>Hombres sin mujeres</i> <i>Haruki Murakami's Narrative Universe as Displayed in the Stories of Men without Women</i> O universo narrativo de Haruki Murakami em alguns contos de <i>Homens sem mulheres</i>

- 2** **189-210** **Catalano, Agustina y Rocío Fernández**
- Hacia una relectura del imaginario revolucionario en la poesía latinoamericana de los sesenta-setenta: los casos de Heberto Padilla, Roque Dalton, Juana Bignozzi y Paco Urondo
Towards a Rereading of the Revolutionary Imagery in Latin American Poetry of the Sixties-Seventies: the Cases of Heberto Padilla, Roque Dalton, Juana Bignozzi and Paco Urondo
Por uma releitura do imaginario revolucionário na poesia latino-americana dos anos sessenta e setenta: os casos de Heberto Padilla, Roque Dalton, Juana Bignozzi y Paco Urondo
- 2** **241-269** **Córdoba, Jesús Ricardo**
- Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla: de la tradición literaria europea a la realidad hispanoamericana
Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla: From European Literary Tradition to Spanish American Reality
Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla: da tradição literaria europeia á realidade hispano-americana
- 2** **57-96** **Correa, Joaquín**
- Os monstros do ano 2001: trabalho e dinheiro em alguns poetas dos anos noventa argentinos
Los monstruos del año 2001: trabajo y dinero en algunos poetas de los años noventa argentinos
The Monsters of the Year 2001: Work and Money in Some Poets of the Argentinean Nineties

- 1 13-49 **De la Ossa, Iván Alexander**
- De los poetas de la Antigüedad a la literatura fantástica: una historia general de los dragones en Occidente
From the Poets of Antiquity to Fantastic Literature: A General History of Dragons in the Western World
Dos poetas da Antiguidade à literatura fantástica: uma história geral dos dragões no Ocidente
- 1 195-217 **De Oliveira Caixeta, Maryllu**
- Pai Poe e teorizações dos contos no continente americano: considerações traçadas a partir das resenhas de Jorge Luis Borges sobre Edgar Allan Poe
Padre Poe y teorizaciones de los cuentos en el continente americano: consideraciones establecidas desde las reseñas de Jorge Luis Borges sobre Edgar Allan Poe
Father Poe and Theories of the Short Story in the Americas: Considerations based on Jorge Luis Borges' Reviews on Edgar Allan Poe
- 2 153-188 **De Oliveira Carvalho, Cleiry**
- A Universidade que aprisiona e a leitura que liberta em *O Desertor*, de Manuel Ignácio da Silva Alvarenga
La Universidad que aprisiona y la lectura que liberta en O Desertor, de Manuel Ignácio da Silva Alvarenga
The University that Imprisons and the Reading that Liberates in *O Desertor*, by Manuel Ignácio da Silva Alvarenga

- 1** **243-270** **Gallor Guarín, Jorge Orlando**
- El *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés como obra ectópica
Juan de Valdés' Diálogo de la lengua as an Ectopic Work
O *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés como obra ectópica
- 1** **111-136** **Gómez Vázquez, José Luis**
- El relato histórico-filosófico de la globalización como herramienta para la reflexión literaria. De un concepto operativo a un estudio de caso
The Historical-Philosophical Narrative of Globalization as a Tool for Literary Reflection. From an Operative Concept to a Case Study
O relato histórico-filosófico da globalização como ferramenta para a reflexão literária. De um conceito operativo a um estudo de caso
- 2** **127-151** **Gusmão Gimenes Romero, Sérgio Luiz**
- A economia no meio do caminho: mineração e endividamento no Drummond da década perdida
La economía en medio del camino: minería y endeudamiento en el Drummond de la década perdida
The Economy in the Middle of the Road: Mining and Indebtedness in Drummond of the Lost Decade

- 2** **23-55** **Libro, María Fernanda**
- Representaciones del cuerpo como destinatario de la violencia (neo)colonial en la poesía mapuche contemporánea
Representations of the Body as a Recipient of (Neo) Colonial Violence in Contemporary Mapuche Poetry
Representações do corpo como destinatário da violência (neo)colonial na poesia mapuche contemporânea
- 1** **71-109** **Mariscal de Gante Centeno, Carlos**
- La poética de la hipálage virgiliana en la poesía moderna: Aurelio Espinosa Pólit, Jorge Luis Borges y José Emilio Pacheco
The Poetics of Virgilian Hypallage in Modern Poetry: Aurelio Espinosa Pólit, Jorge Luis Borges, and José Emilio Pacheco
A poética da hipálage virgiliana na poesia moderna: Aurelio Espinosa Pólit, Jorge Luis Borges e José Emilio Pacheco
- 1** **219-242** **Martens Oliveira, Marilu**
- “Eldorado, Babel e faroeste”: a Londrina de Rodrigo Garcia Lopes, em *O trovador*
“Eldorado, Babel y wéstern”: la Londrina de Rodrigo Garcia Lopes en O trovador
“Eldorado, Babel, and Far West”: Rodrigo Garcia Lopes’ Londrina in *O trovador*

- 2** **211-240** **Pasini, Leandro**
- A poética de *Losango cáqui*, de Mário de Andrade: temporalidade e experimentação no modernismo brasileiro**
- La poética de Losango caqui: temporalidad y experimentación en el modernismo brasileño*
- The Poetics of *Losango Caqui*, by Mario de Andrade: Temporality and Experimentation in Brazilian Modernism
-
- 2** **297-318** **Raggio, Marcela**
- Gethsemani*, κΥ, de Ernesto Cardenal: recuperación del espacio ausente mediante la memoria y resignificación del espacio presente**
- Gethsemani, κΥ, by Ernesto Cardenal: Recovery of the Absent Space Through Memory and Resignification of the Present Space*
- Gethsemani, κΥ, de Ernesto Cardenal: recuperação do espaço ausente através da memória e resignificação do espaço atual*
-
- 1** **51-69** **Sánchez Idiart, Cecilia**
- Entrenar la mirada. La escritura del viaje en María Sonia Cristoff**
- Training the Gaze. Travel Writing in María Sonia Cristoff*
- Treinar o olhar. A literatura de viagem em María Sonia Cristoff

- 1** **137-178** **Toledo Borges, Mariana**
- Mercado, vigilância e Facebook na era do
espetacular integrado, ou *inside us all there is a code*
Mercado, vigilancia y Facebook en la era de la
espectacularidad integrada, o inside us all there is a
code
Market, Surveillance, and Facebook in the Era of the
Integrated Spectacle, or Inside Us All There Is a Code
- 2** **271-296** **Toro Murillo, Alejandra María y**
Daniel Clavijo Tavera
- Pluralidades de un diálogo trascendente:
desplazamientos de la poesía mística en Colombia
Pluralities of a Transcendent Dialogue:
Displacements of Mystical Poetry in Colombia
Pluralidades de um diálogo transcendente. Deslocamentos
da poesia mística na Colômbia



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

CONVOCATORIA

*Revista del Departamento de Literatura
de la Universidad Nacional de Colombia*

NUMERO MISCELÁNEO

vol. 24, n.º 1 (2022)

Fecha límite de recepción: 31 de mayo del 2021

Fecha de publicación: 1 de enero del 2022

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>
revliter_fchbog@unal.edu.co



Literatura: teoría, historia, crítica es una publicación semestral del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia que se propone, principalmente, impulsar y presentar trabajos de investigación sobre literatura. Son bienvenidas todas las colaboraciones de rigor académico que debatan cuestiones relativas a la teoría, la crítica y la historia de la literatura. En el pasado hemos publicado ensayos de académicos y críticos como Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado y Vladimir Just, además de artículos y entrevistas de escritores como Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria y Roberto Burgos Cantor.

Se recibirán únicamente artículos inéditos originales y traducciones de trabajos destacados en el campo de los estudios literarios. Los textos pueden ser producto de proyectos de investigación, reflexión personal o artículos académicos en el área. El comité de redacción de la revista nombrará dos pares académicos nacionales o extranjeros que darán un concepto sobre los artículos y recomendarán o no su publicación. La revista utiliza el sistema de citación de la Modern Language Association (MLA). Se aceptan artículos en español, inglés, francés y portugués. Los textos deben ser enviados en formato de texto (.doc y .docx) al correo electrónico revliter_fchbog@unal.edu.co.

Pautas de presentación

Se recibirán únicamente artículos y notas inéditas, que estén escritos en los idiomas oficiales de la revista: español, inglés, portugués o francés. También se aceptarán traducciones al español de trabajos destacados en los temas del número y con poca difusión en nuestro contexto. La revista utiliza el sistema de citación MLA. Se pide a los autores interesados, antes de someter un trabajo a evaluación, que consulten las políticas y pautas completas de la revista en su página web de scielo: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Cronograma y envío

La recepción de trabajos para este número misceláneo estará abierta hasta mayo 31 del 2021. Los trabajos serán sometidos, inmediatamente se reciban, a filtro editorial y evaluación por pares (cuando proceda).

Únicamente se aceptarán (y confirmarán) postulaciones de trabajos al correo electrónico oficial de la revista: revliter_fchbog@unal.edu.co.

Favor enviar cualquier inquietud, pregunta o propuesta sobre este número misceláneo a dicho correo.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

CALL FOR PAPERS

*Journal of the Literature Department
of the Universidad Nacional de Colombia*

MISCELLANEOUS EDITION

vol. 24, n.º 1 (2022)

Deadline for submitting: May 31, 2021

Date of publication: January 1, 2022

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Literatura: teoría, historia, crítica is a bi-annual publication of the Literature Department of the Universidad Nacional de Colombia which aims to promote and present research on literature. All academic contributions debating issues relating to theory, criticism and history of literature are welcome. In the past we have published essays by academics and critics such as Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado and Vladimir Just and articles and interviews from writers such as Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria and Roberto Burgos Cantor.

Only unpublished and original articles as well as translations of works in the field of literary studies will be accepted. The work can be the product of research projects, personal reflection or academic articles in the area. The journal's editorial committee shall appoint two Colombian or foreign academic peers who will issue an opinion on the articles and recommend their publication or not. The journal uses the Modern Language Association (MLA) citation system. Articles in Spanish, English, French and Portuguese are accepted. Texts must be submitted in text format (.doc and .docx files) to the email address revliter_fchbog@unal.edu.co.

Presentation Guidelines

We shall only receive unpublished articles written in the journal's official languages: Spanish, English, Portuguese, or French. We shall also accept translations into Spanish of relevant studies in the field, which are not widely known in our context. We request that interested authors consult the journal's full policies and guidelines before submitting their texts for evaluation. The journal uses the mla citation system. This information can be found on the journal's scielo web page: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Timeline and Submission

The deadline for submitting articles for this for this miscellaneous issue is May 31 2021. As soon as contributions are received, they shall be immediately reviewed by editorial staff and sent to peer evaluation (when appropriate).

Contributions shall only be accepted via e-mail at the journal's official mailbox: revliter_fchbog@unal.edu.co.

Confirmation of receipt shall also be sent by e-mail.

If you have any concerns, questions, or proposals regarding this miscellaneous issue, please send them to the journal's e-mail address.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

EDITAL

*Revista do Departamento de Literatura
da Universidad Nacional de Colombia*

NÚMERO VARIADO

vol. 24, n.º 1 (2022)

Data limite para envio de artigos:

30 de maio de 2021

Data da publicação: 1 de janeiro de 2022

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Literatura: teoría, historia, crítica é uma publicação semestral do Departamento de Literatura da Universidad Nacional de Colombia que se propõe, principalmente, impulsionar e apresentar trabalhos de pesquisa sobre literatura. São bem-vindas todas as colaborações de rigor acadêmico que debatam questões relativas à teoria, à crítica e à história da literatura. Já publicamos ensaios de acadêmicos e críticos como Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado e Vladimir Just, bem como artigos e entrevistas de escritores como Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria e Roberto Burgos Cantor.

Serão recebidos unicamente artigos inéditos e originais, bem como traduções de trabalhos destacados no campo dos estudos literários. Os trabalhos podem ser produto de projetos de pesquisa, reflexão pessoal ou artigos acadêmicos na área. O comitê editorial da revista nomeará dois pares acadêmicos nacionais ou estrangeiros que darão o conceito sobre os artigos e recomendarão ou não sua publicação. A revista utiliza o sistema de citação da Modern Language Association (MLA). Aceitam-se artigos em espanhol, inglês, francês e português. Os textos devem ser enviados em formato de texto (arquivos .doc e .docx) ao e-mail revliter_fchbog@unal.edu.co.

