

Los trazos de Pandora

Martín Palacio Gamboa



Coleção de Areia

© *Los trazos de Pandora*, Martín Palacio Gamboa | 2010
© Portada & Projeto gráfico | Floriano Martins
Coleção de Areia – 08
Projeto Editorial Banda Hispânica
Caixa Postal 52817 – Agência Aldeota
Fortaleza Ceará 60150-970 Brasil

Los trazos de Pandora
-otras voces, otros territorios-
Breves ensayos sobre la nueva poesía
contemporánea brasileña

Martín Palacio Gamboa

Prólogo

Brasil presenta su singularidad si consideramos que es la única nación de lengua portuguesa y cultura fuertemente africanizada de Sudamérica. Lo que en cierta medida la sumió en una especie de silenciamiento ante sus vecinos porque, identitariamente, se sabía con experiencias muy distintas y que, sin embargo, supo llamar la atención de varios actores del activismo cultural latinoamericano que se estaba gestando a raíz de situaciones sociopolíticas comunes a partir de los sesenta. Ya el Tropicalismo, por citar un lugar común, se encargó de mostrarnos la imagen de un país ferozmente híbrido, en donde todas sus manifestaciones replantean la idea de una supuesta hegemonía periférica por la de un abanico de otredades que encierran, potencialmente, diversas alternativas de gran envergadura histórica. Ese desafío, importante a la hora de situarnos ante los grandes bloques económicos y políticos del momento, continúa en pie -aunque con resignificaciones- ya que en eso se juega la posibilidad de revertir nuestra situación de mudez o parálisis subalterna. Si bien el Mercosur, en cuanto proyecto de alcance continental, es un paso harto significativo, aun queda mucho por hacer. Para empezar, es necesario seguir afianzando las vías de un verdadero diálogo intercultural desde las coordenadas que la actualidad ha vuelto urgentes. Brasil, desde su reconocida singularidad, puede ser una instancia enriquecedora y más aun si lo hacemos a partir de un diálogo con su vasta literatura. Recordemos que la poesía ayuda a repensar las nuevas configuraciones de lo real gracias a cómo la escritura asume su carácter no instrumental, intransitivo, movida menos por la lógica del control que por la dialógica infundada del deseo. La tensión significante permite exceder las direcciones previsibles de la información y la comunicación hacia un sentido que es entonces extravío, novedad y transformación.

En consecuencia, toda lectura es un acto insalvablemente político. La selección de los autores para llevar a cabo un panorama literario también. Y cuando se trata de confeccionar un abordaje tal, ese aspecto se muestra con rasgos más afianzados, ya que se establece un entrecruce discursivo que busca sugerir otros sistemas de representación, no siempre coincidentes con la demanda editorial o las oficializaciones en

planes de estudios académicos. De allí que el criterio de selección se base en que los textos tomados para esta oportunidad contienen una plusvalía de significación que los hace mayormente ilegibles dentro de los parámetros que el circuito editorial y académico se impuso en el Río de la Plata¹, a pesar de la rigurosidad de esas propuestas y de la consistencia que presentan las directivas estéticas que rigen los trabajos de cada uno de estos autores (todos ellos contemporáneos y cuyas fechas de nacimiento oscilan entre finales de la década del treinta y del setenta). Pero, como diría Lyotard, “los actos de lenguaje se derivan de una agonística general”, una impugnación que busca nuevos anclajes y nuevas recomposiciones de lugar. Por lo tanto, este trabajo de reacomodamiento buscará estimular un ojo que los aprehenda precisamente desde el borde que queda afuera de la lectura y, en este intercambio entre inéditas urgencias -que se proyectan hacia el futuro- y lo que está escrito por fuera de las reglas institucionalizadas, se construyan otros modos de percepción, otros códigos.

Tal postura no comporta ninguna novedad. Se inspira sobradamente en varios de los planteos que el crítico y escritor Amir Hamed formuló en su imprescindible *Orientales. Uruguay a través de su poesía*², y para quien “la poesía comparte una soberanía y una debilidad: sus reglas (o necesidades) compositivas la convierten en un laboratorio del lenguaje, del que se nutren, para renovarse, los demás géneros. Incluso suele darse que estas obras, dada su fuerza gravitacional, llegan a *fijar* una lengua (como ocurriera con el toscano de Dante o con el lunfardo del tango): la dispersión, connatural al lenguaje, queda atrapada en el vigor de estas grafías. En sus momentos fuertes, el lenguaje poético trabaja como una especie de *agujero negro* que succiona la materialidad de la lengua de su época y, por consiguiente,

¹ En Argentina se han dado notorias excepciones como la reciente *Puentes/Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea*, realizada por Jorge Monteleone y Heloisa Buarque de Hollanda (*Fondo de Cultura Económica*, México, 2007), o *Caos portátil. Poesía contemporánea del Brasil*, de Camila do Valle y Cecilia Pavón a través de *El Billar de Lucrecia* (Buenos Aires, 2008). Tampoco podemos dejar de lado algunas publicaciones de la revista *Tsé-Tsé*, así como de las editoriales Eloísa Cartonera y Francachela.

² Amir Hamed (1996): “Orientales. Uruguay a través de su poesía”, Editorial Graffiti, Montevideo.

encuentra en su vigor el desamparo: los textos en que se almacena el lenguaje se cierran sobre sí mismos y deben esperar para ser recuperados. Cuando esto ocurre, es frecuente que escritores como Mallarmé o Lautréamont, congelados en su propia obra, requieran de colegas (como Leon Bloy, como Paul Valéry) que los rescaten de su borde; luego vendrán aquellos que como Blanchot o Derrida, a partir de este primer salvataje, renueven las líneas del pensamiento”³.

Con todo, *Los trazos de Pandora* es de un alcance más circunscrito. Sólo se trata de llevar a cabo una comprensión abarcadora -necesariamente recortada, necesariamente parcial- de los diversos puntos de fuga que Brasil y su complejidad sociocultural genera en cuanto escena de escritura: desde las reapropiaciones neoclásicas hasta la poesía de neto corte coloquialista, desde las herencias del surrealismo hasta el experimentalismo neoconcretista.

Para tal abordaje, no se ha contemplado precisamente una reconstrucción historicista y/o genealógica de los autores por una cuestión que se percibe de forma global: la ausencia de grupos y programas poéticos. Sí existen individualidades y estéticas afines, aunque eso no significa pensarlos en términos de pertenencia. Ante lo dificultoso que un panorama así presenta para un mero lector como el que aquí suscribe, se consideró como vía alternativa la promoción de un enfoque fenomenológico de las poéticas aquí presentes, fuertemente deudor del pos-estructuralismo, que no desdeña, escrituralmente, de cierto ludismo propio de las técnicas del collage, las paráfrasis, y sus -casi borgeanas- adulteraciones. Por otro lado, recordemos que, para Derrida, el texto escrito es una “máquina” que produce un infinito diferimiento, pues tiene por naturaleza una esencia testamentaria; en consecuencia, goza o sufre de la ausencia del sujeto de la escritura y de la cosa designada o del referente. Desafía, más que al sentido de un texto, a esa metafísica de la presencia estrechamente vinculada a un concepto de interpretación que se basa en la idea de ese significado definitivo. Privado el texto de la intención subjetiva (del sujeto de la escritura), sus lectores ya no tienen el deber, o

³ También destaco otros parentescos de fuerte presencia en este trabajo: Octavio Paz (*Cuadrivio*), Carlos Real de Azúa (*Antología del ensayo uruguayo*), y Eduardo Espina (*Julio Herrera y Reissig. Las ruinas de lo imaginario*).

la posibilidad, de permanecer fieles a esa intención ausente. Entonces, es posible concluir que el lenguaje está atrapado en un juego de significantes múltiples. En este sentido, un texto no puede incorporar ningún significado unívoco y absoluto, no hay significado trascendental. El significado no puede estar nunca en relación de copresencia respecto de un significado que se difiere y dilaciona continuamente.

Quizá esto explique, aunque de un modo elíptico y sumario, la mención de Pandora y lo de las otras voces y los otros territorios.

Martín Palacio Gamboa,
25 de Abril de 2010, Buenos Aires.

Amador Ribeiro Neto

La carnavalización o el feroz banquete de los signos

Dueño de un decir que se caracteriza por la presencia lúdicamente abrumadora de neologismos heterot(r)ópicos, Ribeiro Neto lleva a cabo una lectoescritura caníbal que reconoce evidentemente su deuda con el modernismo de Oswald de Andrade y el concretismo. De allí que se proponga, haciendo propias las observaciones de Leyla Perrone⁴ al respecto de la antropofagia modernista, el superar la angustia de la influencia en términos de dependencia cultural, el dar fin a todo un complejo de inferioridad por haber venido después en los derroteros de ese gran relato que damos en llamar Historia, resolver los problemas de la mala conciencia patriótica que llevó a más de un latinoamericano a oscilar entre la admiración beata de la producción europea y las reivindicaciones estrechas y xenófobas por lo auténticamente nacional. O como diría Ribeiro Neto,

*a quién no le gusta las papas Glauber fritas coca bressane
merca almodóvar*

*cola + una generosa &
crocante porción cine*

*qua
non
yeah⁵*

Digamos que la barroc(s)idad explícita de esta poética incitante se transforma en una vía alternativa y dialógica para el trato del juego nacional/extranjero, local/global, colonizado/colonizador, identidad/alteri-dad. O sea, lo dialógico se establece como característica porque todo este

⁴ Perrone-Moisés, Leyla (1990) "Literatura Comparada, intertexto e antropofagia". In: Flores na escrivantina. São Paulo: Companhia das Letras.

⁵ quem não gosta batatas Glauber fritas coca bressane pó almodóvar/ cola + uma generosa &/ crocante porção cine/ qua/ non / yeah. (*sampa revisitada*, de *Barrocidade*)

proceso se basa en la idea de confrontación no maniqueísta entre los elementos relacionados mostrando, de ese modo, el papel activo, diferencial y no meramente receptivo, del colonizado en sus relaciones con el otro, los otros. Ribeiro Neto es perfectamente consciente de que tales estrategias de hibridación apuntan a la potencialización de la diferencia (y no a su reducción, asimilación, y adaptación) y a su reconocimiento, esto es, a la posibilidad de negociar identidades múltiples en un tercer espacio, como ese

*otronombre en el neón de la noche en el cuerpo de
otra canción.*⁶

Esta especie de grafía límbica se encuentra mediada por la presencia rizomática de la inventiva verbal que ‘desterritorializa’ un término incipiente de la cultura y lo ‘reterritorializa’, formulando de ese modo una serie de conjuros polisémicos que explota a cada instante. En otro plano, este conjunto de textos que aquí se seleccionó evidencia un aspecto muy propio de la teórica de Barthes, aquello de que no son una estructura de significados: son una galaxia de significantes. No tienen comienzo y son reversibles; se accede a ellos a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan hasta *perderse de vista*, son indecibles (el sentido no está nunca sometido a un principio de decisión sino al azar); los sistemas de sentido pueden apoderarse de esos textos absolutamente plurales, pero su número parece no cerrarse nunca: de hecho se transforman en un

*pensar neobarrocó en los
nudos esdrújulos proparoxítonos augustintestifernales.*⁷

En tal perspectiva, una buena literatura es siempre acceso a algo que se desconoce, constituye una forma de resistencia que forcejea con el presente. No es ella el recurso a un esoterismo fantasmal, ni a unas prácticas mantenidas en secreto: de no ser así, toda su bondad se inscribiría, inevitablemente, en el círculo

⁶ *outronome no néon da noite no corpo de/ outra canção (visita, de Barrocidade).*

⁷ *pensar neobarrocó nos/ nós esdrújulos proparoxítonos augustintestifernais (haroldo de campos, de Barrocidade).*

de la violencia. Por un lado, estaría lo cotidiano, lo conocido, lo probado, el imperio de lo normativo; por el otro, su excedente, aquella fascinación inasible de contactos espasmódicos, toda suerte de travestismos de la imaginación, del arte o de la fe. Frente a la normalidad, se instalaría el espectro de su propia miseria o la urgencia de una purga permanente. Pero más que un lugar al que se abandona, aparece un nuevo espacio. Más que un movimiento que auspicia el retorno de la certeza, éste dice el riesgo de una travesía para la que no existe el recurso demasiado obvio de los puntos cardinales. El texto llega a ser no sólo la imposibilidad de una locación establecida, constituye la huella afirmativa del porvenir.

En definitiva, Ribeiro Neto pone en juego una acción escrituraria que algunos sociólogos catalogarían de prepolítica: un trabajo con lo preconsciente orientado no tanto en torno al reconocimiento como desde y hacia el desconocimiento. Recordando la observación de Wittgenstein respecto a que los límites de un lenguaje coinciden con los límites de un mundo, esta segunda opción concibe el conflicto con el mundo a partir de un conflicto en los límites del lenguaje. La realidad no es aquí sólo ni fundamentalmente una especie de apriori que el lenguaje debe aspirar a fotografiar sino, más bien, un mundo percibido y construido, inseparable de los efectos de sentido que el lenguaje (y su deconstrucción carnavalesca) proyecta. Su lugar es a la vez un no-lugar, su rumbo una deriva, una experiencia radical de libertad y descontrol. Un mundo abierto, o al menos donde se ha dejado en suspenso la pertinencia de la noción misma de frontera.

André Luiz Pinto

La disolución de lo representable

No es fácil establecer una genealogía del hacia dónde va la escritura a contramano de André Luiz Pinto. Conciente que, de Jonia a Jena, la tradición filosófica, fascinada por el hechizo de los físicos, devaluó la metáfora como tercera fuente de conocimiento -además de la percepción sensible y la inferencia racional- porque hubiese puesto en peligro la concepción de la filosofía como *theorein*, como descubrimiento de lo que está ahí fuera para ser develado, el autor aborda una mirada que disecciona y contesta un pensamiento como el de Platón, que defendió la sinergia de las imágenes con las *logoi*, siempre subordinando la fantasía, la mimesis, a la búsqueda de una verdad que estaba situada incluso más allá de la propia dialéctica. Frente a esta visión de la experiencia, André Luiz Pinto deconstruye, a través de anacolutos y encabalgamientos violentamente abruptos, la idea de verdad y reclama una especie de capitulación de la filosofía en favor de la *poiesis*, ya que esta última no reduce ni apropia en lo mismo lo otro, lo diferente. Más aún: si seguimos a Blanchot, la *poiesis* bien puede ser “el espacio de lo que no afirma, no interroga, donde toda afirmación desaparece y sin embargo regresa a partir de esa desaparición”. O sea, el espacio de lo extraño, de lo extranjero; es un campo de fuerza anónimo, donde el ser aparece desapareciendo, se afirma sustrayéndose,

*sustituye curativos de lámpara encendida
ante el torrente de sombras, paredón
de huesos molidos, pulsión que no explota.*⁸

De allí que esa forma de diálogo sea infinito e inconcluso, porque no tiende a la recuperación en sí, sino al continuo alejamiento en esa constante expulsión de lo propio que nos torna siempre extraños y extranjeros. Refiriéndose al rechazo de la presencia y de la identidad tal como podría sostenerse desde la conciencia husserliana, André Luiz Pinto señala que estamos

⁸ Substitui curativos de lâmpada acesa/ ante a torrente de sombras, paredão/ de ossos moídos, pulsão que não explode. (Substitui o fogo em sua fúria infalível..., texto que, al igual que los otros que serán más adelante citados, pertenecen al libro *Primeiro de abril*)

continuamente expuestos al enigma del no-fenómeno, de lo no-representable, en el equívoco de una traza por descifrar, indescifrables. La escritura⁹, al poner entre paréntesis el sentido del ser por el cual se releva la certidumbre que alienta todo gesto de apropiación, irrumpe en el edificio arqueológico de la palabra y del paradigma, y lo echa a andar en las derivas del texto. En esa andadura indiscernible de la diferencia, el trazo se constituye en la experiencia misma de un lenguaje que no cesa de arriesgar el cálculo de su juego en la finitud de la doble estructura de las tensiones textuales que (se) inscriben (en) el infinito. De ese modo, el regreso de la escritura a su soledad, cuya arborescencia fenoménica promueve un material discursivo de múltiple reverberancia, genera en el autor un laberinto productivo donde se sucede una insurrección sin fin del signo contra su mismo ser, aspecto ineludible y central en el poema extenso (a su vez libro) “*Isto*”. Patenta la ideología de la escritura ya no como sustancia neutra y periférica, por más que ofrezca ante nosotros una dudosa referencialidad.

Tal vez sea más preciso afirmar que esta “irreferencial genealogía” otorga a los textos de André Luiz Pinto una figuración metalingüística que anuncia una aprehensión dubitativa de la realidad, como si hubiera una desrealización de la misma. Su lenguaje está construido en y desde el “goce”:

*¿tienes aquella extraña manía
de comer hígado por la mañana?
¿las vísceras de la lengua?
el mecanismo ideográfico
de la palabra, su reloj de arena natural, ¿lo tienes?
¿el verso, siendo amor y púrpura,
solidez de fuego
(la tempestad amortece los pasos
perentorios en el barro)?
¿vives náufrago (como despiertan todos
de ojos llenos)?¹⁰*

⁹ Paráfrasis y adaptación de un fragmento de “Julio Herrera y Reissig. Las ruinas de lo imaginario”, de Eduardo Espina. Editorial Graffiti. Montevideo, 1995.

¹⁰ *tens aquela estranha mania/ de comeres figado pela manhã/? as vísceras da língua/? o mecanismo ideográfico/ da palavra, sua ampulheta natural, tens/? o verso, sendo amor e púrpura,/ solidez de*

Barthes nos advierte que, a diferencia de un texto de placer, que construye un sentido y genera una escritura acabada, la escritura enunciada desde el goce es el de la improductividad: lo que queda de la grafía es un texto que está haciéndose permanentemente¹¹. La construcción se vuelve intencionalmente falible porque, de poseerse aquello que se desea, se establecería el placer, y con el placer, el saber, la certeza: y, desde esta perspectiva, no puede haber goce y saber al mismo tiempo. Pinto propone, entonces, descentrar la palabra, hacerla surgir después de la escritura y hacer de la escritura una suerte de pensamiento original bajo forma de señales, operación que se vincula, mayormente, a una forma de pensamiento mítico (no-jónico), allí donde la metáfora propone escenificar un lenguaje que no pretende ni el conocimiento exacto del mundo ni su representación inteligible, sino el de exponer su condición de inaprensible:

*En cuanto rompes
nieblas, vegas,
surcos dilatados
sobre el rostro;
exasperas más allá
el vacío del deseo,
como si abrieras
el brazo extendiendo
discreto tu mano
a media docena de
habitantes y de ellos
no fueras nada.*¹²

fogo/ (a tempestade amortece os passos/ peremptórios na lama)?/vives naufrago (como acordam todos/ de olhos cheios)? (?)

¹¹ Barthes, Roland (1980): "S/Z", Ediciones Siglo XXI, Madrid.

¹² *Enquanto rompes/ névoas, várzeas,/ sulcos dilatados/ sobre o rosto;/ exasperas mais além/ o vazio do desejo,/ como se abrisses/ o braço estendendo/ discreto tua mão/ à meia dúzia de / habitantes e deles/ não fosses nada.*

Antonio Carlos Secchin

La retórica del agua

Tal vez sea Antonio Carlos Secchin uno de los que mejor tematizan la oposición 'palabra vs. escritura' para demostrar que ambas entidades dependen una de otra y que en eso mismo estriban sus impurezas. Incluso es dable precisar que el autor establece una equivalencia, una homología entre lectura y escritura donde cada libro, cada signo es una forma de espejo que en su trayectoria perennemente reproducente va perdiéndose en la profundidad de su proyección; el origen de la traza se diluye y es allí que

*Todo lenguaje
es vértigo,
farsa, verso fingido
en el designio del signo
que me crea, al crearlo.
Lo que hago, lo que desarmo,
son imágenes corroídas,
ruinas de lenguaje,
voces avaras y mentidas.
Lo que yo callo y lo que no digo
atropellan mi transcurso.
Respiro el espacio
fracturado por el habla
y me depongo, inverso,
en el subsuelo del discurso.¹³*

Tal superposición de imágenes, de máscaras, de gesticulaciones, borran y diluyen las anteriores formando sólo una. Como bien ha observado el crítico y poeta Benjamin

¹³ *Toda linguagem/ é vertigem,/ farsa, verso fingido/ no designio do signo/ que me cria, ao criá-lo./ O que faço, o que desmonto,/ são imagens corroídas, / ruínas de linguagem,/ vozes avaras e mentidas./ O que eu calo e o que não digo/ atropelam meu percurso./ Respiro o espaço/ fraturado pela fala/ e me deponho, inverso,/ no subsolo do discurso.* (todos los textos traducidos pertenecen aquí al libro *Todos os ventos*)

Valdivia¹⁴, el primer descubrimiento de la retórica es, con Heráclito, que la realidad fluye; y, en el fluir, se diferencia. Pero si la realidad, con Parménides, no fluye, al menos fluye el lenguaje que nos convence de que la realidad no fluye; y en su fluir como lenguaje, se identifica. En una época en que filósofos como Zigmun Bauman proponen pensar la nueva modernidad y sus categorizaciones desde lo líquido o la fluidificación, los términos ‘mar’, ‘lluvia’ o ‘río’ (usados ampliamente por Secchin) bien pueden ser las metáforas exactas para la perpetuación de la evocación de signos sin fin, no sometidos a estructuraciones rígidas que impidan la extrema ubicuidad que los caracteriza a la hora de configurar un decir en el blanco de la página como, por ejemplo, se declara en el siguiente fragmento:

*Palabra,
nave de la navaja,
corte de jaula,
inventa en mí
el revés de lo neutro
-lo no-firmado,
el lado más allá
del otro lado.¹⁵*

En consecuencia, nos encontramos ante una modalidad escrituraria que nunca está fija: cambia permanentemente con la lectura y sus perlaboraciones, de tal modo que jamás queda fijado ni su significante ni su significado y, con esto, nunca se puede determinar el conjunto de lo mentado ya que solo produce un efecto de inconmensurabilidad. Ese efecto, que está constantemente desviándose de la fijeza en su intento de reproducirlo todo, elimina su referente y su referencialidad, se vuelve inútil, ya que su saturación de sentido y su exacta duplicación, su simulación, lo hacen inservible. Secchin aclara entre líneas que no hay mimesis (recordemos que, en este contexto, *lo real es un exceso*), y con esto no hay origen, sino una infinidad de trazas. Cada libro, cada texto insertado, se disuelve en otro, como el agua en el agua sin dejar otra traza

¹⁴ Valdivia, Benjamín (1999). “Argumentos para la retórica”, Ediciones Desierto. San Luís Potosí, México.

¹⁵ *Palavra,/ nave da navalha,/ gume de gaiola,/ invente em mim/ o avesso do neutro/ -o não-assinalado,/ o lado além/ do outro lado*

que el agua misma: construye con sus fluencias y sus corrientes una especie de delta, socava la autoría y la autoridad de la palabra y de su productor, socava la verdad para construir una grafía que bien puede catalogarse como rizomática, estableciéndose la búsqueda como último y único sentido. De allí que la escritura, para el autor, es algo incapaz de reproducir *textos*, esos dioses que buscan instaurar -desde un enfoque dialéctico- la categorización del artista como hacedor, como entidad que negativiza la materia a la que nos hemos habituado y reclama por un nuevo estadio de recomposición ya que aquí entra en juego un aspecto mucho más incisivo a la hora de medir sus implicancias: la recomposición es ilusoria ante la implosión de cualquier solidez discursiva que ostente algún intento representacional:

*Palabra,
no me encantas ni te ilusiono.
Te cancelo en mi sueño ilegible,
que, mudo, es dexistencia de lo profundo –y es todo.*¹⁶

Sabemos que a través del lenguaje, tal como lo dijimos anteriormente en relación a los presocráticos, la realidad es transformada; es invertida por las palabras. También sabemos que la retórica de la poesía es la herramienta para desmontar la consistencia de cosa de la realidad cosificada. En el momento mismo que asumimos la condición logosférica de esta escritura, entenderemos que el compromiso de Secchin se resuelve en la tarea mediatizada de la palabra desde la autosuficiencia, en el rechazo de los estereotipos de una retórica de la continuidad cuando se encuentra con que todo acontecer lírico es el horizonte de la errancia del pensar y el expresar, y como dice Kostas Axelos: “Todo horizonte es huidizo”. Más aun si se trata de un horizonte que se escapa al pensar la naturaleza del ser como esa

*lluvia (que) pasa, pero no lava el movimiento
que la lleva en cuanto pasa.*¹⁷

¹⁶ *Palavra,/ não me encantas nem te iludo./ Te cancelo no meu sono ilegível,/ que, mudo, é dexistência do profundo –e é tudo*

¹⁷ *A chuva passa, mas não lava o movimento/ que a leva enquanto passa.*

En la huidización de los horizontes del pensamiento, el mundo se esconde y se revela. La labor del pensamiento, en su horizonte retórico de acontecer lírico, es encontrar la clave que discierna qué es lo que está escondido y qué se está revelando. Es decir, la clave de lo-que-hay y la clave de lo-que-sucede. La clave de lo que fluye.

Arnaldo Antunes

Detrás de la cosa, el nombre

Abordar el trabajo multimediático de Arnaldo Antunes implica, en primera instancia, reconocer dos líneas discursivas cuyos puntos de fuga derivan de la tradición neovanguardista: el minimalismo (pasado por el tamiz de las experiencias concretistas) y la poesía visual. Respecto al "minimalismo", en cuanto escritura que abandona la adjetivación y para quien las únicas frases verdaderas parecieran ser las tautológicas, nos retrotrae fundamentalmente a una ruptura de la noción de analogía y, por ende, de la metáfora como principio constructor del poema. En consecuencia, el autor se convierte en un versátil manipulador semiótico de materiales verbales. Para apreciar ese aspecto en todas sus implicancias, es conveniente insistir sobre algunos planteamientos que Arnaldo Antunes desarrolla en cuanto a sus dispositivos textuales: por ejemplo, el hecho de que su escritura no supone la representación "realista" del extratexto, sino que considera al lenguaje mismo como el único referente a que puede apelar la escritura (el caso del poema *palavras*, del libro *Psia*, tal vez sea uno de los más elocuentes al respecto).