Normas de apresentação

Serão recebidos unicamente artigos e anotações inéditas, que estejam escritos nos idiomas oficiais da revista: espanhol, inglês, português ou francês. Também serão aceitas traduções ao espanhol de trabalhos destacados nos temas do número e com pouca difusão em nosso contexto. A revista utiliza o sistema de citação mla. Pede-se aos autores interessados, antes de submeterem um trabalho à avaliação, que consultem as políticas e normas editoriais completas da revista em sua página web de scielo: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Cronograma e envio

A recepção de trabalhos para este número variado estará aberta até maio 31 de 2021. Os trabalhos serão apresentados imediatamente para que recebam o filtro editorial e a avaliação dos pares avaliadores (quando for o caso).

Unicamente serão aceitos (e confirmados) trabalhos enviados ao e-mail oficial da revista: revliter_fchbog@unal.edu.co.

Por favor, enviar qualquer dúvida, pergunta ou proposta sobre este número variado ao e-mail da revista.



LITERATURA

teoría, historia, crítica

APPEL Á CONTRIBUTIONS

*Revue du Département de Littérature
de l'Université Nationale de Colombie*

NÚMERO MISCELLANÉE

vol. 24, n.º 1 (2022)

Date limite d'envoi des contributions:
le 31 mai 2021
Lancement de la revue: le 1er janvier 2022

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>
revliter_fchbog@unal.edu.co



La revue *Literatura: teoría, historia, crítica* est une publication académique du Département de Littérature de l'Université Nationale de Colombie, paraissant tous les semestres, et qui a pour objectif principal la diffusion de travaux de recherche en littérature. Toutes les contributions abordant avec rigueur des sujets relatifs à la théorie, à la critique et à l'histoire de la littérature sont les bienvenues. Dans le passé, la revue *lthc* a publié des essais et des articles signés par des universitaires et des critiques comme Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado et Vladimir Just, ainsi que des articles et des entretiens de Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria et Roberto Burgos Cantor.

Nous recevons uniquement des articles inédits et des traductions importantes pour le champ des études littéraires. Les textes peuvent être des résultats de projets de recherche, des notes de réflexion ou des articles académiques en littérature. Le comité de rédaction désignera deux évaluateurs appartenant à des universités colombiennes ou étrangères pour évaluer les articles et recommander ou non leur publication. La revue suit les normes de citation de la Modern Language Association (MLA). Nous acceptons les contributions écrites en espagnol, français, portugais ou anglais. Les auteurs doivent envoyer leurs contributions en format de texte (.doc et .docx) au courrier électronique : revliter_fchbog@unal.edu.co

Normes de présentation des travaux

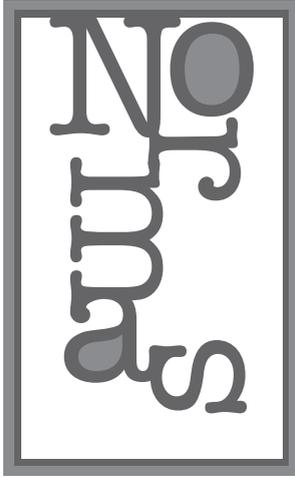
Le comité éditorial de la revue *Literatura: teoría, historia, crítica* recevra uniquement des travaux inédits et originaux écrits dans une des langues officielles de notre publication (espagnol, français, portugais ou anglais). Nous publions également des traductions en espagnol de travaux importants, et peu connus dans notre milieu universitaire, qui abordent les thèmes traités dans le numéro. La revue suit les normes de citation de la Modern Language Association (MLA). Nous demandons aux auteurs intéressés, avant de soumettre leurs contributions au processus d'évaluation, de bien vouloir consulter les politiques et les normes de présentation de la revue sur son site web: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Calendrier pour l'envoi des contributions

Le comité éditorial de la revue recevra les contributions pour le prochain numéro à thématique libre jusqu'en mai 31 2021. Les contributions seront soumises immédiatement au processus d'évaluation académique de double relecture anonyme (le cas échéant).

Les auteurs doivent envoyer leurs contributions au courriel électronique de la revue (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou au travers de la plateforme Open Journal System (voir www.literaturathc.unal.edu.co). Le comité éditorial ne recevra aucun travail envoyé en version imprimée.

Pour toute information complémentaire à propos de ce numéro, n'hésitez pas à nous contacter. Por favor, enviar qualquer dúvida, pergunta ou proposta sobre este número variado ao e-mail da revista.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Alcance y política editorial

Literatura: teoría, historia, crítica (LTHC) ha formulado un conjunto de políticas que sirven para orientar su proyecto editorial y definir el contexto en el que interactúan sus diferentes colaboradores.

Servicio a la disciplina. La revista tiene como propósito validar y difundir el conocimiento en los estudios literarios. Su enfoque es académico y propicia el debate de argumentos, los planteamientos críticos y la investigación en el área.

Estructura editorial. La revista está constituida por dos áreas: la Dirección editorial y la Gestión editorial. La Dirección editorial la integra el editor jefe y tres comités académicos de apoyo (comité asesor interno, comité editorial y comité científico). Todos los comités están integrados por profesores investigadores de diversos campos de los estudios literarios. El equipo de Gestión lo conforma un editor responsable de la coordinación editorial y sus respectivos asistentes editoriales o auxiliares. También hacen parte del equipo los editores académicos asociados o los editores invitados a dirigir los números especiales.

Gestión y edición. La revista procurará que su gestión editorial y todos sus procesos, incluyendo la edición de los números, sean claros y eficientes. El equipo editorial mantendrá una comunicación directa y fluida con sus

diferentes colaboradores para facilitar la recepción, evaluación y decisión sobre los trabajos que se someten a evaluación.

Proceso de arbitraje. Todos los trabajos que se postulen a la Revista serán sometidos a un proceso de arbitraje. Los artículos se evalúan a través de un sistema de arbitraje “doble ciego”, en el que participan investigadores expertos en los temas. Usualmente, cada artículo es leído por dos o tres evaluadores, antes de tomar una decisión sobre su publicación. Las notas y traducciones son evaluadas por un árbitro externo o por un integrante de la Dirección editorial. La evaluación de las reseñas o de las entrevistas también estará a cargo de un solo evaluador, que puede ser uno de los editores de la revista. Los trabajos que se publican en las ediciones especiales no tendrán ninguna prerrogativa en su proceso de evaluación; se gestionarán bajo los mismos criterios que los números misceláneos.

Asimismo, los trabajos que postulen al editor o algún colaborador que pertenezca al equipo de Dirección o Gestión de la revista se evaluarán en condiciones iguales, según los protocolos que se determinen para garantizar un arbitraje “ciego” e independiente.

Conflicto de intereses. La revista procurará que sus diferentes colaboradores participen de la manera más independiente posible, de modo que no se afecte el desarrollo de los procesos editoriales y académicos, y sus resultados. Los autores y los evaluadores deben revelar los potenciales conflictos de intereses que tengan y que puedan comprometer el arbitraje, o afectar la calidad de los contenidos que se publican.

Confidencialidad. Los pormenores del proceso de evaluación de los trabajos y la identidad de sus involucrados serán únicamente de conocimiento del equipo de la Revista, no de terceras partes. La identidad de los evaluadores siempre se mantendrá en reserva, como lo indica el sistema de arbitraje “doble ciego”.

Financiamiento y costos de publicación. La Revista no tiene fines comerciales y es financiada con recursos de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Todo el proceso de publicación es gratuito para los autores.

Acceso a los contenidos. Los artículos se publican en acceso abierto, en su versión en línea, bajo una licencia *Creative Commons* de “atribución, no comercial, sin derivar” (BY-NC-ND), a través de una plataforma de *Open Journal Systems* en: www.literaturathc.unal.edu.co. Los autores pueden

autoarchivar, en la versión del editor, los trabajos que publiquen en la Revista. Sin embargo, sugerimos también enlazar o proporcionar el DOI (identificador de objeto digital) de ese trabajo publicado en nuestro sitio web, desde páginas web personales del autor o desde repositorios institucionales y académicos. La Revista se puede considerar una publicación “azul”, según la clasificación Sherpa Romeo.

Para los lectores que así lo prefieran, la Revista edita una versión impresa que se puede adquirir bajo la modalidad de suscripción (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retracciones, correcciones y retiro de textos publicados. Si después de la publicación de un texto, se descubre que este tiene graves errores que comprometen sus contenidos, si hay evidencia de plagio o de que ha sido publicado previamente, sin que el editor haya sido notificado, se emitirá una retractación y se marcará con una nota en sus metadatos y en todas las páginas del artículo. Además, si luego de la publicación se detecta que el texto tiene un error involuntario que afecta parte de su integridad, se podrá emitir una corrección que se publicará en la revista y se incluirá en la versión digital del texto.

Finalmente, si un texto presenta un problema ético serio, que tiene repercusiones legales, podrá ser retirado después de publicado, en su versión digital, y se mantendrán únicamente sus metadatos con una nota aclaratoria de la razón de su retiro.

Ética. La Revista cuenta con un código de ética para autores y evaluadores, que se puede consultar en el último apartado de este documento, y se acoge a las orientaciones del *Committee on Publication Ethics* (COPE), en lo que atañe a las buenas prácticas de publicación y a la resolución de posibles conflictos.

Forma y preparación de manuscritos

A continuación, describimos los tipos de trabajos que se publican en LTHC:

Artículos. Son textos de carácter expositivo, argumentativo o de reflexión, producto de investigaciones o revisiones exhaustivas de la bibliografía pertinente, que hacen una contribución original al tema o proponen una

posición personal y crítica con respecto a este. Su extensión oscila entre ocho mil (mínimo) y doce mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

Notas. Son textos de carácter general en los que el autor ofrece un punto de vista o analiza un tema de coyuntura, una obra, o un asunto académico de interés para la comunidad de los estudios literarios. Su extensión es de cinco mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

Reseñas bibliográficas. Son textos de carácter divulgativo, en los que se hace una aproximación crítica a uno o varios textos publicados, que sean de interés para la comunidad de los estudios literarios. Se privilegiarán las reseñas de textos publicados en los dos últimos años que anteceden al momento de la postulación de la reseña. Su extensión oscila entre dos mil (mínimo) y tres mil palabras (máximo).

Traducciones. Las traducciones tienen un carácter divulgativo y se privilegiará la publicación de textos críticos, teóricos, de importancia para los estudios literarios, que hayan tenido una difusión limitada entre los lectores hispanohablantes.

Entrevistas. Son producto de un diálogo con un escritor, crítico, investigador o académico de renombre, acerca de su obra, su trayectoria, o sobre temas actuales y polémicos en el campo de la literatura.

Originalidad. Los trabajos que los autores postulan a la revista deben ser creaciones originales, propias, que respeten los derechos de autor, y no deben haber sido publicados por otros medios o en otros idiomas (salvo el caso de las traducciones).

Si versiones previas de los trabajos han sido difundidos como literatura gris, documentos de trabajo (*preprints*), en repositorios institucionales o páginas web personales o institucionales, en principio, no constituirían un inconveniente para su publicación en la Revista pero solicitamos a los autores que nos indiquen cuándo y bajo qué condiciones se ha dado tal prepublicación o divulgación preliminar.

Idiomas. La revista publica artículos y notas escritos en español, inglés, portugués y francés.

Formato. Los trabajos deben enviarse en formato Word, sin restricciones (completamente editable). Las tablas y figuras que acompañan el texto, si es el caso, deben entregarse en un formato editable, no en formato de

imágenes. Las imágenes o fotografías deben remitirse en una resolución mínima de 300 dpi en archivos JPEG.

Envío de los trabajos. Los autores deben enviar su trabajo por correo electrónico (revliter_fchbog@unal.edu.co) o a través de la plataforma de *Open Journal Systems* de la revista (www.literaturathc.unal.edu.co); no se aceptarán ni se procesarán trabajos que se remitan en impreso.

Información de los autores. Al momento de enviar un trabajo, cada uno de los autores debe adjuntar una versión resumida o completa de su *currículum vitae*. Además, en la página inicial del trabajo deben hacer una descripción concisa de su perfil académico, con la siguiente información: nombre bibliográfico completo, grado académico más alto y área, cargo, dependencia, universidad u organización a la que está adscrito, ciudad, país y correo electrónico institucional.

Ejemplo

Patricia Simonson, doctora en narrativa norteamericana del siglo XIX, profesora asociada del Departamento de Literatura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Correo electrónico: psimonson@unal.edu.co.

Título de los trabajos. El título de los trabajos debe ser conciso y se espera que corresponda al tema que se está tratando.

Resúmenes y palabras clave. Los artículos deben incluir un resumen analítico que no supere las 150 palabras. Se espera que los resúmenes respondan, en su estructura, a las siguientes preguntas: 1) ¿cuál es el propósito del artículo?; 2) ¿cómo se desarrollan lógicamente los temas o contenidos en el artículo?; 3) ¿cuál es el punto de vista principal del autor o la contribución del artículo?; 4) ¿cuáles son las conclusiones, repercusiones o aspectos a resaltar y de interés para el lector?

Las notas llevarán un resumen de 100 palabras (máximo) en el idioma original en el que estén escritas. En este resumen debe especificarse el propósito de la nota y los temas que se abordarán.

Las palabras clave que acompañan los resúmenes deben oscilar entre tres (mínimo) y seis (máximo) y, al igual que el título, deben corresponder a los contenidos desarrollados en el texto.

Cuerpo del texto. La organización de los contenidos depende de la intención del texto y de la forma en que el autor pretende llegar de manera

más efectiva a sus lectores. No sugerimos aquí un esquema único para escribir un artículo de investigación, reflexión o revisión en los estudios literarios. Sin embargo, pedimos a los autores que procuren siempre la claridad en sus planteamientos. Es importante que el lector reciba con nitidez el mensaje del trabajo, que sepa cuál es su contribución, y que la calidad de la escritura o la organización de los contenidos no sea un obstáculo en ese propósito.

Tablas y figuras. Las tablas y figuras que se incluyan en los trabajos deben referenciarse en el cuerpo del texto y su aparición debe estar próxima al apartado en donde se hace la referencia. Tanto tablas como figuras deben llevar numeración arábiga, según sea su orden de aparición, título y fuente. Para las tablas, su número y título va en la parte superior y la fuente, en la inferior. Para las figuras, tanto el número, como el título y fuente se indican en la parte inferior.

Notas al pie. El uso de notas al pie en el cuerpo del texto se puede justificar para dos propósitos: 1) indicar al lector una referencia, texto o autor que permita ampliar o profundizar en el tema que se está tratando; 2) hacer una aclaración o dar una información adicional que puede ser útil para el lector.

Agradecimientos. Si el artículo o la nota surgen de un proyecto de investigación financiado por una universidad u organización, o si el autor considera que debe mencionar a aquellos que de alguna forma contribuyeron en la investigación o en la escritura del texto, puede incluir al final del trabajo (después del listado de referencias) un apartado de agradecimientos. Se espera que ese apartado no supere las 100 palabras.

Estilo de citación y referencias. La revista sigue las normas de la *Modern Language Association* (MLA) para citar en el texto y para construir el listado final de referencias que debe aparecer en cada trabajo.

¿Cómo citar en el texto?

El estilo MLA usa la llamada citación parentética para hacer una referencia a un autor o publicación dentro del cuerpo del texto.

Por ejemplo, si se toma literalmente un apartado de un texto, la fuente debe incluirse entre paréntesis, con el apellido del autor y número de página, sin signos ortográficos, separados por un espacio:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Si el autor del texto se menciona y no hay lugar a confusiones, se puede incluir solo el número de página luego de la cita:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

En el caso de que se estén citando varios trabajos de un mismo autor dentro de un párrafo, se puede incluir entre paréntesis un fragmento del título de la obra, con la página que corresponda, para diferenciar cada referencia. Si se trata de un libro se debe poner en letra cursiva y si es un artículo o capítulo, entre comillas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Si se están citando varias obras de un autor o hay varias entradas del mismo autor en el listado de referencias, y no se menciona su nombre en el texto o apartado referenciado, también se puede incluir el apellido entre el paréntesis para evitar confusiones, separado por una coma:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Cuando en el listado de referencias hay dos o más autores diferentes pero con un mismo apellido, se puede incluir la inicial del nombre cada vez que se cite en el cuerpo del texto para diferenciar la fuente (o incluso el nombre completo, si llegaran a coincidir las iniciales):

(C. Hernández 24) y (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) y (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, se puede incluir el acto, la escena y los versos numerados entre paréntesis, separando cada ítem con un punto, luego del fragmento que se esté citando. En el caso de citar diferentes secciones de una obra, se debe incluir primero, entre paréntesis, la página o el rango de páginas; luego se indica el volumen, número, capítulo, sección o apartado, separado por punto y coma, y espacio: (89; cap. 2).

¿Cómo construir las referencias?

Debemos resaltar que en MLA es importante confirmar e indicar el formato de la entrada bibliográfica (impreso, digital, web, podcast, etc). El seguimiento correcto de este estilo de citación implica que los autores sigan al detalle las convenciones y los signos ortográficos que se indican y en donde se indican (uso de comillas, letra cursiva, dos puntos, punto, paréntesis, etc.), según sea el tipo de entrada.

A continuación, ofrecemos algunos ejemplos de los casos más comunes en las referencias:

Libro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2003.

Capítulo de libro

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, págs. 95-129.

Artículo de una revista

Castro Ramírez, Bibiana. "José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, págs. 79-122.

Artículo electrónico

Ramey, James. "Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, núm. 2, 2013, págs. 69-95. Web. 3 de marzo del 2014.

Los autores deben tener en cuenta que el listado de referencias de los trabajos y las citas que se hacen en el cuerpo del texto deben corresponder perfectamente. Es decir, no se debe incluir en el listado una referencia que no se haya usado en el cuerpo del texto, ni tampoco omitir en el listado alguna fuente que se haya incluido en el texto.

La organización de cada entrada bibliográfica se hará por apellido del autor, en orden alfabético.

Consideraciones éticas

Autores

Antes de participar en la revista, se espera que los autores tengan en cuenta las siguientes consideraciones:

Pautas y cuidado de los textos. La Revista tiene normas formales de presentación de los trabajos que se espera que los autores lean, entiendan y apliquen en sus escritos. Asimismo, no se reciben borradores de trabajos sino versiones revisadas cuidadosamente. La entrega de textos coherentes, escritos con esmero, es un factor que se valora positivamente en su lectura.

Exclusividad en la postulación. Los trabajos que se presentan a la revista no deben haber sido postulados simultáneamente a otras. Esto puede comprometer la originalidad de los trabajos y los derechos sobre su publicación. Si el autor, en algún punto del proceso, considera que debe someter su trabajo a otra revista, debe primero consultarlo con el editor para formalizar su retiro.

Plagio. No es aceptable el uso de textos de otros autores por incorporación de apartados completos en el trabajo propio, reproducción de fragmentos, o parafraseo, sin que se realice una adecuada citación o se cuente con los permisos necesarios.

“Refritos” o “autoplagio”. No es aceptable la postulación de textos que ya han sido publicados, en su idioma original o en otros idiomas, de manera parcial o completa. Se espera que la contribución de un trabajo a la disciplina de los estudios literarios no sea la misma, o muy parecida, a la de otras publicaciones del autor.

Coautoría. La publicación de trabajos en coautoría no es una práctica usual en los estudios literarios. Pero, cuando esto suceda, se debe evitar la aparición de autores que no hayan tenido una participación real en la escritura. Un autor es aquel que ha hecho una contribución sustancial al texto, en el diseño y desarrollo de la investigación, o de la discusión que lo motiva, y que ha participado directamente en la escritura de borradores, correcciones y revisiones que llevaron a la versión final.

Diligencia. Los autores deben cumplir con las tareas que se derivan del proceso de arbitraje y publicación: correcciones sugeridas por los pares, entrega de versiones ajustadas, respuesta a observaciones de la edición (corrección de estilo, diagramación, revisión de pruebas), aprobación de finales. Todo esto debe hacerse en los plazos pactados con la Revista.

Contribución de los trabajos. El propósito de publicar un trabajo surge, casi siempre, de la intención de tener un diálogo con los lectores. En el caso de los trabajos académicos esos lectores están, en su mayoría, en la comunidad del área: profesores, investigadores, estudiantes de pregrado y posgrado. La efectividad de ese diálogo depende de la coherencia, de la solidez de los argumentos y de la contribución que se proponga con respecto a un horizonte de puntos de vista y de textos. Invitamos a los autores a hacer con sus trabajos una contribución a los estudios literarios, a tener posiciones críticas, a generar diálogos estimulantes, a plantear o retomar debates de interés para los lectores contemporáneos.

Evaluadores

Idoneidad. Los evaluadores solo deben aceptar la lectura de trabajos sobre temas que conozcan ampliamente. Si, luego de recibir un trabajo que aceptó leer, el evaluador encuentra que, por alguna circunstancia, no es de su interés o conocimiento debe informarlo al editor para que proceda a reasignar el trabajo.

Independencia. El arbitraje se realiza bajo un sistema “doble ciego” para garantizar, en lo posible, la independencia y rigurosidad de los conceptos. Si en algún punto de la lectura del trabajo, el evaluador encuentra que hay algún impedimento ético o conflicto de intereses que puedan afectar su concepto, debe informar al editor, sin demoras.

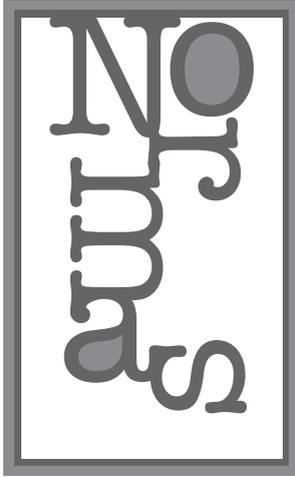
Enfoque de los conceptos. Se espera que los evaluadores aborden los trabajos desde una perspectiva académica, rigurosa y coherente. Los conceptos muy escuetos, pobres en argumentos para aprobar o rechazar un trabajo, no son aceptables. Los resultados del arbitraje deben ser de provecho para el autor y el editor. El autor debe poder replantear, corregir o validar su trabajo, gracias a los comentarios que reciba. El editor debe poder tomar una decisión argumentada sobre la publicación o rechazo de un trabajo, con base en las recomendaciones de los evaluadores.

Diligencia. Los evaluadores deben pactar un plazo razonable con la Revista, de acuerdo con sus circunstancias y disponibilidad de tiempo. Si, en el desarrollo de la evaluación, el cumplimiento del plazo de entrega resulta inviable, el evaluador debe informar al editor para reorganizar el cronograma inicialmente pactado. La respuesta oportuna a los autores depende también de la colaboración de los evaluadores.

Seguimiento. Los evaluadores deben procurar apoyar al editor para la verificación de versiones corregidas de los trabajos. El aporte del evaluador en este proceso permitirá que la versión que llegue a los lectores sea la mejor posible.

Suplantación. El editor y su equipo llaman a un evaluador a participar en la lectura de un trabajo luego de analizar su formación académica, trayectoria y experiencia en investigación y publicaciones. No es aceptable que un evaluador, luego de asumir la lectura de un trabajo, transfiera la responsabilidad de la evaluación a un tercero (ej. coinvestigador, estudiante de posgrado, etcétera).

Uso de información. Los trabajos que el evaluador recibe, en su mayoría, son inéditos y originales. Cualquier uso o apropiación indebida de los planteamientos, información o apartados de texto de los trabajos que recibe, será considerado como una falta ética de suma gravedad.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Scope and editorial policy

LTHC has formulated policies that serve to guide its editorial project and to define the context for interacting with its partners.

Service to the discipline. The journal aims to validate and disseminate knowledge in Literary Studies. Its focus is academic and it promotes debate, critical proposals and research in the area.

Editorial structure. The journal is composed of two areas: the editorial board and the managing editors. The editorial board includes the editor in chief and three academic support committees (internal advisory committee, editorial committee and scientific committee). All the committees are comprised of research professors from various fields of literary studies. The managing editors include the editor responsible for the editorial coordination and his/her respective editorial assistants. The team also includes associate academic editors or editors invited to lead special editions.