PA mi tez está en la testa
“Cabeza en el lugar”. PALABRAS
PALABRAS
mi lengua quiere absorber
PALABRAS **AZÚCAR en** **mi marote**
está en la nuca PALABRAS PALABRAS
PALABRAS **mi cara está en el hocico**
PALABRAS PALA
PALABRAS **“Cabeza para alquilar”,**
DAR mi lengua quiere. PALABRAS¹⁸

En este caso, tal lineamiento se caracterizaría por: a) primero, la neutralidad del hablante que se distancia de la perspectiva

¹⁸ PA minha tez está na testa/ “Cabeça no lugar”. PALAVRAS/
PALAVRAS/ minha língua quer sugar/ PALAVRAS AÇÚCAR em
minha cuca/ está na nuca PALAVRAS PALAVRAS / PALAVRAS minha
face está na fuça/ PALAVRAS PALA/ PALAVRAS “Cabeça pra alugar”,/
DAR minha língua quer. PALAVRAS.

romántica de la expresión que persistiría hasta la generación del 45, de fuerte preponderancia en la cultura brasileña, y que sería contestada con mayor o menor fortuna por los movimientos neovanguardistas a partir de los cincuenta; b) la poesía como operación sobre el lenguaje mismo y no sobre los referentes extratextuales o reales; en otras palabras, metapoesía; c) el eclecticismo semiótico, es decir, la aceptación de la cultura contemporánea como un escenario en el que se entrecruzan múltiples sistemas comunicativos y artísticos desjerarquizadamente. Se trata de poner en el centro de ese trazo fuertemente sintetizante la noción de crisis del sujeto y, por consiguiente, de la poesía como expresión de una subjetividad, a cambio de la neutralidad: a modo de ejemplo, véase la factura descarnada de un texto como *Cosa que se acaba*.

Cosa que se acaba. Trasto que llega al fin. Sujeto. Que no dura, que se extingue. Mengua. Eventualidad finita, que finaliza. Fiesta que termina. Cosa que pasa, que se apaga, que culmina. Persona. Trasto que se desgasta. Que será cenizas. Que el suelo devora. Fuego que el viento sopla. Ampolla que se revienta. Sujeto. Líquido que se evapora. Basura que se tira afuera. Cosa que no sobra, zozobra, que se va del todo. Que nada fija. La foto se amarillece el film se quema se enmohece la memoria falla el papel se rasga se pierde no se repite. Persona. Pedazo de pérdida. Cosa que cesa, fenece, se pudre. Hambre que se sacia. Asunto que en sí se sume, que se consume. Sujeto. Agua que el sol seca, que la tierra bebe. Algo que muere, fallece, desaparece. Cara, bicho, objeto. Nombre que se olvida.¹⁹

¹⁹ *Cosa que acaba. Troço que tem fim. Sujeito. Que não dura, que se extingue. Míngua. Negócio finito, que finda. Festa que termina. Coisa que passa, se apaga, fina. Pessoa. Troço que definha. Que será cinzas. Que o chão devora. Fogo que o vento assopra. Bolha que estoura. Sujeito. Líquido que evapora. Lixo que se joga afóra. Cosa que não sobra, soçobra, vai embora. Que nada fixa. A foto amarela o filme queima embolora a memória falha o papel se rasga se perde não se repete. Pessoa. Pedaco de perda. Coisa que cessa, fenece, apodrece. Fome que se sacia. Negócio que some, que se consome. Sujeito. Água que o sol seca, que a terra bebe. Algo que morre, falece, desaparece. Cara, bicho, objeto. Nome que se esquece. (texto perteneciente al libro *Todos os nomes*).*

Si en la tradición de la ruptura la subjetividad trabaja en su propia aniquilación en cuanto sujeto de conocimiento para recuperarse de la pre/potencia de lo pre/dado (es decir, la aniquilación de esa “estructura de anticipación” en virtud de la cual la experiencia se conforma de antemano a la realidad), entonces toda instancia de producción va a exigir esa radicalidad, una radicalidad en la cual surge el riesgo de perderse en una obra sin inscripción posible dado su carácter “ilegible”. Ante esa posibilidad, y al tener clara conciencia de que todo experimentalismo poético se desmarca del verosímil que lo inscribe y neutraliza a la vez, Antunes re-elabora uno de los problemas esenciales del arte moderno: el hecho de que se haya configurado como *lugar* de lo que no tiene lugar. Para eso, el autor tomará como escena de escritura un escenario cotidiano y personal (la contemplación del cielo en un viaje de avión, la extrañeza casi primigenia de saber que *los nombres de los bichos no son los bichos*), que mayormente puede ser percibido como un conjunto de espacios micropolíticos.

Los nombres de los bichos no son los bichos.

Los bichos son:

mono gato pescado caballo vaca elefante ballena gallina.

Los nombres de los colores no son los colores.

Los colores son:

negro azul amarillo verde rojo marrón.

Los nombres de los sonidos no son los sonidos.

Los sonidos son.

Sólo los bichos son bichos.

Sólo los colores son colores.

Sólo los sonidos son

sonido son

nombre no

Los nombres de los bichos no son los bichos.

Los bichos son:

plástico piedra felpa madera cristal porcelana papel.

Los nombres de los colores no son los colores.

Los colores son:

tinta pelo cine cielo arco iris TV.

*Los nombres de los sonidos.*²⁰

Ahora bien, tal posicionamiento se centrará en una mirada e(c)lítica en la que el sujeto se ve tanáticamente transubstanciado en los mismos objetos para advertir su enajenación cancerígena y disolutoria, ya que el mismo no es más que una ilusión detrás de la cual resplandecen los objetos -trastocados, expandidos, hiperinflacionados- que se apropian de la identidad. A su vez, esa tendencia también aparece en sus trabajos vinculados a la poesía visual: ofreciéndonos una forma de composición inorgánica por la que el significado de un trabajo no es idéntico al trabajo como conjunto, sino que es “producido” a través del relato entre las partes, Arnaldo Antunes hace entrar en juego lo que Walter Benjamin denominó “dialéctica de lo instantáneo”²¹. La descarga generada por el encuentro de dos fenómenos a través de técnicas que remiten al fotomontaje, la intervención sobre imágenes consagradas desde el consumo cultural, como es el caso de *Satisfaction* (del libro *Ou E*, en donde aparece la imagen en sepia de Mick Jagger y la graficación en manuscrito del famoso verso “I can’t get no”) o la utilización del collage en *derme/verme* (perteneciente al libro *Tudos*) ataja momentáneamente el flujo de información generando un conjunto de prácticas que fuerzan al otro en cuanto receptor a la extrañeza, a una singularidad que emerge de la propia impotencia a la hora de jugar el juego de la representación. Ahora bien, cuando esa especie de desaparición deja de ser simplemente la de la muerte o la de la reproducción metastásica de lo mismo, en un impulso de repetición que es, en definitiva, también un impulso de muerte, entramos en otra forma de desaparición que tiene que ver con la reversibilidad de las formas en un encadenamiento entre lo real y sus pliegues.

²⁰ *Os nomes dos bichos não são os bichos./ Os bichos são:/ macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha./ Os nomes das cores não são as cores./ As cores são:/ preto azul amarelo verde vermelho marrom./ Os nomes dos sons não são os sons./ Os sons são./ Só os bichos são bichos./ Só as cores são cores./ Só os sons são/ som são/ nome não/ Os nomes dos bichos não são os bichos./ Os bichos são:/ plástico pedra pelúcia madeira cristal porcelana papel./ Os nomes das cores não são as cores./ As cores são:/ tinta cabelo cinema céu arco-íris tevê./ Os nomes dos sons. (Os nomes dos bichos, del libro *Tudos*).*

²¹ -Benjamin, Walter. "Discursos interrumpidos I: *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*". Editorial Taurus, Madrid. 1990.

Antunes nos advierte que las imágenes que nos hacemos de la *realidad* ya no se interponen entre nuestra subjetividad y la “verdadera” o “auténtica” realidad de las cosas, sino que tales imágenes se interponen entre nosotros y las máquinas sociales, políticas, económicas, que producen tales imágenes. Si penetramos en todo ese entramado perceptivo, no vamos a encontrar esa esencialidad semiosférica anhelada sino las máquinas productoras de verosimilitud, como sugiere el recorrido casi aleatorio del trazo en el texto *Apenas* (del libro *2 ou + corpos no mesmo espaço*). Podríamos aventurar, incluso, que la poesía verbo-visual de Antunes apuesta aquí por abrir el espacio de la ilusión estética, esa des-realización del mundo, su provisional puesta entre paréntesis, que nos recuerda permanentemente -y desde una perspectiva no exenta de ironía- la posibilidad de continuar el recorrido de una filosofía del sujeto hacia una filosofía del objeto. Una forma de paralelismo desde el cual plantear un descentramiento similar que nos conduciría de una estética del sujeto a una estética del objeto, pasaje de la hipótesis desencantada del valor a la hipótesis encantada de la forma.

Claudio Willer

Breves tratados de taumaturgia

Lo que se destaca a primera vista en la poética de Claudio Willer es esa virginización de lo mirado -fuertemente deudora de esas dos grandes revoluciones que fueron el surrealismo y el creacionismo- que nos retrotrae a una especie de estadio antes del asombro. Incluso podríamos hablar de una gramática que busca acceder al verbo primero en cuanto lleva implícita una trayectoria y una voluntad axial que es la de ser la recuperación del paraíso y, en su manifestación alfabética, interrumpir la caída del hombre, restituyéndolo a su condición de ser elegido como cuando se recuerda que

*poca gente es capaz de hacer todo eso que hicimos
encontrarnos y quedarnos juntos
en esta hora más inexplicable
destellos de incendios distantes
reflejándose en nuestras pieles
nuestros gritos de placer chicoteando las esferas de la noche
nuestros gritos de placer explotando por la madrugada
afuera
nuestros aullidos de placer resonando por las calles
de esta ciudad ahora adormecida²²*

Evidentemente, estamos frente a una dimensión mesiánica - a la vez que dionisiaca- de la escritura. Recordemos la apuesta de Huidobro cuando el mismo afirma que “el poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables [...] Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación. Y no sólo de la imaginación, sino del espíritu mismo porque la poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es a su vez la arista en donde los extremos se

²² *pouca gente é capaz de fazer tudo isso que fizemos/ nos encontrar e ficarmos juntos/ nesta hora mais inexplicável/ clarões de incêndios distantes/ refletindo-se em nossas peles/ nossos gritos de prazer chicoteando as esferas da noite/ nossos gritos de prazer explodindo pela madrugada afora/ nossos uivos de prazer ecoando pelas ruas/ desta cidade agora adormecida (É assim que deve ser feito, de Jardins da provocação).*

tocan, en donde se confunden los llamados contrarios. Al llegar a ese lindero final, el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica y al otro lado, en donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva”²³. Huidobro sugiere que el poeta -ese mago o pequeño dios- comparte una forma extrema de subjetividad para quien no puede existir un lugar pre-establecido en donde colocar su epifanía. Le queda entonces definir, circunscribir en un conjunto de categorías propias del lenguaje, una delineación de ciertos puntos de fuga a partir de la inmanencia: palabras y fenómenos hacen parte de una misma esfera óptica. Claudio Willer lo sabe y lo comparte, y por eso nos revela que, a través del verbo, el texto *encarna* -noción sacramental- la *presencia real* de un *ser significativo*. Esta presencia real, como en un icono, como en la metáfora representada por el pan y el vino, es una singularidad en la cual el concepto y la forma constituyen un exceso de significación situada por sobre todos los elementos discretos del código. El pan y el vino de la misa son la carne y la sangre de Cristo y no son meros representantes, y esto quiere decir que en dicho acto la metáfora y la capacidad de representación tienen un punto de alcance y al mismo tiempo un exceso: contienen una presencia real, una esencia, algo que va más allá de la significación y que es operativo por sí mismo. Así, del mismo modo, somos habitados por la presencia real que subyace a lo escrito y su consecuencia estriba en que, en el ritual (o los *Rituales*) de la palabra, el verso se convierta en acto, en esa

*posibilidad de un despojarse total, pues no se sabe lo que podrá ocurrir, tal vez el instante venga a mostrarse tan definitivo que nosotros nos sorprendamos transformados en estatuas de cera, fijos en esa actitud de desafío y grandeza*²⁴.

Pero en lo ritual la acción no es el punto más activo; lo activo es el sentido. Es una acción que no se presenta directamente

²³ Huidobro, Vicente. “La poesía”. En *Altazor / Temblor de cielo*. 2ª edición de Cátedra, Madrid. 1998

²⁴ *um despojar-se total, pois não se sabe o que poderá ocorrer, talvez o instante venha a se mostrar tão definitivo que nós nos surpreendamos transformados em estátuas de cera, fixos nessa atitude de desafio e grandeza (Rituais, de Anotações para um Apocalipse).*

sino que se presenta de forma hipostática: se re-presenta. Si el ritual es el espacio sagrado de la retórica, la acción convierte al sentido en acto, lo actualiza. Parafraseando a Heidegger²⁵, la “poesía” o la “lengua”, es decir, la “palabra” entendida como “nombre”, cumple esa función delótica, a saber, “hacer patente” el ente, y esto entendido en el sentido estricto de que “el ente sea”, lo cual es perfectamente coherente, puesto que en términos fenomenológicos la “presencia” de algo, significa exactamente que ese algo *es*, significa su “ser”: el ente *está presente* o *es* apenas en cuanto es nombrado. Tal vez por eso mismo, en Claudio Willer la escritura no sólo se transforma en imágética de lo infinitamente potencial; también se transforma en gozo. Desde el momento mismo que lo poético radica en (y logra) ese punto de diferenciación entre lo ideal y lo sensible, la consecución de esa especie de numinosidad estética es -para el autor- no tanto una realidad empírica, cuanto una exigencia de trascendencia realizada por la razón:

*los que ahora vagan por las mismas calles
los personajes fantásticos los profetas del
desencuentro los poetas malditos
los videntes los ensandecidos los
marginales
sus pasos, nuestros pasos contraculturales y magníficos
hacen eco, resuenan por las ruinas de Occidente
- todos – todos ellos irremediabilmente enloquecidos
y nada sobra -
escribir es difícil, más difícil aún es relatar como ahora la
veo
en todo los lugares
simultánea multiplicación de abismos²⁶*

²⁵ Heidegger, Martin. “Arte y poesía” (traducción de *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, 1936). Fondo de Cultura Económica, México, 1958.