Management and editing. The journal will ensure that its editorial management and all processes, including the editing of the issues, are clear and efficient. The editorial team will maintain direct and fluid communication with its different partners to facilitate the reception, evaluation and decision of work submitted to the journal.

Peer-review process. All work submitted to the journal shall be subject to peer review. Articles are evaluated through a “double-blind” peer review system with the participation of expert researchers in the topic. Generally,

every article is read by two or three reviewers before a decision is made on its publication. Notes and translations are evaluated by an external reviewer or by a member of the editorial committee. Evaluation of reviews or interviews will also be conducted by a single reviewer, who can be one of the editors of the journal. Work published in the special issues will not have any priority in the evaluation process; they will be treated under the same criteria as the miscellaneous issues.

Also, work proposed by the editor or any partner that belong to the editorial board or is a managing editor will be evaluated under equal conditions in accordance with protocols to ensure a “blind” and independent peer review.

Conflict of interest. The journal will ensure that the different partners participate in the most independent manner possible so as not to affect the academic and editorial processes and their results. Authors and reviewers must disclose potential conflicts of interest that have and that can compromise the peer review or affect the quality of the contents that are published.

Confidentiality. The details of the evaluation process of the work and the identity of those involved shall only be known by the journal’s team, not by third parties. The identity of the reviewers will always be held in reserve, as indicated by the “double-blind” peer review system.

Publication costs. The journal has no commercial purposes and is supported with resources from the School of Human Sciences at the Universidad Nacional de Colombia in Bogotá. The entire publication process has no cost to the authors.

Access to our contents. The journal is published in open access, in its online version, under a *Creative Commons* license of “attribution, non-commercial, no derivatives” (BY-NC-ND), through an *Open Journal Systems* platform at: www.literaturathc.unal.edu.co. Self-archiving is allowed, in the editor’s version, from personal webpages or from institutional or thematic open access repositories. However, we also suggest to link or to provide the DOI (digital object identifier) to every work published in the journal. The journal can be considered as a “blue” publication, according to the Sherpa Romeo classification.

For readers who so prefer, the journal publishes a printed version that is available by subscription (revliter_fchbg@unal.edu.co).

Retractions, corrections and withdrawal of published texts. If, after publication in the journal, an article is found to contain serious mistakes

that compromise its contents, if there is evidence of plagiarism or previous publication and the editor has not been notified in time, a retraction will be issued and published in the metadata and on all the pages of the article. Further, if after publication, the text is found to contain a significant involuntary error that partially affects its contents, a correction will be published and included in the HTML and PDF formats.

Finally, if a text presents a serious ethical issue which may lead to legal repercussions, it may be withdrawn from the digital version of the journal. In such cases, a note stating the reasons for withdrawal will be published, and only the article's metadata will remain.

Ethics. The journal has formulated a code of ethics for authors and reviewers which can be consulted in the final section of this document and complies with the guidelines of the *Committee on Publication Ethics* (COPE) in terms of good publication practices and the resolution of possible conflicts.

Form and preparation of manuscripts

Below, we describe the types of articles that are published in LTHC:

Articles. The articles are expository, argumentative or reflective texts resulting from research or comprehensive review of the pertinent bibliography which make an original contribution to the subject or propose a personal and critical position with respect to the same. The articles make important contributions to the debates in the discipline. Their length ranges between eight thousand words (minimum) and twelve thousand words (maximum), including references.

Notes. These are texts of a general nature in which the author offers a point of view or analyzes a subject of conjuncture, a work, or an academic subject of interest for the community of literary studies. Their length is five thousand words (maximum), including references.

Bibliographical reviews. These are informative texts which take a critical approach to one or several texts that are of interest to the community of literary studies. Priority is given to texts published in the two years prior to the moment of submission to the journal. Their length ranges between two thousand words (minimum) and three thousand words (maximum).

Translations. The translations are informative in nature; priority will be given to the publication of critical, theoretical texts of importance for literary studies which have had limited diffusion among Spanish-speaking readers.

Interviews. These are the product of a dialogue with a writer, critic, researcher or well-known scholar, about his/her work, trajectory or about current and controversial issues in the field of literature.

Originality. The works that the authors submit to the journal must be their own original creations that respect copyrights and must not have been published in other media or in other languages (except in the case of translations).

Earlier works diffused as grey literature, preprints, in institutional repositories or personal or institutional websites would not in principle constitute a disqualification for publication in the journal but authors must indicate when and under what conditions such a pre-publication or preliminary diffusion has been made.

Languages. The journal publishes articles and notes written in Spanish, English, Portuguese and French.

Format. Work should be sent in Word format, without restrictions (fully editable). Tables and figures that accompany the text should be in editable format, not image format. Images or photographs should have a minimum resolution of 600 dpi in JPEG files.

Submissions. Authors must submit their work by email (revliter_fchbog@unal.edu.co) or through the *Open Journal Systems* platform of the journal (www.literaturathc.unal.edu.co); printed articles will not be accepted or processed.

Information on the authors. Each one of the authors must attach a summary or full version of his/her resume with submission of the work. In addition, the first page of the work must include a concise description of the author's academic profile, with the following information: complete bibliographic name, highest academic degree and area, position, affiliated department and University or organization, city, country, institutional e-mail.

Example

Patricia Simonson, PhD in 19th century American narrative, Associate Professor of the Literature Department, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Email: psimonson@unal.edu.co.

Title of the work. The title of the work must be concise and correspond to the subject covered.

Abstracts and key words. Articles must include an analytic abstract not exceeding 150 words. The abstracts should answer the following questions: 1) what is the purpose of the article?; (2) how are the subjects or the contents in the article logically developed?; (3) what is the main point of view of the author or the contribution of the article?; (4) what are the conclusions, repercussions or aspects to highlight and of interest to the reader?

The notes abstracts will be no longer than 100 words long in the original language in which they are written. The abstract must clearly indicate the purpose of the note and the issues that are addressed.

Key words accompanying the abstract must be between three (minimum) and six (maximum) and like the title, must correspond to the content that is developed in the text.

Body of the text. The organization of the contents depends on the intention of the text and on the form in which the author aims to most effectively reach the readers. We are not suggesting here a unique format for an article of research, reflection, or review in literary studies. However, authors must always seek clearly in their approaches. It is important that the reader understand the message of the article clearly, understand its contribution, and that the quality of the writing or the organization of the contents is not an obstacle to this.

Tables and figures. The tables or figures included in the work must be referenced in the body of the text next to where the reference is made. Both tables and figures must be numbered with Arabic numerals according to their order of appearance, title and source. Table numbers and titles are placed above, with the source below. For figures, both the number and the title and source are indicated below.

Footnotes. The use of footnotes in the body of the text can be justified for two purposes: 1) to indicate to the reader a reference, text or author which expands or deepens the subject being treated; (2) to clarify or give additional information that may be useful to the reader.

Acknowledgements. If the article or note arises from a research project funded by a university or organization, or if the author considers that mention should be made of those who contributed to the research or in the writing of the text, an acknowledgements section may be included at

the end of the work (after the list of references). This section should not exceed 100 words.

Citation and reference style. The journal follows the rules of the Modern Language Association (MLA) for in-text citations and for the final reference list of that must appear in each work.

In-Text citations

The MLA style uses “parenthetical” citation to refer to an author or text within the body of the paper.

For example, in the case of literal quotes, the source must be included in parentheses, with the last name of the author and the page number, without orthographic signs, separated by a space:

“Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (Woolf 59).

If the author of the text is mentioned and there is no room for confusion, only the number of page after the citation may be included:

Sometimes, Woolf uses free indirect discourse: “Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (59).

If various works by the same author are being quoted within a paragraph, a fragment of the title of the work with the corresponding page can be included in parentheses to differentiate each reference. Book titles must be in italics and article or chapter titles in quotation marks:

Here we see that Naipaul, both in his first-person narrator (*A Bend* 57) and in his third-person narrator (“The Heart” 101)...

If several works by an author are being cited or there are multiple entries from the same author in the list of references, and the author's name is not mentioned in the referenced text or section, the last name can also be included in the parenthesis to avoid confusion, separated by a comma:

(Naipaul, "The Heart" 101)

When there are two or more different authors but with the same name in the list of references, the initial of the name can be included for each citation in the body of the text to distinguish the source (or even the full name, if the initials are the same):

(C. Hernández 24) and (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) and (José Gómez 65)

To cite dramatic works, the numbered act, scene and verse can be included in parentheses, each item separated by a period, after the fragment cited. If different sections of a work are being cited, the page or range of pages, in parenthesis, must first be included, then the volume, number, chapter, section, or paragraph, separated by a semicolon and a space: (89, ch. 2).

Reference list citations

The MLA it is important to confirm and indicate the format of the bibliographic entry (print, digital, web, podcast, etc.). The proper monitoring of this citation style implies that authors follow in detail the indicated conventions and orthographic signs and where indicated (use of quotation marks, italics, colons, periods, parentheses, etc.), depending on the type of entry.

Some examples of the most common cases in the references are offered below:

Book

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

Book chapter

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

Journal article

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, pp. 79-122.

Electronic article

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, no. 2, 2013, pp. 69-95. Web. March 3, 2014.

Authors must ensure that reference list and the citations made in the body of the text match perfectly. A reference which has not been used in the body should not be included in the reference list, nor should a source included in the text be omitted from the list.

Each bibliographic entry is organized in alphabetical order by last name.

Ethical Issues

Authors

To participate in the journal, authors must take into account the following considerations:

Guidelines and care of the texts. The journal has formal rules for the presentation of works which authors must read, understand and follow. The journal does not receive drafts of work but final versions carefully reviewed by their authors. Delivery of coherent texts, written with care, is a factor that is valued positively in the evaluation.

Exclusivity in the submission. Articles submitted to the journal must not have been submitted simultaneously to other journals. This would compromise the originality of the work and rights of publication. If at some point in the process, authors consider that they must submit their article to another journal, they should first consult with the editor in order to formalize the withdrawal.

Plagiarism. The use of texts of other authors by incorporation of complete sections in their own work, reproduction of fragments or paraphrase, without proper citation or the necessary permissions, is not acceptable.

“Self-plagiarism”. The submission of texts that already have been published earlier, in their original language or other languages, fully or partially, is not acceptable. The contribution of a work to the field of literary studies should not be the same, or very similar, to that of other publications of the author.

Co-authorship. The publication of co-authored works is not a usual practice in literary studies. But, when this occurs, the crediting of authorship to those who have not had a real participation in writing process should be avoided. An author is someone who has made a substantial contribution to the text, the design and development of the research or discussion that motivates it, and who has been directly involved in writing drafts, corrections and revisions that lead to the final version.

Diligence. Authors must comply with requirements arising from the peer review and publication process: corrections suggested by the peers, delivery of revised versions, responses to observations (copy editing, design and page layout, proofreading), and approval of final versions. This must be done within the timeframe agreed on with the journal.

Contribution of the work. The purpose of publishing an work is almost always to establish a dialogue with readers. In the case of academic work those readers are, mostly, in the community of the area: professors, researchers, undergraduate and graduate students. The effectiveness of such dialogue depends on the coherence and strength of the arguments and the contribution proposed with respect to a horizon of viewpoints and texts. We invite authors to make their work a contribution to literary studies, to have critical positions, to generate stimulating dialogues, to raise or to resume discussions of interest to contemporary readers.

Reviewers

Suitability. Reviewers should only accept the reading of works on subjects that they know well. If, after receiving an article for read, the reviewer discovers that, for some reason, it does not correspond to his/her interest or knowledge, he/she must so inform the editor in order to reassign the work.

Independence. The peer-review process of the journal is performed under a “double-blind” system to ensure, as far as possible, the independence and thoroughness of the opinions. If at some point in the reading of the paper, the reviewer finds that there is some ethical impediment or conflict

of interest that may affect his/her opinion, the editor must be so informed without delay.

Content of the evaluations. Reviewers must address works from a formal, rigorous and coherent perspective. Superficial opinions, lacking in arguments, are not acceptable in approving or rejecting work. The results of the peer review process must be useful worthwhile for the author and the publisher. Authors must be able to revise, correct or validate their work from the comments received. The editor must be able to make an argued decision about the publication or rejection of work based on the recommendations of the reviewers.

Diligence. Reviewers must agree on a reasonable timeframe with the journal, according to circumstances and availability of time. If, during the evaluation, compliance with the delivery time is unfeasible, the reviewer must inform the editor to rearrange the schedule initially agreed upon. The timely response to the authors also depends on the collaboration of the reviewers.

Follow-up. Reviewers should also seek to support the editor in verification of corrected versions of the work. The contribution of the reviewer to this process will allow the best possible version to reach the readers.

Substitution. The editorial team invites a reviewer to participate in the reading of an article after reviewing his/her academic training, background and experience in research and publications. It is not ethical for a reviewer, after accepting to read an article, to transfer the responsibility for the evaluation to a third party (e.g. co-researcher, graduate student, etc.).

Use of information. The work a reviewer receives is, mostly, unpublished and original. Any use or misappropriation of the topics treated, information or sections of text from the work received will be considered a very serious ethical misconduct.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

ISSN 0123-5931 versão impresa

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Escopo e política

A LTHC formulou umas políticas que servem para orientar seu projeto editorial e definir o contexto no qual interagem seus diferentes colaboradores.

Serviço à disciplina. A Revista tem como propósito validar e difundir o conhecimento nos estudos literários. Seu enfoque é acadêmico e propiciará o debate de argumentos, as propostas críticas e a pesquisa na área.

Estrutura editorial. A Revista está constituída por duas áreas: a de Direção Editorial e a de Gestão Editorial. A Direção Editorial está composta pelo editor-chefe e três comitês acadêmicos de apoio (comitê assessor interno, comitê editorial e comitê científico). Todos os comitês estão integrados por professores pesquisadores de diversos campos dos estudos literários. A equipe de Gestão Editorial está formada por um editor responsável pela coordenação editorial e seus respectivos assistentes editoriais ou auxiliares. Também fazem parte da equipe os editores acadêmicos associados ou os editores convidados a dirigirem os números especiais.

Gestão e edição. A Revista procurará que sua gestão editorial e todos seus processos, o que inclui a edição dos números, sejam claros e eficientes. A equipe editorial manterá uma comunicação direta e fluída com seus diferentes colaboradores para facilitar a recepção, avaliação e decisão sobre os trabalhos que são submetidos à Revista.

Proceso de arbitragem. Todos os trabalhos enviados à Revista serão submetidos a um processo de arbitragem. Os artigos são avaliados por meio de um sistema de arbitragem “duplo-cego”, do qual participam pesquisadores especializados nos temas em questão. Usualmente, cada artigo é lido por dois ou três avaliadores antes de se tomar uma decisão sobre sua publicação. As anotações e traduções são avaliadas por um árbitro externo ou por um integrante da Direção Editorial. A avaliação das resenhas ou das entrevistas também estão sob a responsabilidade de um só avaliador, que pode ser um dos editores da Revista. Os trabalhos que são publicados nas edições especiais não terão nenhuma prerrogativa em seu processo de avaliação, isto é, estarão sob os mesmos critérios que os números variados.

Além disso, os trabalhos realizados pelo editor ou por algum colaborador que pertença a equipe de Direção ou Gestão Editorial da Revista serão avaliados sob condições iguais, segundo os protocolos determinados, para a garantia de uma arbitragem “cega” e independente.

Conflito de interesses. A Revista procurará que seus diferentes colaboradores participem da maneira mais independente possível a fim de que não se afete o desenvolvimento dos processos editoriais e acadêmicos, bem como seus resultados. Os autores e os avaliadores devem revelar os potenciais conflitos de interesses que tenham e que possam comprometer a arbitragem, ou ainda afetar a qualidade dos conteúdos publicados.

Confidencialidade. Os pormenores do processo de avaliação dos trabalhos e a identidade de seus envolvidos serão unicamente de conhecimento da equipe da Revista. A identidade dos avaliadores sempre se manterá em reserva, como é indicado no sistema de arbitragem “duplo-cego”.

Financiamento e custos de publicação. A Revista não tem fins comerciais e é financiada com recursos da Faculdade de Ciências Humanas da *Universidad Nacional de Colombia* em Bogotá. Todo o processo de publicação é gratuito para os autores.

Acesso aos conteúdos. Os artigos são publicados em acesso aberto, em sua versão on-line, sob uma licença Creative Commons de “atribuição, não comercial, sem derivar” (BY-NC-ND), por meio de uma plataforma do *Open Journal Systems* em: www.literaturathc.unal.edu.co. Os autores podem fazer o autoarquivamento, na versão do editor, dos trabalhos que publicarem na Revista; contudo, sugerimos que o autor mencione o link da nossa página web, onde foi publicado esse trabalho, em suas páginas pessoais ou

repositórios institucionais e acadêmicos. A Revista pode ser considerada uma publicação “azul” quanto à classificação de Sherpa Romeo.

Para os leitores que preferirem, a Revista edita uma versão impressa que pode ser adquirida sob a modalidade de assinatura (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retratações, correções e retirada de textos publicados. Se após a publicação de um texto na revista, é descoberto que tem graves erros que comprometem seus conteúdos, se há evidência de plágio ou de que foi publicado previamente sem que o editor fosse notificado, será emitida uma retratação e se colocará uma nota em seus metadados e em todas as páginas do artigo. Além disso, se depois da publicação for detectado que o texto tem um erro involuntário que afeta, parcialmente, sua integridade, poderá ser emitida uma correção para ser publicada na revista e ela será incluída na versão digital do texto.

Finalmente, se um texto apresenta um problema ético sério, que tem repercussões legais, poderá ser retirado da revista após publicado, em sua versão digital, e tão só serão mantidos os seus metadados com uma nota de esclarecimento da razão de sua retirada.

Ética. A Revista formulou um código de ética para autores e avaliadores que pode ser consultado na última seção deste documento, o qual contém as orientações do *Committee on Publication Ethics* (COPE) quanto às boas práticas de publicação e à resolução de possíveis conflitos.

Forma e preparação de manuscritos

A seguir, descrevemos os tipos de trabalhos que são publicados na LTHC.

Artigos. São textos de caráter expositivo, argumentativo ou de reflexão, produto de pesquisas ou revisões exaustivas da bibliografia pertinente, que fazem uma contribuição original ao tema ou propõem uma posição pessoal e crítica a respeito deste. Os artigos fazem contribuições importantes aos debates da disciplina. Sua extensão varia entre oito mil (mínimo) e doze mil palavras (máximo), incluindo as referências.

Anotações. São textos de caráter geral nos quais o autor oferece um ponto de vista ou analisa um tema de conjuntura, uma obra ou um assunto acadêmico de interesse para a comunidade dos estudos literários. Sua extensão é de cinco mil palavras (máximo), incluindo as referências.

Resenhas bibliográficas. São textos de caráter de divulgação, no qual se faz uma aproximação crítica a um texto ou a vários textos publicados que sejam de interesse para a comunidade dos estudos literários. Serão privilegiadas as resenhas de textos publicados nos dois últimos anos antecedentes ao momento de submissão à Revista. Sua extensão varia entre 2.000 palavras (mínimo) e 3.000 palavras (máximo).

Traduções. As traduções têm um caráter de divulgação e será privilegiada a publicação de textos críticos, teóricos, de importância para os estudos literários, que tenham tido uma difusão limitada entre os leitores hispano-falantes.

Entrevistas. São produto de um diálogo com um escritor, crítico, pesquisador ou acadêmico de renome sobre sua obra, trajetória ou sobre temas atuais e polêmicos no campo da literatura.

Originalidade. Os trabalhos que os autores enviam à Revista devem ser criações originais, próprias, que respeitem os direitos autorais e não devem ter sido publicados por outros meios ou em outros idiomas (excetuando o caso das traduções).

Se versões prévias dos trabalhos tiverem sido difundidas como literatura cinzenta, documentos de trabalho (*preprints*), em repositórios institucionais ou páginas web pessoais ou institucionais, em princípio, não constituiriam um inconveniente para sua publicação na Revista; contudo, solicitamos aos autores que nos indiquem quando e sob que condições essa pré-publicação ou divulgação preliminar foi realizada.

Idiomas. A Revista publica textos em espanhol, inglês, português e francês.

Formatação. Os trabalhos devem ser enviados em Word, sem restrições (completamente editáveis). As tabelas e figuras que acompanham o texto, se for o caso, não devem ser entregues no formato de imagem, mas sim em formato editável. As imagens e fotografias devem ser enviadas numa resolução mínima de 600 DPI em .jpeg.

Envio dos trabalhos. Os autores devem enviar seu trabalho por e-mail (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou pela plataforma do *Open Journal Systems* da Revista (www.literaturathc.unal.edu.co); não serão aceitos nem entrarão no processo de avaliação trabalhos enviados impressos.

Informação dos autores. No momento de enviar um trabalho, cada um dos autores deve anexar seu currículo. Além disso, na página inicial do trabalho, devem fazer uma descrição concisa de seu perfil acadêmico, com

a seguinte informação: nome bibliográfico completo, grau acadêmico mais alto e área, cargo, dependência e universidade ou organização a que estão vinculados, cidade, país, e-mail institucional.

Exemplo

Patricia Simonson, Doutora em narrativa norte-americana do século XIX; professora associada do Departamento de Literatura da *Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá, Colômbia. E-mail: psimonson@unal.edu.co.

Título dos trabalhos. O título dos trabalhos deve ser conciso e espera-se que corresponda ao tema que tratado no texto.

Resumos e palavras-chave. Os artigos devem incluir um resumo analítico que não ultrapasse 150 palavras. Espera-se que os resumos respondam, em sua estrutura, às seguintes perguntas: 1) Qual é o propósito do artigo? 2) Como se desenvolvem logicamente os temas ou conteúdos no artigo? 3) Qual é o ponto de vista principal do autor ou a contribuição do artigo? 4) Quais são as conclusões, repercussões ou aspectos a ressaltar e de interesse para o leitor?

As anotações terão um resumo de 100 palavras no máximo, no idioma original no qual estejam escritas. Nesse resumo, devem estar claros o propósito da anotação e os temas que serão abordados.

As palavras-chave que acompanham os resumos devem variar de três (mínimo) a seis (máximo) palavras e, assim como o título, devem corresponder aos conteúdos desenvolvidos no texto.

Corpo do texto. A organização dos conteúdos depende da intenção do texto e da forma na qual o autor pretende chegar a seus leitores. Não sugerimos aqui um esquema único para escrever um artigo de pesquisa, reflexão ou revisão nos estudos literários. Contudo, pedimos aos autores para buscarem sempre a clareza em suas proposições. É importante que o leitor receba com nitidez a mensagem do trabalho, que saiba qual é sua contribuição e que a qualidade da escrita ou da organização dos conteúdos não seja um obstáculo para atingir esse propósito.

Tabelas e figuras. As tabelas e figuras que forem incluídas nos trabalhos devem estar referenciadas no corpo do texto e sua localização deve estar próxima à seção na qual se faz a referência. Tanto tabelas quanto figuras devem ter numeração arábica, título e fonte. Para as tabelas, seu número

e título vão na parte superior e a fonte na inferior. Para as figuras, tanto o número quanto o título e fonte são indicados na parte inferior.

Notas de rodapé. O uso de notas de rodapé no corpo do texto pode ser justificado para dois propósitos: 1) indicar ao leitor uma referência, texto ou autor que permita ampliar ou aprofundar no tema que está sendo tratado; 2) fazer esclarecimentos ou dar uma informação adicional que pode ser útil para o leitor.

Agradecimentos. Se o artigo ou a anotação surgirem de um projeto de pesquisa financiado por uma universidade ou organização, ou, se o autor considerar que deve mencionar aqueles que, de alguma forma, contribuíram na pesquisa ou na escrita do texto, pode incluir ao final do trabalho (depois da lista de referências) uma seção de agradecimentos. Espera-se que estes não ultrapassem 100 palavras.

Estilo de citação e referências. A Revista segue as normas da *Modern Language Association* (MLA) para citar no texto e para construir a lista de referências que deve aparecer em cada trabalho.

Como citar no texto?

O estilo MLA usa a chamada citação “parentética” para fazer uma referência a um autor ou texto dentro do corpo do texto.

Por exemplo, se for um texto citado literalmente, a fonte deve ser incluída entre parênteses, com o sobrenome do autor e o número de página, sem sinais ortográficos, separados por um espaço.