²⁶ *todos, todos eles/ os que agora vagam pelas mesmas ruas/ os personagens fantásticos os profetas do desencontro/ os poetas malditosos videntes os ensandecidos/ os marginais/ seus passos, nossos passos contraculturais e magníficos/ ecoam, ressoam pelas ruínas do Ocidente/ -todos– todos eles irremediavelmente enloquecidos/ e nada sobra - / escrever é difícil, mais difícil ainda é relatar como agora a vejo/ em todo lugar/ simultânea multiplicação de abismos* (texto 2 de *A verdade*, de Estranhas Experiencias).

Sin embargo, esta instancia propia de una percepción marcada por lo analógico, no es solamente propio de la poesía sino también de la magia. En *Los hijos del limo*, Octavio Paz indica²⁷ que “lo específico de la magia consiste en concebir al universo como un todo en el que las partes están unidas por una corriente de secreta simpatía. El todo está animado y cada parte está en comunicación viviente con ese todo [...] De ahí que el objeto mágico sea siempre doble o triple y que alternativamente se cubra o desnude ante nuestros ojos, ofreciéndose como lo nunca visto y lo ya visto. Todo tiene afán de salir de sí mismo y transformarse en su próximo o en su contrario: esta silla puede convertirse en árbol, el árbol en pájaro, el pájaro en muchacha, la muchacha en grano de granada que picotea otro pájaro en el patio de un palacio persa”. Además, “el objeto mágico”, dice Paz, “abre ante nosotros su abismo relampagueante: nos invita a cambiar y a ser otros sin dejar de ser nosotros mismos”. De este modo, pues, magia y poesía, imagen poética y analogía se confunden, aspecto que el surrealismo consideró pertinente insistir (pensemos sólo en *Los vasos comunicantes*, de Breton) y que, de manera consecuente, Claudio Willer no cesa de explorar en todas sus direcciones: lo que de por sí confiere un aspecto esotérico y gnóstico a la cosmovisión que la arquitectura de su trazo corporaliza y eclosiona, una fuerte reacción signica frente a las discursividades más ortodoxas de Occidente. Y a medida que esa fulguración apalabrada define una transfiguración azarosa de lo inmediato, buscando por la introspectiva visionaria el encuentro con lo maravilloso, la existencia de sus puntos críticos en los que se contaminan mutua y celebratoriamente el caos y la transición, se nos va mostrando las múltiples posibilidades que encierra

*el negativo de este mundo nuestro de coordenadas
terrestres
con su sordo murmullo de infinitas fuentes*²⁸

²⁷ Paz, Octavio (1974) “Los Hijos del Limó”, Biblioteca Breve. Editorial Seix Barral, Barcelona-Caracas-México.

²⁸ o negativo deste nosso mundo de coordenadas terrestres/ com seu surdo murmúrio de infinitas fontes (Faz tempo que eu queria dizer isto, de Jardins da provocação).

Dirceu Villa

Las implosiones múltiples del trazo

Para este autor, el desplazamiento hacia el juego de la forma -ajeno a todas las inclinaciones hacia la pendiente referencial del lenguaje- despoja a la literatura de todo trascendentalismo, lo que a su vez genera la emergencia de la fractura. Si la imagen se plasmara en superficies rugosas y entrecortadas, el trazo de Dirceu Villa verificará entonces el muro que la detiene para dibujar el contenido de la fuga que, en definitiva, es la expresión sintética de una realidad reptilínea, furiosamente posmosáurica. A partir de esta instancia se localiza un cuerpo subjetivo desarticulado por el ejercicio de una nominación mutante y con los tejidos de una tonalidad cuya duración temporal se expresan en forma corrosiva y melancólica. Esto se debe a que los referentes se fusionan en un carnaval funesto pues no sólo derogan un orden temporal de la finitud irremediable, sino que también descentran el espacio en que esos referentes son convocados-como sucede en esta forma de enmascaramiento de la voz y la escritura:.

*Hola, yo soy Derrida,
derridiano,
derrisorio; más aún,
no soy el autor de esta afirmación,
no existe ningún autor positivo,
¿quién existió al fin y al cabo?
Y eso de existir,
¿qué es?
Lo que significa — significado,
no tiene sentido, ¿pero?
¿Quién somos nosotros, y,
a propósito,
qué es lo que está pasando?²⁹*

Por otro lado, Dirceu Villa habla de ese rechazo a la incorporación de significado y literatura. Es más: el

²⁹ Olá, eu sou Derrida,/ derridiano,/ derrisório; aliás,/ não sou o autor dessa afirmação,/ não existe autor positivo,/ quem existiu afinal?/ E existir,/ o que é isso?/ O que significa — significado,/ não faz sentido, mas?/ Quem somos nós, e,/ a propósito,/ o que está acontecendo? (Derrida -un pouco de teoria, de Descort).

desplazamiento sobre la materia retórica de la literatura engendra la evidencia de una dualidad del propio lenguaje. Esos pliegues que lo conforman desde la lógica misma de lo excesivo, lo asimétrico, revelan la sinuosidad de esa poética que recorre la materia del lenguaje para mostrar en su errancia un juego de significaciones irreductibles a toda dialéctica. Se emblematiza, deviene modelo a través del cual se informa una melodía y un tono anterior a la escritura, entendida como acto de habla que se articula y desarticula sobre la base de una sustitución que en esta modalidad intercambia el código logocéntrico (de la tradición) por el melocéntrico (de la ruptura que lo carnavalesca). Nos encontramos ante una oralidad que se ejercita en una suerte de estertor desde la imagen y fisura de una existencia definitiva y marcada por la disolución de los grandes relatos pero también por un escepticismo (nada exento de sarcasmo) ante los grandes antirrelatos: eco de un tono en que el universo de lo verbalizable emerge por la música interior de un mundo oblicuo que -por momentos- se puede emparentar con el cubismo en cuanto ofrece una visión que deconstruye la realidad, hasta penetrar en la dimensión alterológica de los objetos, como es el caso del poema *As quatro paredes*, del ya citado *Descort*:

*y las paredes murmuran y un movimiento
mínimo inaugura una hendidura una ligera
fisura; la cabeza tiembla como la caja acústica
como un diapason percutido la estructura entera se deshace
contra migajas en la espesura en el tiempo; como si la piel
la
sangre los huesos nervios músculos no fuesen más que una
sombra una seña secreta la estructura se rompe y participa de
todo alguien llama lejos el zumbido queda rojo una línea una
onda se estira por el hilo de la voz la voz se contorsiona en tres
ruidos tres escalas diferentes se modula como un bulto blanco
en la penumbra escabulléndose para combinar con la luz; y
entonces un tendón como que se revuelve y vuelve un
torniquete de luz una máquina humana con ojos de vidrio con
lengua de fuego con espaldas de cuero con fibras de algodón;
un minuto de atención un minuto en el vano de una puerta no
es más un minuto pero ruge como un león los dedos se estiran
como cuchillos y la palabra se depura como un sonido hasta
perder el sentido hasta raspar como dos láminas como muchas
láminas afiladas una contra la otra como una gran danza*

*entre muchas láminas afiladas chispeando apenas como un
brillo; pero si el tiempo aguardara entonces sería la danza
danza sobre danza un movimiento que durara siglos en el
tiempo segundos en el tiempo siglos y segundos en el tiempo y
una voz que por siglos segundos*

solamente pidiera

*ayuda*³⁰

La frecuencia de frases intercaladas, puntos suspensivos, neologismos, hipérbatos, la paranomasia, el calembur, las interrupciones abruptas de mayúsculas en el interior de las palabras, la incorrección ortográfica, la personificación de lo abstracto, la transformación del sustantivo en verbo, el cambio de codificación, la abundancia de encabalgamientos bruscos, representan procedimientos retóricos que evidencian un corte con los usos mayores de la lengua. De esta relación entre la forma de expresión y la forma de contenido deriva el carácter casi intraducible de los textos de Villa. No sería desacertado plantear como posibilidad una regresión del sujeto al habla bárbara, no domesticada, transida de irreverencia lúdica o

³⁰ *e as paredes murmuram e um movimento/ mínimo inaugura uma fenda uma ligeira/ fissura; a cabeça treme como a caixa acústica/ como um diapasão percutido a estrutura toda se desfaz / contra migalhas na espessura no tempo; como se a pele o/ sangue os ossos nervos músculos não fossem mais que uma sombra uma senha secreta a estrutura se rompe e participa de / tudo alguém chama longe o zunido fica vermelho uma linha uma onda se estica pelo fio da voz a voz se contorce em três/ ruídos três escalas diferentes se modula como um vulto branco na penumbra se esgueirando para combinar com a luz; e/ então um tendão como que se revira e vira um torniquete de luz uma máquina humana com olhos de vidro com língua de/ fogo com costas de couro com fibras de algodão; um minuto de atenção um minuto no vão de uma porta não é mais um/ minuto mas rugem como um leão os dedos se esgarçam como facas e a palavra se depura como um som até perder o sentido/ até raspar como duas lâminas como muitas lâminas afiadas uma contra a outra como uma grande dança entre muitas/ lâminas afiadas faiscando apenas como um brilho; mas se o tempo aguardasse então seria a dança dança sobre dança um/ movimento que durasse séculos no tempo segundos no tempo séculos e segundos no tempo e uma voz que por séculos / segundos só pedisse/ ajuda.*

salvaje, con la que el sujeto se distancia de un entorno que troquela carcelariamente cualquier gramática:

ba ba ba ba
ba ba ba ba
bá rb ar os ³¹

Ahora bien, recordemos que hay una relación dialéctica entre sociedad y obra literaria, pero dicha reciprocidad no quiere decir que lo social se imponga en el proceso de dicción del texto, predeterminando su particularidad final. Lo social es una matriz categorial y participante del diseño estructural, pero su actualidad expresiva puede adoptar reverberancias discursivas diversas. No es correcto creer que dicha actualidad se logre mediante “la lógica interna del contenido”, según lo propuesto por Jameson, sino más bien por la documentación social comprendida en la forma, entendiendo por forma la relación que se establece entre las palabras para producir una significación diferenciadora. El irresuelto conflicto entre el sujeto productor y su contexto se dirime en el propio poema que, por ende, tendrá una manifiesta conflictividad; el texto es así una textualidad, en cuanto sus direcciones de significancia pueden ser proseguidas: acepta ser *reescrito* por nuevas y complementarias lecturas.

En su imagen conflictiva se verifica un rechazo a la explicitud y a la consecutividad lineal: el autor fractura el lenguaje del poder. Estamos ante un habla que se despojó de las discursividades culturales mayores, desestratificándolas léxica, fonética y sintácticamente. El resultado, en Villa, es el de una escritura de la sobriedad que resiste la decodificación estándar y quiebra la relación del binomio significante-significado, plegándose sobre sí misma, destruyendo el concepto de signo y su inmanencia. Es necesario para comunicar, por lo tanto, una nueva forma de expresión, que produzca y reproduzca el deseo en interdicto; un uso lingüístico que no sea el resultado de la codificación de la máquina gregaria social, como se explicita en *Desinfectología*, del libro *Icterofagia*:

viva. los automóviles los decoradores pésimas fiestas & esos motivos de sonrisa amarilla

³¹ *Ôi barbaroi*, de *Descort*.

*viva. la increíble deprimente hostess lounge girl el día cinco
o diez del mes
en q
te pagan
una
miseria.*

*viva. los granos de azúcar rodando de la cuchara al café el
zapping compulsivo
fafnir el kurupyra (q no borra las huellas) dibujados casi
vivos en las sábanas*

*es lo q te mereces por haber sido tan vago
es lo q te mereces
por haber sido tan vago ³²*

La lengua que esa misma máquina genera,

*antirromántica sí pero
atrozgeriátrica³³,*

se convierte en un instrumento que no permite el recorrido de los devenires contenidos en una vida. Es necesario un uso lingüístico diferente, propio del carácter evasivo de un devenir: o sea, una lengua en devenir. Es el llevar a cabo una destrucción sistemática de ese decir avasallante para que, en su lugar, el trayecto de un nuevo poder y un nuevo saber se instale, mediatizándose por una sintaxis en constante resurgimiento. La lengua consigue revelar su afuera, donde un hombre puede enfrentar y sortear la fragmentariedad bizarra de la eternidad o el angst, haciendo bloque con la memoria fantasmática del capitán Ahab, Calímaco, el doctor Caligari, un Derrida desorientado en sus propias teorizaciones o lo que fuere:

³² *viva. os carros os decoradores péssimas festas & esses motivos de sorriso amarelo/ viva. a incrível deprimente hostess lounge girl o dia cinco ou dez do mês/ em q/ te pagam/ uma/ miséria./ viva. os grãos de açúcar rolando da colher para o café o zapeamento compulsivo/ fafnir o kurupyra (q não apaga pegadas) desenhados quase vivos nos lençóis/ é o q v merece por ter sido tão vadio/ é o q v merece/ por ter sido tão vadio.*

³³ *antirromântica sim mas/ atrozgeriátrica (fragmento de angst brasileira II”, de Icterofagia).*

visiones cuya única forma de expresión se genera en un pliegue entre el sonido articulado y el silencio.

Donizete Galvão

La dialéctica de una paz furiosa

Donizete Galvão es una muestra de cómo el paradigma realista, cuando tiende puentes hacia opciones no estrictamente figurativas, apura y depura sus dispositivos, los extrema. Y esto tanto en su forma como en su contenido, lo que conlleva de hecho una retórica descarnada y una noción de realidad social que atenta a su periferia y a sus zonas de sombra, ese

*Terreno baldío:
trastorno de vísceras
presagios*

*la silla rota
las molduras vacías
hierbas dañinas
restos de afectos
desarreglos*

*el día pierde su luz
se arruina ³⁴*

En otras palabras, el motor de este abordaje crítico sería el reconocimiento de lo ocultado por el sistema institucional establecido: su impertinencia fundamental consiste en abordar el terreno de lo público desde un discurso (el poético) canónicamente privado (intimista). Galvão plantearía que si bien esa posición no carece de una dimensión utópica, aunque tenga que ceder el primer plano a una retórica entendida como lucha ideológica inmediata, también es cierto que la poesía no figurativa da prioridad a lo no reconocible, incluso a una crítica de toda acepción dogmática del significado, y que esta crítica incorpora la confrontación ideológica concreta. Este último aspecto es lo que acentúa aquello de que toda escritura convoca una estrategia aleatoria: es -como artefacto en tránsito de convertirse a la rigidez del presente- el rango que posibilita un

³⁴ *Terreno baldio:/ Transtorno de vísceras/ presságios/ a cadeira quebrada/ as molduras vazias/ ervas daninhas/ restos de afetos/ desarranjos/ o dia perde sua luz/ arruína-se (Ruínas, de mundo mudo).*

paso inesperado, un eje cuya inclinación permite un movimiento danzante, un horizonte intervenido: toma de postura justo allí donde comparece el atrevimiento. Se está tentado a evocar aquí el beneficio de esa fijeza, a reforzar sus límites tratándose de una empresa mediada por lo que Neruda denomina *paz furiosa* en uno de sus textos poéticos más politizados. Naturalmente, el efecto de dominio se dispersa en favor de la descortesía intempestiva, de la sospecha que Galvão centra sobre el sujeto en cuanto categoría subordinada a una dialéctica que le da sitio y sentido:

*¿Qué ves
cuando me ves?
¿Un perro,
un ladrón,
un hueso,
una fosa,
un trasto (...)?*³⁵

Nos referimos al par sujeto/objeto y a sus correlatos de identidad/realidad, cuya dinámica inercial queda deconstruida y desplazada, como una especie de efecto dominó que neutraliza el poder operativo que a dicha oposición le otorgaba la tradición idealista y positivista. Ante este fenómeno, el autor pone en juego la viabilidad de desbordar la sujeción del poema a un mensaje de-limitado o pre-establecido. Como el deseo no acaba con la realidad sino que la impugna y ayuda a construirla, tampoco la pulsión utópica acaba con el sujeto sino que lo libera, lo desata de su sustantividad metafísica. Lo que tenemos entonces que comprender no es una simple ausencia de sujeto sino un sujeto no sujeto (al principio de identidad y al régimen de vigilancia que, según Foucault, lo legitima). Para Galvão esta especie de sujeto que desaparece en su disolución, emboscado, no desdeña la referencia de lo inmediato sino que la diluye también hasta ofrecerla bajo una nueva forma de expectación. Modos de presentar una vieja máxima: cuando observamos la realidad nosotros mismos nos incluimos en ella. El sujeto se incluye en el objeto, según se aprecia en el texto *Los hombres y las cosas*:

³⁵ *Que vê/ quando me vê?/ Um cão,/ um ladrão,/ um osso,/ um fosso,/ um traste (...)? (Lady Macbeth, de mundo mudo).*

*sin los objetos
el cuerpo no tiene gravedad
diapasón
relieve*

*el cuerpo precisa de contrapesos:
la mesa
la puerta
la cama*

*cavidades donde lanza sus tornillos
sin los objetos
el cuerpo se pierde en los agujeros
absorbidos por la mente
se dispersa en círculos centrífugos*

*el cuerpo necesita de los objetos
para que estos confirmen
su existencia en fuga³⁶*

Esto es, para el filósofo Slavoj Žižek, la fundamentación de un materialismo “que no es la afirmación directa de mi inclusión en esta realidad objetiva (...), más bien reside en el giro reflexivo por medio del cual estoy incluido en el cuadro constituido por mí; es este cortocircuito reflexivo, es esta necesaria duplicación de mí mismo estando fuera y dentro de mi cuadro, el que da testimonio de mi existencia material. El materialismo significa que la realidad que veo nunca es total, no porque una parte importante me eluda, sino porque contiene una mancha, un punto ciego, que señala mi inclusión en ella”³⁷. Pero entonces dos miradas diferentes, producidas por distintas perspectivas, no generan dos visiones exclusivamente subjetivas, generan una diferencia, un desplazamiento ontológico. Ese desplazamiento, ese vacío, es lo que Žižek llama

³⁶ *sem os objetos/ o corpo não tem gravidade/ diapasão/ prumo/ o corpo precisa de contrapesos:/ a mesa/ a porta/ a cama/ cavidades onde lança seus parafusos/ sem os objetos/ o corpo se perde nos buracos/ sugados pela mente/ dispersa-se em círculos centrífugos/ o corpo necessita dos objetos/ para que estes confirmem/ sua existência em fuga (mundo mudo).*

³⁷ Žižek, Slavoj (1997). “El espinoso sujeto”, editorial Paidós (Buenos Aires, Argentina). Traducción de Jorge Piatigorsky.

paralaje y Galvão *la aspereza de las palabras en ira*³⁸, un intersticio que queda entre dos visiones del mundo, que son siempre y necesariamente dos mundos, dos realidades más o menos contiguas. El paralaje es por tanto, tanto en términos positivos, históricos, como teóricos, el espacio desde el que se puede pensar, desde el que se intenta comprender. Pero no nos equivoquemos, ni Zizek ni Galvão son posmodernos: muchos mundos no son muchas realidades, son muchas percepciones de una única realidad. Para el poeta existe lo Real, visible desde distintas perspectivas y por tanto penetrable desde distintos paralajes. Esos paralajes constituirían además no sólo explicaciones, criterios de verdad para uso interno de los habitantes de tal o cual espacio social o simbólico, sino los motores de la dinámica de ese mismo Todo dialéctico. Aunque se encuentre

*suspendido
por un hilo
en el umbral de la disolución*³⁹.

³⁸ *a aspereza/ das palavras/ em ira*

³⁹ *Suspensão/ por um fio/ no limiar da dissolução (Estudos – território, de mundo mudo).*

Frederico Barbosa

La neo-antropofagia y su laberinto descentrado

Con Frederico Barbosa nos enfrentamos a una escritura que bien puede ser descrita como una especie de fotomecánica, una escritura travestida de exorcismo en el acaparamiento de las imágenes que, a partir de su literalidad, nos muestran su ironía objetiva en cuanto buscan insertarse en la cotidianeidad enrarecida de una lengua. Lo de enrarecida es porque, en su retacería, impone la práctica de un polimorfismo textual que incluye la disparidad y la multidireccionalidad de valencias como prototípicas a su conformación. Para ser más precisos, la poética de Barbosa se extiende fascinada en sus asimétricas aperturas gramatológicas, transgresiva de toda prescripción de logicidad: discurso que es abierto (a una recepción no pasiva de la escritura) y tensivo (porque expresa una tensión, una intensidad, y un tender hacia), lo que no destruye precisamente el campo de las referencialidades sino que las vuelve cada vez más irresolubles:

*escriboparañoserentendido
pormi:todo poema que se entien
da: a un siendo mío: es reducción del prob
lema: escriboparañoserrealment
es mi problema.....entiéndelo: 40*

Si lo mentado o los elementos que lo pueblan quieren -o son pasibles de- ser tomados desde la mediada instantaneidad del trazo, es precisamente porque no quieren ni pueden entregar su sentido. Lo que sí quieren es ser captados directamente, violados allí mismo, iluminados en su detalle, en su cualidad fractal:

*Pero veía
y/o veía
estallidos lácteos. Blanco
en lo negro en el fondo:*

⁴⁰ escrevoparañoserentendido/ pormim:todo poema que se entien/
da:mesmomeu:é redução do prob/ lema:escrevoparañosermesm/
omeuproblema.....entenda: (Obs:, de *Nada feito Nada*).

ecos intergalácticos. ⁴¹

Después de la crisis de la representación, la secuencia casi elíptica de algunas imágenes juega otro juego, traza el espacio de una pregunta, recorre la trayectoria de un deseo, delinea la forma secreta de un enigma por donde tiene su cabida la paradoja en cuanto “estética del asombro” que se opone a una estética de la mimesis. Es decir, la paradoja vive, se nutre de la desviación, de la infracción de normas. Si la paradoja, por el contrario, se automatizase, se estableciese como algo habitual, luego dejaría de ser una paradoja, perdería su calidad de asombro. Por esto necesita la paradoja la controversia con su oponente, necesita la endoxa o endoxos. Mientras la correspondencia entre el locutor o codificador de un discurso y el descodificador o receptor constituyen la endoxa, la disyunción de ambos horizontes forma la paradoxa. La cuestión es que el término paradoja parece haberse superado a sí mismo en la postmodernidad y con esto se ha introducido un cambio de sentido fundamental en el término: como Barbosa sugiere permanentemente, se trata de un fenómeno de lo ‘uno y de lo otro’ pero no en forma unificada y dialéctica, de síntesis, sino de una manera nomádica; ya no se trata de contradicciones lógicas, sino de una proliferación de significantes y significados, un *horizonte en vértigo*:

profundo depuro
(sombrojo)
i depara !
entreluz
(hori)
zonte falla
solar vért
tigo vir
genarco
(iris)
*ex co-**lo**-r*

escurre ⁴²

⁴¹ *Mas via / e/ou via/ estralos lácteos. Branco / no preto no fundo:/ ecos intergalácticos. (Ourives em tempo de TV, de Rarefato).*

Este tipo de estructura ya no es una paradoja; en los textos de Barbosa pasa a ser más bien una cita de una paradoja, un fantasma, una simulación, un 'juego', lo que confirma aquello de que "leer no es un gesto parásito, complemento reactivo de una escritura que adornamos con todo los prestigios de la creación y de la anterioridad"⁴³.

Es así como cada nueva expresión desencadena un nuevo ocultamiento, un nuevo silencio que, como sucede con la semiosis ilimitada, nunca detiene este proceso. En la dinámica del silencio también se afirma la semiosis ilimitada del texto. El autor en su discurso se diluye progresivamente y se convierte en un simulacro, es decir, deja la huella de su trazo allí donde el logocentrismo falsea la experiencia del flujo total:

*no veo
posibilidad de
no siendo muchos, yo
escape.
no veo
niego.⁴⁴*

La linealidad de la escritura y la secuencialidad temporal es incapaz de asir la ipseidad en que la noción misma de cadena significativa se ve subvertida en un nivel perceptual, pues la textualidad deviene hipertextualidad; ya no cadenas de significantes sino verdaderas esferas que flotan, estableciendo múltiples y laberínticos contactos en todas direcciones. Esa ausencia progresiva de linealidad permite que el lector-espectador elija o se engulla sus propios senderos textuales por medio de un número abierto e ilimitado de opciones que podemos asociar con una escritura rizomática (y no arborescente) como lo proponen Félix Guattari y Gilles Deleuze: "resulta curioso comprobar como el árbol ha dominado no sólo la realidad occidental, sino todo el pensamiento occidental (...) a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera (...) Un rizoma no

⁴² *profundo depuro / (sombrolho) / ! depara ! / entreluz / (hori) / zonte falha / solar vert / tigem vir / gemarco / (iris) / ex cor / (pião) / escorre (Tríptico, III, de Rarefato).*

⁴³ Barthes, Roland (1980): "S/Z", Ediciones Siglo XXI, Madrid.

⁴⁴ não vejo / possibilidade de / não sendo muitos, eu / escape. / não vejo / nego. (*Effort F For Fake*, de Rarefato).

cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales”⁴⁵. La estrategia rizomática que lleva a cabo Barbosa abre la puerta para una lectura antropófaga simbólica, que se lleva a cabo en el espacio abstracto de la semiosfera y que surge inspirada en un canibalismo material que se desarrolla en el cerco limitado de la biosfera. Como un acto caníbal material (en la biosfera), los signos (en la semiosfera) se comen simbólicamente entre sí, dependiendo de la personal máquina productora de sentidos de quien devora signos de acuerdo a su particular proceso de digestión interpretativa. Devoradores de signos que logran potenciarse de otros signos en forma ilimitada, habilitando, con esto, una antropofagia simbólica que funciona como un proceso de alimentación signica y que recuerda lo que Roland Barthes definía por textos escribibles a partir de la pluralidad de sus entradas, la apertura de las redes, el infinito de los lenguajes. Véase el caso de *Signos en rotación*:

*el feto poético pre-existe
-embrión embriagado-
un universo un
útero madre tierra
extraña estrella acontece
-cadente-
agujereando vientre
germinando signos* ⁴⁶

Lo novelesco sin la novela, la poesía sin el poema, el ensayo sin la disertación, la escritura sin el estilo, esos son escribibles, y en Barbosa encuentran una multiplicidad de sentidos que no se cierran. Mallarmé y Oswald de Andrade, Artaud y Pignatari, Deleuze y Haroldo de Campos, entre muchos, se dispersan a lo largo del discurso barbosiano de forma lúdica y celebratoria:

*it's coming
it's comming
it's cummings!*

⁴⁵ Deleuze Gilles y Guattari, Félix. (1976): *Rizoma (Introducción)*. Valencia, Pre-textos. 1997.

⁴⁶ o feto poético pré-existe/ – embrião embriagado –/ um universo um/ útero mãe terra/ estranha estrela acontece/ – cadente –/ furando ventre/ germinando signos (del libro *Rarefato*).