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Se o autor do texto for mencionado e não ambiguidades, pode-se incluir só o número de página depois da citação:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

No caso de vários trabalhos de um mesmo autor serem citados dentro de um parágrafo, pode-se incluir entre parênteses um fragmento do título da obra, com a página que corresponda, para diferenciar cada referência. Se se tratar de um livro, deve-se pôr em itálico e, se for um artigo ou capítulo, entre aspas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Se estiverem sendo citadas várias obras de um autor ou houver várias entradas do mesmo autor na lista de referências e não for mencionado seu nome no texto, também pode-se incluir o sobrenome entre parênteses para evitar confusões, além de estar separado por uma vírgula:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quando, na lista de referências, houver dois ou mais autores diferentes, mas com um mesmo sobrenome, pode-se incluir a inicial do nome cada vez que for citado no corpo do texto para diferenciar a fonte (ou inclusive o nome completo, se chegassem a coincidir as iniciais):

(C. Hernández 24) e (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) e (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, pode-se incluir o ato, a cena e os versos numerados entre parênteses, separado cada item por ponto, depois do fragmento que estiver citando. No caso de citar diferentes seções de uma obra, deve-se incluir primeiro, entre parênteses, a página ou o intervalo de páginas; em seguida, indica-se o volume, número, capítulo ou seção, separado por ponto-e-vírgula e espaço: (89; cap. 2).

Como construir as referências?

Devemos ressaltar que no MLA é importante indicar o formato da entrada bibliográfica (impresso, digital, web, podcast etc.). Os autores devem seguir detalhadamente as convenções e os sinais ortográficos que são indicados e

onde se indicam (uso de aspas, itálico, dois-pontos, ponto, parênteses etc.) conforme for o tipo de entrada.

A seguir, oferecemos alguns exemplos dos casos mais comuns nas referências:

Livro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editora Universidad de Antioquia, 2003.

Capítulo de livro

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

Artigo de revista

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, pp. 79-122.

Artigo eletrônico

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, n. 2, 2013, pp. 69-95. Web. 3 de março de 2014.

Os autores devem levar em conta que a lista de referências dos trabalhos e as citações feitas no corpo do texto devem corresponder perfeitamente. Não se deve incluir na lista uma referência que não tenha sido usada no corpo do texto nem omitir na lista alguma fonte que tenha sido incluída no texto.

A organização de cada entrada bibliográfica será feita pelo sobrenome do autor, em ordem alfabética.

Considerações éticas'

Autores

Antes de participar da Revista, espera-se que os autores considerem as seguintes observações:

Pautas e cuidado dos textos. A Revista tem normas para apresentação de trabalhos e espera que os autores as leiam, entendam e sigam. Além disso, a Revista não recebe rascunhos de trabalhos, mas sim versões revisadas cuidadosamente por seus autores. A entrega de textos coerentes, escritos com dedicação, é um fator que é valorizado positivamente em sua leitura.

Exclusividade. Os trabalhos que são apresentados à Revista não devem ter sido enviados simultaneamente a outras publicações. Isso pode comprometer a originalidade dos trabalhos e os direitos sobre sua publicação. Se o autor, em algum momento do processo, considerar que deve submeter seu trabalho a outra revista, deve primeiro consultar o editor para formalizar sua retirada.

Plágio. O uso de textos de outros autores por incorporação de seções completas no trabalho, reprodução de fragmentos ou paráfrase, sem que se realize uma adequada citação ou se conte com as licenças necessárias, não é aceitável.

Uso de versões já publicadas ou “autoplágio”. A submissão de textos que já foram publicados em seu idioma original ou em outros idiomas, em conteúdo parcial ou completo, não é aceitável. Espera-se que a contribuição de um trabalho para a disciplina dos estudos literários não seja a mesma, ou muito parecida, à de outras publicações do autor.

Coautoria. A publicação de trabalhos em coautoria não é uma prática usual nos estudos literários. Contudo, quando isso ocorrer, deve-se evitar que apareçam autores que não tenham tido uma participação real na escrita do texto. Um autor é aquele que realizou uma contribuição substancial no texto, no desenho e desenvolvimento da pesquisa, ou da discussão que o motiva e que participou diretamente na escrita dos rascunhos e revisões que levaram à versão final.

Diligência. Os autores devem cumprir com as tarefas que se derivam do processo de arbitragem e publicação: correções sugeridas pelos pares

acadêmicos, entrega de versões ajustadas, resposta a observações da edição (revisão de texto, diagramação e revisão de provas), aprovação de prints finais.

Contribuição dos trabalhos. O propósito de publicar um trabalho surge, quase sempre, da intenção de ter um diálogo com os leitores. No caso dos trabalhos acadêmicos, esses leitores estão, em sua maioria, na comunidade da área: professores, pesquisadores, estudantes de graduação e pós-graduação. A efetividade desse diálogo depende da coerência, da solidez dos argumentos e da contribuição proposta a respeito de um horizonte de pontos de vista e de textos. Convidamos os autores a fazerem de seus trabalhos uma contribuição aos estudos literários, a terem posições críticas, a gerarem diálogos estimulantes, a proporem ou retomarem debates de interesse para os leitores contemporâneos.

Avaliadores

Idoneidade. Os avaliadores só devem aceitar a leitura de trabalhos sobre temas que conheçam amplamente. Se, após receber um trabalho que aceitou ler, o avaliador constata que, por alguma circunstância, não é de seu interesse ou área de conhecimento, deve informar o editor para que este designe o trabalho a outro avaliador.

Independência. A arbitragem da Revista é realizada sob o sistema “duplo-cego” a fim de garantir, na medida do possível, a independência e rigorosidade dos conceitos. Se, em algum ponto da leitura do trabalho, o avaliador constatar que há algum impedimento ético ou conflito de interesses que possam afetar seu conceito, deve informar o editor, sem hesitar.

Enfoque dos conceitos. Espera-se que os avaliadores abordem os trabalhos a partir de uma perspectiva acadêmica, rigorosa e coerente. Os conceitos muito superficiais, pobres em argumentos para aprovar ou recusar um trabalho, não são aceitáveis. Os resultados da arbitragem devem ser úteis para o autor e editor. O autor deve poder repropor, corrigir ou validar seu trabalho, graças aos comentários que receber. O editor deve poder tomar uma decisão argumentada sobre a publicação ou recusa de um trabalho, com base nas recomendações dos avaliadores.

Diligência. Os avaliadores devem estabelecer um prazo razoável com a Revista, de acordo com suas circunstâncias e disponibilidade de tempo. Se,

no desenvolvimento da avaliação, o cumprimento do prazo de entrega se tornar inviável, o avaliador deve informar o editor para este reorganizar o cronograma estabelecido. A resposta oportuna aos autores depende também da colaboração dos avaliadores.

Seguimento. Os avaliadores devem procurar apoiar o editor para a verificação de versões corrigidas dos trabalhos. A contribuição do avaliador nesse processo permitirá que a versão que chegar aos leitores da Revista seja a melhor possível.

Suplantação. O editor e sua equipe chamam um avaliador a participar na leitura de um trabalho após analisar sua formação acadêmica, trajetória e experiência em pesquisa e publicações. Não é aceitável que um avaliador, depois de assumir a leitura de um trabalho, transfira a responsabilidade da avaliação a um terceiro (copesquisador, estudante de pós-graduação etc.).

Uso de informação. Os trabalhos que o avaliador receber, em sua maioria, são inéditos e originais. Qualquer uso ou apropriação indevida das proposições ou seções de texto dos trabalhos que recebe será considerado como uma falta ética de suma gravidade.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCCIONES AUX AUTEURS

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Portée de la publication et politique éditoriale

La revue *LTHC* a formulé des politiques permettant d'orienter son projet éditorial et de définir le contexte où tous leurs collaborateurs interagissent.

Service à la discipline. Les objectifs de la revue sont valider et vulgariser les nouvelles connaissances dans le champ des études littéraires. L'approche de la revue est académique et cette publication mettra à disposition les conditions pour le débat argumentatif, les propositions critiques et la recherche.

Structure éditoriale. La revue est composée par deux instances: la direction éditoriale et la section de gestion éditoriale. La direction éditoriale est intégrée par le rédacteur en chef et trois comités d'appui (le comité consultatif interne, le comité éditorial et le comité scientifique). Tous les comités sont intégrés par des professeurs-chercheurs venus de différentes sous-disciplines des études littéraires. La section de gestion éditoriale est intégrée par un éditeur responsable de la direction éditoriale et des assistants d'édition. Les éditeurs académiques associés et les éditeurs invités à diriger les numéros thématiques font aussi partie de l'équipe de gestion.

Gestion et édition. La revue veillera à l'efficacité et à la clarté de la gestion éditoriale et de tous les autres processus, y compris l'édition des numéros. L'équipe éditoriale maintiendra une communication directe et fluide avec tous ses collaborateurs afin de faciliter la réception, l'évaluation et la décision sur la publication des travaux soumis.

Processus d'arbitrage. Tous les travaux présentés seront soumis à un processus d'arbitrage. Les articles sont évalués au travers d'un système de double relecture anonyme, faite par d'autres académiques experts. Usuellement, avant la décision sur la publication, chaque article est lu par deux ou trois académiques qui l'évaluent. Les notes de réflexion et les traductions sont évaluées par une personne externe au comité ou par un intégrant de la direction éditoriale. Les évaluations des comptes rendus et des entretiens seront faites aussi par une seule personne, qui peut être un intégrant du comité éditoriale. Les travaux publiés dans les numéros thématiques n'auront aucune prérogative dans le processus d'évaluation; ces textes seront traités avec les mêmes critères que les textes des numéros miscellanées. De même, les contributions présentées par un éditeur ou un collaborateur intégrant de l'équipe de direction ou de la section de gestion éditoriale seront évaluées dans les mêmes conditions, selon les protocoles adoptés pour garantir une évaluation anonyme et indépendante.

Conflit d'intérêts. Cherchant à ne pas affecter la réalisation des processus éditoriaux et académiques ainsi que ses résultats, la revue veillera à une participation indépendante de la part de tous ses collaborateurs. Les auteurs et les académiques chargés de l'évaluation ont l'obligation de révéler les potentiels conflits d'intérêts qu'ils ont et qui peuvent compromettre le processus d'arbitrage ou affecter la qualité des contenus.

Confidentialité. Seule l'équipe éditoriale de la revue connaîtra tous les détails du processus d'évaluation des travaux et l'identité des personnes y impliquées. L'identité des académiques qui évaluent sera tenue sous stricte réserve, selon les indications du système de double relecture anonyme.

Financement et frais de publication. La revue *LTHC* est une publication à but non lucratif et est financée par la Faculté de Sciences Humaines de l'Université de Nationale de Colombie. Tous le processus de publication est gratuit pour les auteurs.

Accès aux contenus. Les articles sont publiés en accès ouvert, en version numérique, sous licence *Creative Commons* d' "attribution, non commerciale, sans dériver" (BY-NC-ND) et au travers d'une plateforme d'*Open Journal System* www.literaturathc.unal.edu.co. Les auteurs peuvent auto-archiver, dans la version de l'éditeur, les travaux publiés dans la revue. Néanmoins, nous suggérons de fournir le DOI (identifiant d'objet digital) du travail publié sur notre site web, depuis les sites internet personnels de l'auteur ou depuis

des dépôts institutionnels et académiques. La revue peut considérer une publication “bleu”, d’après la classification Sherpa Romeo.

La revue met à disposition des lecteurs une version imprimée, achetable sous la modalité d’abonnement (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Rétractations, corrections et retrait de textes publiés. Si après la publication d’un texte, on découvre que celui-ci a des erreurs de taille compromettant la qualité des contenus, si l’on évide du plagiat ou si la contribution a été publiée préalablement sans que l’éditeur ait été notifié, le comité éditorial émettra une rétractation et fera une note dans les métadonnées et dans toutes les pages de l’article. En plus, si après la publication on détecte une erreur involontaire compromettant l’intégralité et la qualité des contenus, le comité éditorial pourra émettre une correction que sera publiée dans la revue et qu’apparaîtra dans la version numérique.

Finalement, si un texte présente un problème éthique sérieux, portant des effets légaux, pourra être retiré de la revue après son publication, en version numérique. Et l’on maintiendra uniquement les métadonnées avec une note expliquant la raison du retrait.

Éthique. La revue a formulé un code éthique, pour les auteurs et les académiques qui évaluent, que l’on peut consulter à la fin de ce document et qui suit les recommandations du *Committee on Publication Ethics* (COPE) pour ce qui est des bonnes pratiques de publication et de la solution des possibles conflits.

Forme et préparation de manuscrits

Nous offrons, ci-dessous, une description de la typologie de textes que nous publions dans la revue *LTHC*:

Articles. Les articles (entre 8 000 et 12 000 mots maximum, la liste de références y comprise) ont un caractère expositif, argumentatif ou de réflexion qui font un apport inédit ou qui proposent un regard personnel et critique du sujet. Ces textes peuvent être aussi des résultats de recherche ou des révisions exhaustives de bibliographie pertinente. Les textes font des contributions importantes aux débats disciplinaires.

Notes de réflexion. Dans les notes de réflexion (5 000 mots maximum, la liste de références y comprise) l’auteur propose un point de vue ou une

analyse d'une conjoncture, d'une œuvre ou d'un sujet académique à l'intérêt de la communauté des études littéraires.

Compte-rendu d'œuvres. Ces sont des textes (entre 2 000 et 3 000 mots maximum, la liste de références y comprise) où l'auteur fait un rapprochement critique d'un ou de plusieurs textes publiés à l'intérêt de la communauté des études littéraires. Le comité éditorial privilégiera la publication de comptes rendus abordant des œuvres parues dans les deux années préalables au moment de la soumission des propositions.

Traductions. Les traductions ont un caractère de vulgarisation. Le comité éditorial privilégiera la publication de textes à caractère critique et théorique, d'une importance remarquable pour le champ des études littéraires, qui n'ont pas été largement diffusés auprès des lecteurs hispanophones.

Entretiens. Les entretiens sont le résultat du dialogue avec un écrivain, un critique, un chercheur ou un académique renommé autour de son œuvre, son parcours ou des sujets d'actualité ou controversés dans le champ des études littéraires.

Originalité. Les travaux présentés par les auteurs doivent être des créations originales, propres, respectant les droits d'auteur et celles-ci n'ont pas dû être publiées dans d'autres revues ni dans d'autres langues (sauf les traductions).

Si des versions préalables des travaux ont été diffusées comme littérature grise, documents de travail (*preprints*), dans des dépôts institutionnels ou des sites web personnels ou institutionnels, ces versions ne constitueraient pas, en principe, d'inconvénients pour la publication dans la revue *LTHC*. Néanmoins, nous demandons aux auteurs de nous informer sur les conditions (date et lieu) de la prépublication ou de la diffusion préliminaire.

Langues. La revue publie des articles et des notes de réflexion écrits en espagnol, français, portugais et anglais.

Format. Les travaux doivent être envoyés dans un document du type Word, sans aucune restriction (complètement éditable). Les tableaux et les figures accompagnant le texte, le cas échéant, doivent être rendus dans un format éditable; ces éléments ne doivent pas être en format d'image (PNG, JPG, TIF, GIF, etc.). Les images et les photographies doivent avoir une résolution minimale de 600 dpi et un format JPG.

Envoi de contributions. Les auteurs doivent envoyer leurs contributions au courriel électronique de la revue (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou au

travers de la plateforme *Open Journal System* (www.literaturathc.unal.edu.co). Le comité éditorial n'acceptera ni évaluera aucun travail envoyé en version imprimée.

Information pour les auteurs. Au moment d'envoyer une contribution, chacun des auteurs doit joindre une version résumée ou complète de son curriculum vitae. En plus, dans la première page de son travail, l'auteur doit faire une description concise de son profil académique. Cette description doit avoir l'information suivante: nom bibliographique complet, degré académique atteint le plus haut et champ d'études, poste, dépendance, université ou organisation à laquelle l'auteur appartient, ville, pays et courriel électronique institutionnel.

Exemple

Mme. Patricia Simonson, docteur en narrative nord-américaine du XIX^e siècle, maître de conférences au Département de Littérature de l'Université Nationale de Colombie, Bogotá, Colombie. Courriel électronique: psimonson@unal.edu.co

Titre des travaux. Le titre du travail doit être concis et on espère qu'il y a une correspondance avec le sujet abordé.

Résumés et mots-clés. Les articles doivent inclure un résumé analytique (150 mots maximum). On attend que les résumés répondent, dans son structure, aux questions suivantes: 1). Quel est l'intention de l'article?; 2). Comment sont développés logiquement les sujets ou les contenus dans l'article?; 3). Quel est le point de vue de l'auteur ou de la contribution sur le sujet abordé?; 4). Quels sont les conclusions, les répercussions ou les aspects à mettre en relief et les aspects d'intérêt pour le lecteur?

Les notes de réflexion auront un résumé (100 mots maximum) dans la langue d'écriture. Dans ce résumé, l'auteur doit spécifier l'intention de la note et les sujets à traiter.

Les mots-clés qui accompagnent les résumés doivent osciller entre trois (minimum) et six (maximum) et, de la même façon que le titre, doivent correspondre aux contenus développés dans le texte.

Corps du texte. L'organisation des contenus dépend de l'intention du texte et du style de l'auteur, visant un rapprochement du lecteur. Le comité éditorial ne suggère pas un schéma déterminé pour la composition d'un

article de recherche, de réflexion ou de révision bibliographique dans le champ des études littéraires. Néanmoins, nous demandons aux auteurs de veiller toujours à la clarté dans leurs propositions. Il est important que le lecteur reçoive avec netteté le message du travail, qu'il sache quelle est la contribution du texte et que la qualité de l'écriture ou de l'organisation des contenus ne soient pas un obstacle pour cet objectif.

Tableaux et figures. Les tableaux et figures inclus dans les travaux doivent être référencés dans le corps du texte et ces éléments doivent apparaître près de la section où l'auteur y fait mention. Les tableaux et les figures doivent être numérotés avec le système arabe, selon l'ordre, et doivent mentionner le titre et la source. Dans le cas des tableaux, le numéro et le titre va au-dessus et la source au-dessous; pour ce qui est des figures, le numéro, le titre et la source sont indiqués au-dessous de celle-ci.

Notes de bas de page. L'usage des notes de bas de page peut être justifié par deux raisons: 1). Montrer une référence, un auteur ou un autre texte qui permet d'élargir la compréhension du sujet; 2). Faire un éclaircissement ou donner plus d'information utile au lecteur.

Remerciements. Si l'article ou la note de réflexion est le produit d'un projet de recherche financé par une université ou par une organisation, ou si l'auteur considère qu'il doit faire mention aux personnes qui ont contribué au projet de recherche ou à l'écriture du texte, l'auteur peut inclure à la fin de son travail (après la liste de références) un paragraphe de remerciements. L'extension de cette partie sera de 100 mots maximum.

Style de citation et de références. La revue *LTHC* suit les normes de la Modern Language Association (MLA) pour faire les citations dans le texte et pour construire la liste de références que doit apparaître dans tous les articles.

Comment faire des citations dans le texte?

Le style de citation MLA utilise la dite citation entre parenthèses pour faire référence à un auteur ou à une publication dans le corps du texte.

Par exemple, si l'on cite littéralement une partie du texte, la source doit être incluse entre parenthèses, avec le nom de famille de l'auteur et le numéro de la page, sans aucun signe de ponctuation, séparés par un espace:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Si l’auteur du texte fait mention et il n’y a aucune confusion, il peut inclure seul le numéro de la page après la citation:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

Dans le cas où l’auteur citerait plusieurs travaux d’un même auteur dans le même paragraphe, il peut inclure entre parenthèses un fragment du titre de l’œuvre, avec la page qui correspond, pour différencier chaque référence. S’il s’agit d’un livre, l’auteur doit mettre le titre en italiques et s’il s’agit d’un chapitre ou d’un article le titre ira entre guillemets:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Si l’auteur du texte fait mention à plusieurs œuvres d’un même écrivain et il y a plusieurs livres de cet écrivain dans la liste de références, et il n’y aucune mention au nom de l’écrivain dans le texte référencié, l’auteur de l’article peut inclure le nom de famille entre parenthèses pour éviter des confusions avec une virgule:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quand il y a deux ou plus d’auteurs avec le même nom de famille dans la liste de références, l’auteur de l’article peut inclure l’initiale du prénom à chaque fois que chaque auteur soit mentionné dans le texte, pour différencier la source (même, il est possible de citer le prénom complet si les initiales sont les mêmes).

(C. Hernández 24) et (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) et (José Gómez 65)

Pour citer des pièces de théâtre, l'auteur de l'article peut inclure l'acte, la scène et les vers (numérotés entre parenthèses), en séparant chaque citation avec un point après le fragment cité. Si l'auteur de l'article cite plusieurs sections d'une pièce, il doit inclure d'abord, entre parenthèses, la page et le rang de pages; puis, il faut indiquer le volume, le numéro, le chapitre, la section ou le paragraphe, séparé par un point-virgule et un espace: (89; chap. 2).

Comment construire la liste de références?

Le respect du style MLA implique que les auteurs suivent minutieusement les conventions et les signes orthographiques indiqués ainsi que sa position (emploi de guillemets, italiques, deux points, point, parenthèses, etc.).

Nous offrons, ci-dessous, quelques exemples des cas les plus communs dans la liste des références:

Livre

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

Chapitres de livre

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

Article d'une revue

Castro Ramírez, Bibiana. "José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina". *Literatura: teoría, historia, crítica*, non. 9, 2007, pp. 79-122.

Article numérique

Ramey, James. "Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, non. 2, 2013, pp. 69-95. Web. 3 mars 2014.

Les auteurs doivent prendre en compte que les œuvres citées dans les corps du texte doivent correspondre parfaitement avec les œuvres mentionnées dans la liste de références. On ne doit pas inclure dans la liste de références une œuvre dont l'auteur n'ait pas fait mention dans l'article; de même, toutes les œuvres citées dans le texte doivent apparaître dans la liste de références.

Le premier élément des références sera le nom de l'auteur du texte cité. Dans la liste, les références seront organisées en ordre alphabétique.

Quelques remarques éthiques

Auteurs

Avant de soumettre une proposition, les auteurs doivent prendre en compte les remarques suivantes:

Normes de présentation et soin des textes. La revue *LTHC* a des normes formelles de présentation des travaux et le comité éditorial espère que les auteurs les lisent, les comprennent et les appliquent dans leur textes. De même, la revue ne reçoit pas de brouillons, seulement des versions finales des textes. Seules les versions finales et soigneusement révisées seront acceptées. La cohérence et le soin de l'écriture sont des facteurs jugés positivement.

Exclusivité au moment de la postulation. Les travaux soumis à la revue ne peuvent pas suivre deux processus d'évaluation simultanément dans deux revues différentes. L'exclusivité de la postulation peut compromettre l'originalité des travaux et les droits de publication. Si l'auteur, dans un moment du processus, veut présenter son texte à une autre revue, il doit consulter avec l'éditeur avant tout.

Plagiat. L'incorporation de fragments, la reproduction, la paraphrase ou d'autres stratégies de citation doivent respecter tous les protocoles de citation indiqués par les normes *MLA*. Le non-respect de ces normes n'est pas accepté par le comité de la revue *LTHC*.

Autoplaciat. Le comité de la revue *LTHC* n'acceptera pas la postulation de travaux ayant été déjà publiés dans d'autres revues ou dans d'autres langues, de manière partielle ou en entier. La revue *LTHC* espère que les contributions soumises ne sont pas les mêmes, ou très similaires, que les travaux publiés préalablement.

Cotitularité d'une œuvre. La publication de travaux avec deux ou plus d'auteurs n'est pas une pratique usuelle dans les études littéraires. Mais, si c'est le cas, il faut éviter les mentions aux auteurs qui n'ont pas eu une participation réelle dans l'écriture du texte. L'auteur est défini comme la personne qui a fait une contribution essentielle au texte, qui a contribué à la planification, au développement de la recherche ou à la discussion qui motive la contribution, et qui a participé directement à l'écriture de brouillons, à la correction et à la révision qui ont donné lieu à la version finale.

Promptitude. Les auteurs doivent accomplir les tâches dérivées des processus d'arbitrage et de publication: corrections suggérées par les lecteurs académiques, remise des versions révisées, réponses aux remarques d'édition (correction de style, mise en page, correction d'épreuves), approbation des versions finales. Les auteurs doivent accomplir ces tâches dans les délais établis par la revue.