*y es cummings
y hay h & ay
en campos
magnéticos du
champs champignon
(idiosmío! ihongos!)
en el canto XX
siglo misterio
zeus o hera
ezra.⁴⁷*

⁴⁷ *it's coming/ it's coming/ it's cummings!/ e é cummings/ e há h & a/ em campos/ magnéticos du/ champs/ champignon/ (meudeus! cogumelos!)/ no canto XX/ século mistério/ zeus ou hera/ ezra. (VI, de Nada feito nada).*

José Geraldo Neres
**El otro presentimiento de una palabra
totalmente otra**

Esa gramática que permite la puntuación final y la insistente no-linealidad de cada uno de los textos que constituyen el corpus poético de Neres parece haber contraído prontamente un pacto con aquello que todavía no adquiere una hechura definitiva, haciéndole merodear permanentemente en los confines del sentido. Desde esta perspectiva, la impronta del autor sobre la percepción del que lee no estará del lado de la verdad pura ni sometida a algún poder que exija de la escritura una subordinación a la eficacia, sino que irá orientada hacia la llegada del acontecimiento como un tiempo que divide constantemente el instante presente, sin pasado ni futuro, es decir, ese

*(el) tiempo en el otro margen
pupilas de alas perdidas
primavera de voz ronca*

y que

*fluye por el cuerpo como un sol rasgado preso en la
vidriera⁴⁸*

Claro está que la naturaleza del acontecimiento suele consignarse cuando todo parece darse de manera pacífica y, en virtud de una contienda, procede a discurrir a través del trazo que, ante la cotidianeidad, se vuelca hacia su excedente, hacia aquella fascinación inasible de contactos espasmódicos. La poética de Neres llega a ser no sólo la imposibilidad de una locación establecida, transfigurada a través de esa instancia en que

*la travesía de los espejos
corre a la orilla del abismo⁴⁹*

⁴⁸ *o tempo na outra margem/ pupilas de asas perdidas/ primavera de voz rouca/ flutua pelo corpo como um sol rasgado preso na vidraça (Outras margens, III, de Outros silêncios, al igual que los otros textos que serán citados más adelante).*

Y esto último constituye la huella afirmativa del devenir - consumiéndose a sí mismo- en una grafía que busca recuperarse de su fragmentariedad situada fuera del todo, sea porque el todo ya está realizado, sea porque junto a las formas de lenguaje donde el todo se construye y se habla es el presentimiento de una palabra totalmente otra: una palabra que libera al pensamiento de ser sólo pensamiento con vistas a la unidad o, que, dicho de otro modo, exige una discontinuidad esencial, ya sea bajo la forma de

*ojos arañados
en la acidez del vientre*⁵⁰

o, de una forma más nítida, cuando afirma que

*el silencio es casi absoluto,
licuefacto,
a punto de volcarse por el suelo.*⁵¹

En este sentido, podríase pensar que toda literatura, sea breve o infinita, es el fragmento con tal de que libere un espacio de lenguaje en el que cada momento tendría por sentido y por función hacer indeterminados todos los otros, o bien donde está en juego alguna afirmación irreductible a todo proceso unificador. Si bien es difícil de precisar esta aseveración porque corresponde a una atmósfera que impregna la textualidad imperante de Neres, podemos detectarlo en el tratamiento que el autor otorga a tres imágenes que muestran una particular trabazón devenida máquina discursiva: el espejo, el ángel, y la sombra.

El espejo implica un quiebre en cuanto escena de escritura: no entra en juego el reflejo autobiográfico o fenoménico, sino una especie de advenimiento refractario del sí mismo devenido otro o, más terriblemente, una representación de representaciones, una mera resonancia apariencial (*en el*

⁴⁹ *a travessia dos espelhos/ corre na beira do abismo (A travessia dos espelhos).*

⁵⁰ *olhos arranhados / na acidez do ventre (Sentir a sombra do silêncio).*

⁵¹ *o silêncio é quase absoluto/ liquefeito/ a escorrer pelo chão (idem).*

*espejo/ el lenguaje de la caída*⁵², aclararía Neres). Incluso podría plantearse como la culminación de un proceso identitario que oscila entre lo des-figurado (la sombra) y lo trans-figurado (el ángel). Recordemos que un espejo -al igual que todo trazo- no sólo implica el acto de descubrirse (reconocerse) en lo otro sino el descubrirse como otro (la inversión del reflejo acentúa la extrañeza del doble al que nos enfrentamos). He de enajenarme para encontrarme, para constituir mi mismidad. Pero, correlativamente, el encuentro conmigo me enajena. En la relación especular yo soy ese y ese soy yo. Cada uno de los lados (yo y ese) pone y presupone a su opuesto: no hay ese sin yo y no hay yo sin ese. Yo soy yo porque soy ese. Soy, por lo tanto, el reflejo de mi reflejo, la plena dilución que hace que

*en la vitrola
los punteros se disuelven
incendian*⁵³

Como escribe Octavio Paz: “el espejo que soy me deshabela”⁵⁴, me disocia o, de forma más precisa, me transforma en una “puerta para la disociación”, aspecto que lo vincula a la imagen del ángel.

Figura de intermediación, el ángel es el emblema del *pasaje*, deslizándose hacia o desde un medio que está en el medio, observa los límites y habilita de ese modo una suerte de zona franca,

*la sombra de un ejército estéril*⁵⁵,

un discurso de franqueza o de transparencias en una clara vía desde donde transmiten una verdad distinta porque no pasa por la palabra, no interrumpen el silencio y ahí se desvanecen. El ángel, ante la poética como una forma de territorialización del ser, es la superación de la poética por la que se supera el ser. Por eso el discurso impregnado de toda esta figuración mí(s)tica se configura en cuanto una invitación al silencio, sinónimo de esa muerte que

⁵² *no espelho/ a linguagem da queda (Deserto dos pássaros úmidos).*

⁵³ *na vitrola/ os punteiros se dissolvem / incendiam (EVOÉLAROÉPIVA).*

⁵⁴ Paz, Octavio (1981). “Poemas (1935 – 1975)” - Libertad bajo palabra II: Calamidades y milagros. Editorial Seix Barral, Barcelona.

⁵⁵ *na sombra de um exército estéril (Claroscuro).*

*usaba vendas en los ojos
gran voz domadora de los desiertos
– mi corazón –
combatía ángeles & atravesaba espejos
andaba descalza por entre lotes de almas perforadas
bebía la sangre de las sombras en cáliz retirado de la voz de
un cuervo*

un dios olvidado

*la muerte usaba los ojos de ese dios
& hacía de él su hogar
corría por las venas como humareda & cruzaba la ciudad
& mercante de milagros en sus torres de sangre*

*un ángel le trae la jeringa
& viajan con otros dioses en aquella prisión de vidrio
juntos descubren el útero del tiempo
& encuentran al poeta que habita el abismo⁵⁶*

A partir de ese momento, el ser pierde su territorio y se sumerge en lo sublime, que es una forma terrible de pensar la totalidad. Aquí vale la observación de Cragolini respecto a que “el ángel ha sido siempre el mediador entre el Dios-gramática y los hombres, la expresión de la voz por excelencia. Pero el ángel contemporáneo permanece mudo, como en las elegías de Rilke o en las tesis de Benjamin: ha perdido el mensaje porque ya no existe la voz que lo legitime o emita. El ángel se transforma así en el guardián del límite: indica lo que puede ser dicho”⁵⁷.

Ahora bien, si el espejo y el ángel indican una escena de escritura poblada de transicionalidad, es porque en este caso la

⁵⁶ *a morte usava vendas nos olhos/ grande voz domadora dos desertos/ – meu coração –/ combatia anjos & atravessava espelhos/ andava descalça por entre lotes de almas perfuradas/ bebia o sangue das sombras em cálice retirado da voz de um corvo/ um deus esquecido/ a morte usava os olhos desse deus/ & fazia dele o seu lar/ corria pelas veias como fumaça & cruzava a cidade / & mercadora de milagres em suas torres de sangue/ um anjo lhe traz a seringa/ & viajam com outros deuses naquela prisão de vidro / juntos descobrem o útero do tempo/ & encontram o poeta que habita o abismo (A morte finge não ver nada, I).*

⁵⁷ Cragolini, Mónica (2006). “Moradas nietzscheanas. Del sí mismo, del otro y del entre”, Ediciones La Cebra, Buenos Aires.

lírca de Neres se da permanentemente al filo de la esencia y la existencia, del no-ser y la presencia, del recuerdo y del olvido, de la carencia y el ansia, de lo dicho y lo no-dicho. En otros términos, nos encontramos frente a un conjunto de textualidades signadas por el acontecimiento que a su vez se vuelven formas concretas de emergencia: pulsión, tránsito, secretas circulaciones de sentido que advienen al vocablo *ser* en el trabajo textual concreto de la palabra. Además, *ser* y *decir* se equiparan por su esencia y su experiencia: ambos fenómenos comparten el movimiento de la errancia sin fin; ambos son flujo, fuga y desplazamiento en la dialéctica de la presencia y la ausencia,

húmedo desierto en la desnudez del viento
memoria líquida de la ausencia
piel de laberinto en el abandono de los sueños ⁵⁸

Como el significado del signo (en el terreno verbal), toda vivencia “original” (en el dominio del *ser*) sólo se hace captable como vestigio que queda de ella en la repetición o en su simulacro. De allí la culminación de la tríada de Neres con el topos de la sombra: en ella se configura la grafía que oculta la rostridad del ser o, en todo caso, la representación de la interpretación del ser. Con la sombra se descubre que el ser no es posible sino como representación interpretante. Con la sombra se descubre que la escritura no es posible sino como fantasmagorización que sólo deja paso al hecho de que en ella no hablamos nosotros sino aquello que no somos,

en la garganta
más allá de las dos láminas. ⁵⁹

⁵⁸ *úmido deserto na nudez do vento/ memória líquida da ausência/ pele de labirinto no abandono dos sonhos (Outros margens).*
⁵⁹ *na garganta/ além das duas lâminas (Sentir a sombra do silêncio).*

Floriano Martins

La estrategia en el útero del caos

Floriano Martins lleva a cabo una travesía escrituraria cuya dirección desviante rechaza cualquier intento que pretenda negar la incondicional capacidad transformadora del sueño y lo fortuito, esa

*nuestra estrategia en el útero del caos*⁶⁰

Lo que ya implica una acepción del barroquismo y el trazo abriente de lo visionario, eso que permite al poema convertirse en una figura hermética y blindada al presenciarse un movimiento ascensional de desprendimiento de toda exterioridad alusiva, donde la desintegración del yo autorial en su propio torbellino gráfico no supone un fin, sino su posterior integración en el macrotexto como idealidad trascendente. Eso quiere decir que la unidad inmanente se hunde en su propia disolución para asimilarse luego en el horizonte de la totalidad como índice trascendental; no se la niega del todo, pero se afirma una unidad distinta superior ya que si,

*aunque vagas nociones del absurdo,
nuestras metáforas están impregnadas de vértigo*⁶¹,

también es cierto que

*el mundo está salvado por esas terribles contradicciones.*⁶²

Esta experiencia unificante del sujeto no se verifica en la realidad inmediata sino en el poema, donde recobra nueva actualidad; en otros términos, el texto se instala como una zona habitable y prodigiosa donde el individuo pierde su centro para integrarse en lo mirífico. Dicho texto, por su misma acentricidad, termina asemejándose a Dios, el cual puede compararse a una figura circular cuyo centro está en todas

⁶⁰ *Nossa estratégia de permanência no útero do caos* ("Carvões de Eduardo", de *Cinzas do sol*).

⁶¹ *Nossas metáforas estão impregnadas de vertigens, mesmo que vagas noções do absurdo* (*Colunas circulares*, 13, de *Tumultúmulos*).

⁶² *O mundo constantemente é salvo por essas terríveis contradições.* (idem).

partes y su circunferencia en ninguna, y la escritura esconde vehementemente su centro. De allí que, en su ininterrumpido movimiento significativo, la palabra persiga el infinito, el fin de lo percedero, alcanzar el espectáculo de lo absoluto y contener una forma de lo divino en los subterfugios de la página⁶³. Por su registro de pulsión alucinatoria lindante con lo esotérico y lo deslumbrante, la poética de Floriano Martins hace visible la conexión de lo infinito en lo finito y el desdoblamiento de lo objetivo en lo subjetivo, estableciéndose el discurso como torrencial idiomático fundado en la simultaneidad, en el desfile constante de iconos desfigurados por su misma inestabilidad:

*(...) Sólo es posible arrancar aliento
de la existencia. La muerte no comprende
la voz del vacío, no puede desfigurar su
rostro. El horror ha perdido todos los dones,
los encantos de su propia pasión. La suavidad
es la más profunda quemadura. Es el enigma
del gran incendio que alimenta la historia
de nuestra caída. Es la lengua sobre el fuego,
las canciones de cenizas con peces derramados.* ⁶⁴

Por lo imaginario (que es traducción de lo visionario), la escritura penetra en la realidad de las cosas -y en su cerco de imágenes- mucho más profundamente que si estuviera fundada en ideologemas y silogismos; inaugura una instancia figural inhabitada cuyo registro retórico promueve una serie semántica dispersiva, cumpliéndose así una de las prerrogativas del surrealismo en la que lo real y lo maravilloso dejan de ser un mero juego de oposiciones.

Para Floriano Martins, ese modo de comunicar lo incomunicable transita un conjunto de itinerarios aporéticos

⁶³ Paráfrasis y adaptación de un fragmento de “Julio Herrera y Reissig. Las ruinas de lo imaginario”, de Eduardo Espina. Editorial Graffiti. Montevideo, 1995.