Apport scientifique des travaux. L'intention de publier un travail naît, comme d'habitude, de la volonté de proposer un dialogue avec les lecteurs. Pour les travaux académiques les lecteurs sont, dans la plupart des cas, dans la communauté qui étudie le champ: professeurs, chercheurs, étudiants. L'efficacité de ce dialogue dépend de la cohérence, de la solidité des arguments et de la contribution proposée dans un cadre de points de vue et de textes. Nous invitons les auteurs à faire avec leurs travaux des contributions au champ des études littéraires, à avoir des avis critiques, à donner lieu aux dialogues stimulants, à proposer ou à reprendre des débats à l'intérêt des lecteurs contemporains.

Académiques chargés de l'évaluation

Compétence. Les académiques chargés de l'évaluation ne doivent accepter que des travaux abordant des sujets dont ils ont une large connaissance. Si, après la réception du travail, le chargé de l'évaluation constate que le travail ne lui concerne pas ou que celui-ci ne l'intéresse pas, il doit informer l'éditeur pour que ce dernier demande de faire l'évaluation à une autre personne.

Indépendance. L'arbitrage des textes soumis est fait sous un système de double relecture anonyme afin de garantir, dans la mesure du possible, l'indépendance et la rigueur des concepts et des évaluations. Si, dans un moment de la lecture, le chargé de l'évaluation trouve des empêchements

éthiques ou des conflits d'intérêt qui pourraient affecter son concept, il doit informer l'éditeur sans délai.

Approche des concepts. Le comité éditorial espère que les chargés de l'évaluation traitent les travaux depuis une perspective académique, rigoureuse et cohérente. Les concepts succincts, pauvres au niveau argumentatif au moment d'approuver ou de rejeter une proposition, ne seront pas tenus en compte. L'auteur devra être en capacité de redéfinir, corriger ou valider son travail grâce aux commentaires reçus. Pour sa part, l'éditeur devra être en capacité de prendre une décision argumentée concernant la publication ou le rejet d'un article à partir des recommandations des chargés de l'évaluation.

Promptitude. Les chargés de l'évaluation doivent accorder un délai raisonnable avec la revue, selon les circonstances et leur disponibilité de temps. Si, lors du processus d'évaluation, le chargé ne peut pas assurer l'envoi des tâches dans les dates accordées, il doit informer l'éditeur sans délai pour que ce dernier réorganise le calendrier initialement convenu. L'envoi ponctuel des informations aux auteurs, concernant le processus d'édition, dépend aussi de la promptitude des chargés de l'évaluation.

Suivi du processus. Les chargés de l'évaluation doivent chercher à appuyer l'éditeur dans la vérification des versions corrigées des travaux. L'apport des chargés de l'évaluation dans ce processus permettra que la version destinée aux lecteurs soit le plus épurée possible.

Usurpation d'identité. L'éditeur et l'équipe éditoriale de la revue *LTHC* lancent une invitation à un académique pour assurer la rigueur du processus de lecture. Cette invitation est envoyée après l'analyse de la formation et l'expérience en recherche et les publications signées par l'académique. Il n'est pas acceptable qu'un académique chargé de l'évaluation, ayant accepté cette tâche, cède cette responsabilité à une tierce personne (par exemple: un autre chercheur, un autre professeur, un étudiant, etc.).

Utilisation de l'information. Les travaux que le chargé de l'évaluation reçoit, dans la plupart des cas, sont inédits et originaux. Tout mauvais usage des idées, de l'information ou des paragraphes du texte sera considéré comme une faute éthique d'une extrême gravité.

perífrasis Revista de Literatura, Teoría y Crítica busca fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos. El objetivo de la revista es publicar artículos inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

perífrasis hace parte de los siguientes catálogos, bases bibliográficas y sistemas de indexación:

- Publindex - Sistema Nacional de Indexación de Publicaciones Especializadas de Ciencia, Tecnología e Innovación. Índice Bibliográfico Nacional. Colciencias. Colombia, desde 2012. Categoría B, desde 2013.
- Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. México, desde 2012.
- MLA International Bibliography - Modern Language Association International Bibliography. Estados Unidos, desde 2012.
- Dialnet - Servicio de alertas sobre publicación de contenidos científicos. España, desde 2012.
- Clase - Citas Latinoamericanas de Ciencias Sociales y Humanidades. UNAM, México, desde 2012.
- EBSCO Publishing. Estados Unidos, desde 2013.
- DOAJ - Directory of Open Access Journals. Lund University Libraries, Suecia, desde 2013.
- LatAm-Studies - Estudios Latinoamericanos. International Information Services, Estados Unidos, desde 2013.
- Informe Académico. Thompson Gale, Estados Unidos, desde 2013.
- ProQuest, Estados Unidos, desde 2013.
- SciELO, Colombia, desde 2014.

Editora general: Francia Helena Goenaga

Asistente editorial: Margarita Pérez

Comité Editorial *Comité Científico*

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR	CARMEN ELISA ACOSTA
CAROLINA ALZATE	ROLENA ADORNO
ADOLFO CAICEDO	BEATRIZ AGUIRRE
MARIO BARRERO FAJARDO	RAÚL ANTELO
HÉCTOR HOYOS	JAIME BORJA
PABLO MONTOYA	ROMÁN DE LA CAMPA
ANA CECILIA OJEDA	STÉPHANE DOUAILLER
JERÓNIMO PIZARRO	CRISTO FIGUEROA
HUGO RAMÍREZ	BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN
LILIANA RAMÍREZ	ROBERTO HOZVEN
LUIS FERNANDO RESTREPO	CARLOS JÁUREGUI
DAVID SOLODKOW	JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
PATRICIA TRUJILLO	CLAUDIA MONTILLA
JUAN MARCELO VITULLI	ALFONSO MÚNERA CAVADÍA
	SONG NO
	BETTY OSORIO
	CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

ACTA LITERARIA

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Directora: Dra. María Teresa Aedo Fuentes

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

anclajes

Revista del Instituto
de Investigaciones
Literarias y Discursivas

Anclajes publica trabajos de investigación originales e inéditos y comentarios bibliográficos sobre literatura, cultura y discurso.

Aparece en línea dos veces al año y se imprime un único volumen anual.

Es una publicación del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (ILyD) de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, Argentina.

Directora: Graciela Salto

Codirector: José Maristany

Redacción y administración:

Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas, Facultad de Ciencias Humanas,
Universidad Nacional de La Pampa, Coronel Gil 353, 3er. Piso, (D6300DUG)

Santa Rosa, La Pampa, Argentina, TE +54(9)2954 451630,

<http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anclajes/>



ILyD

Instituto de Investigaciones
Literarias y Discursivas



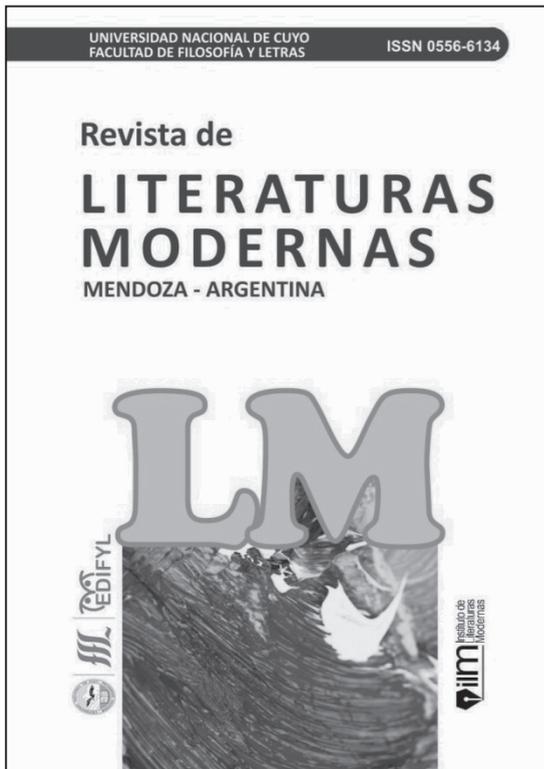
ALPHA

REVISTA DE ARTES, LETRAS Y FILOSOFÍA
PUBLICACIÓN SEMESTRAL DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS

ALPHA es una publicación semestral del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad de Los Lagos, que incluye artículos, notas, documentos y reseñas sobre literatura, lingüística, filosofía, artes, estudios culturales y teoría crítica.

Indizada en: Arts and Humanities Citation Index (Thomson Scientific), en The MLA International Bibliography, SciELO-Chile (Conicyt), LATINDEX, EBSCO, PROQUEST, EDITORIAL OCEANO, Servicios de Información Internacional (IIS), CLASE, DIALNET y en The Directory of Periodicals (USA).

Suscripciones y envío de manuscritos
revistaalpha@ulagos.cl



La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)*, ISSN 0556-6134, es una publicación del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina).

Está dedicada a la difusión de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Fundada en 1956 como publicación anual, desde 2013 aparece semestralmente.

También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar).

Está indizada en el catálogo de Latindex.

Recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas a un proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador.

Las pautas para la presentación de trabajos y más información pueden leerse en revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar

Para comunicarse con el Comité Editorial, escribir a revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar

PROFILE Issues in Teachers' Professional Development

Vol. 22, n.º 2 • Julio-Diciembre 2020
Departamento de Lenguas Extranjeras
www.profile.unal.edu.co | rprofile_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Psicología

Vol. 29, n.º 2 • julio-diciembre 2020
Departamento de Psicología
www.revistacolombianapsicologia.unal.edu.co
revpsico_fchbog@unal.edu.co

Forma y Función

Vol. 33, n.º 2 • julio-diciembre 2020
Departamento de Lingüística
www.formayfuncion.unal.edu.co | fyf_fchbog@unal.edu.co

Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía

Vol. 29, n.º 2 • julio-diciembre 2020
Departamento de Geografía
www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co | rcgeogra_fchbog@unal.edu.co

Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura

Vol. 47, n.º 2 • julio-diciembre 2020
Departamento de Historia
www.anuariodehistoria.unal.edu.co | anuhisto_fchbog@unal.edu.co

Literatura: Teoría, Historia, Crítica

Vol. 22, n.º 2 • julio-diciembre 2020
Departamento de Literatura
www.literaturathc.unal.edu.co | revliter_fchbog@unal.edu.co

Ideas y Valores

Vol. LXIX, n.º 173 • mayo 2020
Departamento de Filosofía
www.ideasyvalores.unal.edu.co | revideva_fchbog@unal.edu.co

Revista Maguaré

Vol. 33, n.º 2 • julio-diciembre 2019
Departamento de Antropología
www.revistamaguare.unal.edu.co | revmag_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Sociología

Vol. 43, n.º 2 • julio-diciembre 2020
Departamento de Sociología
www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co
revcolso_fchbog@unal.edu.co

Trabajo Social

Vol. 22, n.º 2 • julio-diciembre 2020
Departamento de Trabajo Social
www.revtrabajosocial.unal.edu.co | revtrasoc_bog@unal.edu.co

Desde el Jardín de Freud

N.º 19 • enero-diciembre 2019
Revista de Psicoanálisis
www.jardindefreud.unal.edu.co | rpsifreud_bog@unal.edu.co

Matices en Lenguas Extranjeras

N.º 12 • enero-diciembre 2018
Departamento de Lenguas Extranjeras
www.revistas.unal.edu.co/index.php/male | revlenex_fchbog@unal.edu.co

PUNTOS DE VENTA

un la librería, Bogotá
Plazoleta de Las Nieves
Calle 20 n.º 7-15
Tel. 3165000 ext. 29494

Campus Ciudad Universitaria
Edificio Orlando Fals Borda (205)
Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas Rogelio Salmona (225)
Auditorio León de Greiff, piso 1
Tel.: 316 5000, ext. 20040
www.unlalibreria.unal.edu.co
libreriaun_bog@unal.edu.co



Todas nuestras revistas académicas se pueden consultar en línea bajo la modalidad de acceso abierto.

CENTRO EDITORIAL
Edificio de Posgrados de la Facultad de Ciencias Humanas (225), sótano.
Tel: 3165000 ext. 16139, 16141
editorial_fch@unal.edu.co
www.humanas.unal.edu.co

Literatura: teoría, historia, crítica vol. 22, n.º 2 / 2020



EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARACTERES MINION.

SE IMPRIMIÓ EN BOGOTÁ

EN XPRESS ESTUDIO GRÁFICO Y DIGITAL SAS