⁶⁴ (...) *Somente é possível arrancar alento/ da existência. A morte não compreende/ a voz do vazio, não pode desfigurar seu/ rosto. Perdeu o horror todos os dons,/ os encantos de sua própria paixão. A suavidade/ é a mais profunda queimadura. É o enigma/ do grande incêndio que alimenta a história/ de nosso declínio. A língua sobre o fogo,/ canções de cinzas com peixes derramados. (Os miseráveis tormentos da linguagem e as seduções do inferno nos instantes trágicos do amor de Barbus & Lozna, 9, de Alma em chamadas).*

que cierto estado místico subyacente a este corpus de textos impone al discurso lírico. El poema se realiza como una impostura: presenta una gnoseología no fácilmente clasificable que escapa a cualquier tipo de verbalización *-el lenguaje es un equilibrio de asombros*⁶⁵- que pretenda asediarlo asertiva y uniformemente; impostura que se vale del poder diversificador de la metáfora y de la cadena de dificultades que ésta inaugura para consolidar los parámetros definidores de la poética. Para proseguir con la atención puesta en la constitución del relato de la poesía como conocimiento, vale recordar la observación de Foed Castro Chamma respecto a que “la Filosofía tiene su delineación en la Poesía como corolario de la Verdad y la Belleza, ambas entrelazadas al espíritu creador, lo cual encuentra extensión en los actos. La Verdad es un desafío desvirtuado muchas veces por la imaginación al reducir lo real a lo meramente simbólico. En el entronque de la imaginación y de la razón ocurre la captura de lo que subyace al margen de lo real y se ofrece como revelación al Conocimiento. Conjugada a la razón, la imaginación atiende al ejercicio del espíritu creador cuya escalada va desde el conflicto de la representación a la lectura, la interpretación y la elaboración de la obra de arte, la cual es crítica en la identificación concomitante de los grados de la realidad y el encuentro del individuo consigo mismo”⁶⁶. En definitiva, se ratifica una ganancia insoslayable: la onticidad subjetiva del conocimiento poético, y con ella, la incorporación a un nuevo estatuto de la noción de verdad ante la posibilidad de prolongar los poderes divinos, o sea, la creación de mundos, de cosmogonías con leyes propias, cuyo sostén es la devaluación de cualquier gesto mimético, en aras de ganar solidez para el ser de lo poético. De allí la pertinencia con que Maria Zambrano afirmaba el hecho de que “no es camino la imitación (...) [porque por ella] se multiplica la decadencia, se patentiza el no-ser, se precipita la muerte sin estar maduro para ella. Copiar los rasgos de lo fenoménico sin inyectarle otras porciones de sí mismo ya recreadas no produce un ahondamiento en su ser, sino un estancamiento en lo epidérmico. Es necesario, entonces,

⁶⁵ *A linguagem é um equilíbrio de assombros, de Os miseráveis tormentos da linguagem e as seduções do inferno...*, 40.

⁶⁶ Castro Chamma, Foed. “Livro Primeiro: vitalidade da arte”. Véase Agulha, número 21/22, correspondiente a los meses de febrero y marzo de 2002. www.revista.agulha.nom.br/ag21capa.htm (traducción de Martín Palacio Gamboa).

recuperar la transposición del umbral de significados insuficientes, incompletos, otorgados a las cosas para convertirlos en sentidos plenos, pues el universo está allí delante, intacto casi todavía para nuestro conocimiento con su dura sustancia, hecha de claves y reservados jeroglíficos⁶⁷. O como diría Martins:

*(...) Lo que pasa
con la poesía es que debe el poeta conocer, como
recuerda José Ángel Valente, la sumaria ley del círculo;*⁶⁸

es el ejercicio de penetración e intervención en el recinto desconocido o cerrado -laberíntico- aún del mundo aprovechándose del poder traslaticio que obra el lenguaje sobre la realidad, ese metal candente que

*parece tener una aversión natural a la representación*⁶⁹.

⁶⁷ Zambrano, María. "La razón en la sombra. Antología". Ediciones Jesús Moreno Sanz, Madrid, Siruela, 1993.

⁶⁸ (...) *O que passa/ com a poesia é que deve o poeta conhecer, como/ recorda José Ángel Valente, a sumária lei do círculo. (Os miseráveis tormentos da linguagem e as seduções do inferno nos instantes trágicos do amor de Barbus & Lozna, 40, de Alma em chamas).*

⁶⁹ *parece ter uma aversão natural à representação (Cenas apanhadas de um teatro impossível, 5, de Teatro impossível).*

Lau Siqueira

Las periferias textuales de la ironía

Pese a que la poesía de Lau Siqueira no se inscribe en ninguna de las vertientes más visibles de las neovanguardias latinoamericanas, sí es evidente el uso de ciertos dispositivos experimentalistas, propios de categorizaciones o principios señalados con respecto a la poesía concreta y al neobarroco. Del concretismo, Siqueira retoma la experimentación visual y sonora en la corporalización del signo: diversas tipografías, espacialidad de la hoja, valoración de los espacios en blanco, dispersión del verso, imágenes, e ideogramas. De esta manera, la forma adquiere primacía y lo corporal abandona, entonces, su función meramente decorativa en tanto deja de portar el carácter ornamental de los textos ilustrados, sino que captura y absorbe al plano del contenido. Indudablemente el ejemplo más plausible es el poema “*sin medias palabras*”, del libro homónimo.

En este desplazamiento, vacía al significado y lo instala como huésped de la zona material, condensada por esta nueva presencia y la función que ésta arrastra. La corporalización del signo, entonces, deviene en una paradójica densidad de la superficie como en el texto *Tinto Seco*:

Querido diario. Coma.

Espacio en blanco. Soy un ciudadano de mi tiempo. Punto. Miro a mi alrededor y veo que la esperanza habita solamente en los ojos de quien lucha. Punto. Veo relampagueos de medusa. Punto. Veo todo por la mirada que asusta. Punto. Veo la loca entre el viaje y la musa. Punto. Punto. Punto. Veo a la vida difusa. Punto. Inconclusa. Punto. Y punto. Punto.⁷⁰

En relación al neobarroco, Severo Sarduy señala que “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye

⁷⁰ *Querido diário. Vírgula. Nova linha. Sou um cidadão do meu tempo. Ponto. Olho ao meu redor e vejo que a esperança habita somente os olhos de quem luta. Ponto. Vejo lampejos de medusa. Ponto. Vejo tudo pelo olhar que assusta. Ponto. Vejo a louca entre a viagem e a musa. Ponto. Ponto. Ponto. Vejo a vida difusa. Ponto. Inconclusa. Ponto. E ponto. Ponto. (de Texto Sentido).*

nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinita. El trayecto -real o verbal- no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza. Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión”⁷¹. Siqueira busca que los textos, antes que desplegar la abundancia ostentosa del lenguaje, debiliten la temporalidad para refractar causalidades y teleologías, o invisibilicen el sujeto detrás del simulacro de sí mismo, permitiéndole de ese modo la espectralización del tiempo, del espacio y del universo referencial:

*la silla
donde me siento para
escribir poemas
ni siquiera sospecha
de la trama conceptual
que envuelve
su existencia.* ⁷²

Las sustituciones convierten lo mentado en juegos ilusorios para descubrir su verdadera naturaleza; las proliferaciones alejan y expulsan los significantes para recuperar la oculta identidad que los construye, y las condensaciones operan todo tipo de permutaciones para revelar la insignificancia de lo representado o para percibir su carácter sincrónico y su condición sincrética.

Ahora bien, con Siqueira el concretismo y el neobarroco se conjugan, configuran una poética peculiar que se particulariza a través de lo fragmentario, lo incompleto y la brevedad. Estos tres aspectos -en cuanto recursos retóricos- reclaman como

⁷¹ Sarduy, Severo (1974): “Barroco”, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

⁷² *a cadeira/ onde sento para/ escrever poemas/ sequer suspeita/ da trama conceitual/ que envolve/ sua existência* (Signo, de O comício das veias).

complemento operaciones habilitadas por la memoria del archivo, tanto de textos individuales cuanto de convenciones genéricas y discursivas (lo que se conoce como contratos de lectura, ideas comunes sobre “poesía”, “literatura”, etc.), a partir de una puesta en juego marcada por la transcontextualización paródica -característica fuertemente arraigada en los dos movimientos mencionados. De allí que los textos sean un registro de la alteridad fundamental que acompaña al signo: para Siqueira esa puesta en juego en tanto no se oriente hacia el objeto sino hacia el signo es conciencia, es mirada que abre una brecha por la que penetra en el lenguaje el fantasma de la sospecha:

*la palabra insiste en ser libre
por eso transcribo silencios de los cuales no
guardo memoria*⁷³

Su forma hipertrofiada no es sólo una marca, sino también una denuncia, se inscribe en la tradición de la escritura popular que cifra, como en un palimpsesto, la experiencia silenciada del género en los modos de expresión de la cultura hegemónica para hacer escuchar su disonancia. Parafraseando la segunda característica que Deleuze y Guattari atribuyen a las literaturas menores, podría decirse que todo en la obra de Siqueira es político, ya que cualquier elemento que la constituye “adquiere valor colectivo. No se dan las características para una enunciación individualizada (...). En la literatura menor (...), su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte inmediatamente con la política”⁷⁴.

En Siqueira esta política es la desconstrucción de los discursos recibidos: los textos focalizan la atención del lector en las zonas fosilizadas del lenguaje, donde anida la ideología. Incluso ya no es posible hablar con Genette de hipertextualidad como transformación de un hipotexto determinado, singular y original. Si existe en algún punto algo así como un texto original, éste se ha disgregado en una maraña de interpretaciones y usos. Sólo subsiste como huella, señal que lo invoca de una manera oblicua, como atravesando el historial de

⁷³ *a palavra insiste em ser livre/ por isso transcrevo silêncios dos quais não/ guardo memória* (Poemail, de *O comício das veias*).

⁷⁴ Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1978). *Kafka. Por una literatura menor* (Versión de Jorge Aguilar Mora), Ediciones Era, México.

sus versiones y traducciones. A modo de ejemplo, el *Génesis* bíblico se diluye y surge este otro texto:

*fingió que estaba
creando el mundo
trabajó seis días
ocho horas en dos turnos
salario de ciento ochenta
clavos
ornamentó noches
creó nubes
y vientos
del barro hizo la criatura
en un soplo
el inventario de los paisajes
una vez terminada la maqueta
se exoneró
y quedó mudo
hoy
dies dominicu
reaparece con trescientas
mil fases mediáticas
(dicen que vive en todo)⁷⁵*

Las más de las veces, lo que se cita es cierta forma genérica, cierto tipo de discurso, cierta modalidad poética. Sus morfologías actualizadas o recicladas críticamente potencian la renovación de las formas aun cuando la ruptura se haya anquilosado en lo que Octavio Paz dio en llamar certeramente “tradición”, o se conviertan en “síntomas” del desengaño característico del fin de los metarrelatos y de las utopías ante la caída del progresismo en cuanto ideario y práctica; así, la transformación de la modernidad en un nuevo clasicismo hace que en varias ocasiones el trazo de Siqueira se comporte como verdadero antagonista, empeñado en cuestionarle el desempeño racional, en rechazar totalizaciones o en instaurar la obsesión

⁷⁵ *fingiu que estava/ criando o mundo/ trabalhou seis dias/ oito horas em dois turnos/ salário de cento e oitenta/ pregos/ ornamentou noites/ criou nuvens/ e ventos/ do barro fez a criatura/ num sopro/ o inventário das paisagens/ uma vez pronta a maquete/ exonerou-se/ e ficou mudo/ hoje/ dies dominicu/ reaparece com trezentas/ mil faces midiáticas/ (dizem que vive em tudo) (Deus, de O comício das veias).*

por fracturas y descentralizaciones que se acercan a todo tipo de periferias textuales como esos

*versos de indigencia catalana o virulencia
bárbara que consumimos a la luz de la luna que se esconde
entre follajes densos y extensiones minimalistas.*⁷⁶

⁷⁶ *versos de indigência catalã ou virulência / bárbara que consumimos ao luar que se esconde/ entre folhagens densas e extensões minimalistas (Poemail, de O comício das veias).*

Lucila Nogueira

La autotelación del cuerpo

La característica más sobresaliente de la obra de Lucila Nogueira es, sin duda alguna, esa estrecha similitud en el discurso entre un proyecto ideológico y otro estético por la que se tiende a promover la autotelación del cuerpo y su convergencia trascendente en cuanto escena de escritura. Y ese proyecto ideológico se estructura desde el momento mismo en que se es consciente de que el viaje platónico del alma por la Belleza se ha escindido irremisiblemente en la realidad histórica occidental contemporánea a partir del romanticismo. Lo que nos llevó, de una manera u otra, a la inversión de los valores que, en el arte y el pensamiento, patologizó la estética (y la post-estética) hasta el punto de caer en el sinsentido: si en el ideal platónico, la manía y el anonadamiento constituían un camino de renuncia al sí mismo para acceder a una trascendencia que retornaba enriquecida a la comunidad, para el hombre moderno, en cambio, Eros se ensimisma en la subjetividad. Ha perdido el pasaje por una teoría que se comprometía con un proceso artístico-productivo, cuyos resultados eran necesariamente sociales, comunitarios, urbanos. La cuestión radica, entonces, en que este Eros desarraigado de la idea de Belleza se ha territorializado el deseo, se ha condensado en la subjetividad. Esa densidad acotada a un objeto inmanente fosiliza el deseo mismo, le hace perder flexibilidad. Eros necesita trascenderse; el deseo necesita circular. En palabras de Deleuze, necesita encontrar *líneas de fuga* que lo renueven, que lo enriquezcan, para crear, para producir obras que vayan más allá de la subjetividad misma⁷⁷. Nogueira propone, entonces, una escritura que descubra los signos apasionados y al contener el principio del placer del texto (como palabra y como cuerpo), se distingue en la interioridad de esta grafía por su fulguración, por su iridiscencia, por su rapidez: se diluye tras una apoyatura idiomática. Suspende la realidad (la desrealiza espacialmente) y acompaña la enunciación de un tiempo que será el tiempo del inconsciente en donde

el amor era como un príncipe borracho

⁷⁷ Deleuze, G. y Guattari, F. (1973): *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós.

*y forzosamente hindú
él era como la voz ronca de Dionisos
haciendo sonar las teclas del piano austríaco
abandonado en la pasarela roja
de un carnaval de plumas en la calle de Bom Jesus,⁷⁸*

lo que nos lleva a incursionar de un modo directo por una retórica que distingue tres modalidades en las relaciones corporales⁷⁹. Primero en la sexualidad, pues lo que se entrecruza no son sólo los cuerpos sino también las convicciones de la básica solidez de los cuerpos; luego el erotismo, en que los cuerpos, de cuyo estar presente no dudamos, devienen imagen de nuestro propio deseo; y finalmente el amor, en que los cuerpos simplemente son un estorbo a la pura representación. Cuando me buscas -diría el hablante lírico- no solamente buscas mi cuerpo, también la representación tuya de mi cuerpo, y la representación tuya de tu cuerpo con el mío, y la representación de mi representación junto a la tuya, y la representación de la unidad de todo lo representado en ambas representaciones. Para Lucila Nogueira, la búsqueda erótica es, ante todo, una búsqueda de la coherencia de las representaciones aunque mayormente termine en ese desmayar la furia, en el olvido de sí que da el dolor de lo seccionado porque la unidad no siempre se vislumbra ante la demora del amante. Esa especie de dimensionalidad metafísica es la que imprime cierta sacralidad a toda la retórica del cuerpo, puesto que éste lleva implícito una aspiración de eternidad o, por lo menos, una sensación de infinitud.

Según Octavio Paz, “el amor también es una respuesta: por ser tiempo y estar hecho de tiempo, [...] es, simultáneamente, conciencia de la muerte y tentativa por hacer del instante una eternidad”⁸⁰. Salir de uno para encontrarse y hasta fundirse con lo otro no es sino una forma desinteresada de amor en el que

⁷⁸ *o amor era como um príncipe bêbado/ e forçosamente hindu/ ele era como a voz rouca de Dioniso/ fazendo soar as teclas do piano austríaco/ abandonado na passarela vermelha/ de um carnaval de plumas na rua do Bom Jesus (Mas não demores tanto, de Amaya).*

⁷⁹ Valdivia, Benjamín (1999). “Argumentos para la retórica”, Ediciones Desierto. San Luís Potosí, México.

⁸⁰ Paz, Octavio (2000): *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, México.

confluyen cuerpo y alma. De esta manera, y en el trazo abriente desarrollado por el hablante lírico, el amor sexual se eleva hasta constituirse “experiencia religiosa” aunque no precisamente en el sentido que Tertuliano etimologizó (*religião, re-ligare*, volver a unir) sino en el que planteó anteriormente Cicerón en su libro *Sobre la naturaleza de los dioses*: religión provendría de *re-legere*, volver a leer. Si convenimos en que el texto no es una estructura y sí un cuerpo -o su simulación-, esta traslación de sentido se despliega en una praxis. Porque si cuando leo, lo que veo es un texto/cuerpo, entonces mi mirada además de ser algo voyeurista, es la mirada del amante. Miraré, tocaré, recorreré el texto. La lectura devendrá pasión. Al cuerpo lo acaricio, lo huelo, lo hurgo. El texto, en cuanto desplaza y absorbe pendularmente una variedad de asedios en relación directa a la pluralidad de modos o figuras de lo deseado, ya dejará de ser algo: pasará a ser alguien. El texto es, pues, una otredad y lo mismo ocurrirá con el proceso de escritura en el que Nogueira puede travestir su voz y corporalizar por medio de un yo que puede ser

*un ángel clandestino padre de Cristo y Juan Bautista,
yo teatro solitario de metáfora en ruina
yo estrofa desterrada en un diccionario Viking
(...)
yo ave de la madrugada volando sobre el patíbulo
yo una völva sagrada estremeciendo los caminos
yo estatua tutelar de dioses desconocidos
yo diva que se durmió a la espera en vano de los vampiros⁸¹*

Dejando de lado la analogía fálica del bolígrafo, que penetra y rasga el papel, que lo inunda en la huella que deja todo trazo, la escena de escritura es siempre un goce donde el que escribe asiste a la fruición de ver poblarse el texto/cuerpo de marcas significantes que hacen hablar la piel dormida, esto es, al papel en blanco en el que sólo puede darse

⁸¹ *eu estrofe desterrada num dicionário Viking/ eu teatro solitário de metáfora em ruína/ eu um anjo clandestino pai de Cristo e João Batista/ (...) eu ave da madrugada voando sobre o patíbulo/ eu uma völva sagrada estremecendo os caminhos/ eu estátua tutelar de deuses desconhecidos/ eu diva que adormeceu na espera em vão dos vampiros (Völva, de Estocolmo).*

una película siempre nueva de imágenes virtuales,⁸²

un conjunto de

escenarios sucesivos sin ninguna conexión⁸³

(ídem)

a no ser la del deseo mismo.

⁸² *um filme sempre novo de imagens virtuais (Infancia, II, de Refletores).*

⁸³ *cenários sucessivos sem qualquer conexão (idem).*

Marco Lucchesi

La textualidad de un ángel fieramente humano

Pensar la gramática de Marco Lucchesi es remitirse al carácter iniciático de la palabra cultural, en el salvar la brecha que pueda abrirse entre lo que es la teología y la teurgia, tal como eran entendidas por la filosofía de raigambre neoplatónica (especialmente en las figuras de Jámblico, Proclo y Orígenes). También el proponer -como puente de vínculo entre esos dos ámbitos- la naturaleza himnica de la poética de este autor ya que tal modalidad permite acceder a las proximidades de un saber supraesencial que, a su vez, es gozosa posesión de la divinidad misma en cuanto exterioridad absoluta, en cuanto realidad que no siendo inteligible ni sensible se presenta como posibilitante.

Desde el siglo VI aproximadamente, Dionisio Areopagita⁸⁴ afirma que, con la himnología cultural, se cumple aquella deseada elevación de quien anhela reunirse con el Principio de la Deidad. Para explicarlo llama “theárquicos” a los himnos, expresión que aparece en conjunción con el neologismo del que toma origen: ‘thearquía’, la Fuente de la Divinidad. La himnología es parte inherente de la revelación que Dios hace de sí mismo según el despliegue que opera la palabra orante, en el culto, al elevarse de forma celebratoria. Además vale recordar que Dionisio aplica, a lo largo de su obra, el predicado ‘theárquico’ en múltiples oportunidades, sea a la sustancia misma de Dios, a los atributos divinos, a la Encarnación, a la presencia activa de Dios en el culto cristiano, al momento culminante del ascenso místico, a los sacramentos, a la Escritura. Sin embargo es llamativo que en solo dos oportunidades predica de los himnos su carácter ‘theárquico’: en el primer capítulo de *los Nombres Divinos*, y en *La Jerarquía Celeste*, referido a los himnos seráficos. Poco antes de concluir *La Jerarquía Celeste*, hablando de la visión de Isaías (6, 1-8), Dionisio dice que el teólogo sacro es iniciado en la himnología theárquica por el Serafín que le trasmite su propia ciencia sagrada. La glorificación de Dios -en el caso de Lucchesi habría que hablar de una presentificación antitética:

⁸⁴ Obras Completas de Pseudo Dionisio Areopagita. Ediciones Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1966.

*no se
mueve
y avanza
no comienza
y termina
está en todas
partes pero
no está
en parte alguna
es visible y no
se muestra* ⁸⁵⁻

al adorarle con himnos es ‘theárquica’ siempre y cuando hayan surgido desde la intimidad misma de lo numinoso, o de los círculos más próximos a lo numinoso. Aspecto que lo vincula de manera evidente a Lucchesi si tomamos en cuenta que su trazo se encuentra saturado de un imaginario ígneo altamente deudor de la edad media europea -sin descartar las referencias intertextuales a la religiosidad de origen bizantino-, otorgando el protagonismo a las distintas encarnaciones de la luz en cuanto realidad privilegiada de naturaleza incorpórea, aunque terribles:

*ángeles
arden en medio de un cielo en llamas
a la busca de un semblante
con sus formas
de incendio obstinadas
a sondear el curso
del río de las estrellas
y los rumbos ignorados de la galaxia.*⁸⁶

De hecho, si arriesgamos caracterizar la mayor parte de los textos que conforman el corpus poético de este autor como

⁸⁵ *Não se move/ e avança/ não começa/ e termina/ está em toda/ a parte mas/ não está// em parte alguma/ é visível e não/ se mostra* (fragmento. Del libro *Sphera*).

⁸⁶ *Anjos/ ardem num céu em chamas/ à procura de um semblante/ com suas formas/ de incêndio obstinadas/ a sondar o curso/ do rio das estrelas/ e os rumos ignorados da galáxia* (*A superfície do não*, de Alma Vênus).

'theárquicos' veremos, al igual que su ilustre y apócrifo predecesor, la teorización poética y su praxis como un proceso de profundización o despliegue de la conciencia que gradualmente se aleja de la objetividad causa-efecto, dirigiéndose hacia una conciencia unitarista según prescribe el poema *Teilhardiana*:

*El cristo
de la materia*

*se apresa
ineluctable*

hacia la omega

*el rostro
de los vivos*

*y la sombra
de las aves*

*la palabra
rosa*

*y su
perfume*

*las llamas
del miedo*

*y las aguas
lustrales*

*mi sueño
oscuro*

*tu rostro
claro
mediodía*

y plenilunio

siguen

*husos
circunfusos*

*a los mares
irredimidos
del todo*⁸⁷

y que persiste a pesar de su agonismo implícito, como cuando se pregunta

*cómo salir de este antiuniverso,
cómo abandonar este ningún,
cómo olvidar los que no vinieron,
cómo liberarse
de ese abismo de sombras,
de ese mundo negativo,
de cosas
mal-iluminadas y plañideras,
y lograr la belleza oscura
y redentora,
que es más forma
que antiforma,
más piel
que antipiel,
...el cuerpo santo, que ha de liberarse
del tálamo
de la muerte.*⁸⁸

Y eso es posible en el momento mismo que consideremos a la lecto/escritura hipostasiada con la dialéctica subyacente a la relación hombre/divinidad. Incluso se llega a retomar una de

⁸⁷ *O cristo/ da matéria/ se apressa/ inelutável/ para ômega/ o rosto / dos vivos/ e a sombra / das aves/ a palavra/ rosa/ e seu / perfume/ as chamas / do medo / e as águas/ lustrais/ meu sonho / escuro/ teu rosto/ claro/ meio-dia/ e plenilúnio/ seguem/ fusos/ circunfusos/ aos mares/ irredentos/ do todo (de Alma Vênus).*

⁸⁸ *Como sair desse antiuniverso,/ como abandonar esse nenhum,/ como olvidar os que não vieram,/ como libertar-se desse abismo de sombras,/ desse mundo negativo,/ de coisas/ mal-iluminadas e plangentes,/ e lograr a beleza obscura/ e redentora,/ que é mais forma/ que antiforma,/ mais pele/ que antipele,/ (...) o corpo santo, que há de libertá-lo/ do tálamo/ da morte? (sin título. De Bizâncio).*

las características de la hermenéutica medieval que es la literalidad del texto como una realidad matérica, una “horizontalidad” que expande el entendimiento hacia una medida cuantitativa. Por eso vale agregar que de allí a la revelación hay sólo un paso: la grafía de Lucchesi promueve un proceso de transmitologización (es decir, una desmitologización del contenido y una remitologización del lenguaje), en el que un conjunto de símbolos debe corresponderse con toda una interpretación misteriosa del mundo y de la historia, tal como lo sugieren algunos tramos de *Patmos*, por citar un caso:

*...y entonces,
más veloz de lo que supuso,
más lejos de lo que osaba
imaginar, un genio de mi
casa me arrebató. Oscurecían
en el crepúsculo
los bosques sombríos
y los nostálgicos
arroyuelos
de mi patria y las tierras desconocidas.
Pero célere, en fresco resplandor,
misteriosa,
en el oro vaporoso, en los pasos
del Sol, en el incienso
de mil cimas,
tú te abres a mí al igual que una flor,*

*Asia*⁸⁹

El símbolo no es simplemente la estructura, sino la estructura en el discurso, el cosmos del cual se habla.

Por otra parte, el símbolo no es analogía de proporcionalidad porque en el símbolo no existe la relación del primero al

⁸⁹ *...e então,/ mais veloz do que supus,/ mais longe do que ousava/
imaginar, um gênio de minha/ casa me arrebatou. Escureciam// no
crepúsculo/ as florestas sombrias/ e os saudosos/ regatos/ de minha
pátria e as terras desconhecidas./ Mas célere, em fresco resplendor,/
misteriosa,/ no ouro vaporoso, nos passos/ do Sol, no incenso/ de mil
cimos,/ tu te abres a mim tal uma flor./ Ásia (de Poemas Reunidos).*

segundo como se tiene en la analogía⁹⁰. Tampoco es comparación, en el cual todos los términos se encuentran dominados entre sí. Tampoco es alegoría porque la alegoría no es una forma de definir o configurar lo mentado sino un proceso interpretativo. El símbolo es un signo que, a través de un significado primero, intuye un significado segundo: su dilema es estar sometido a la tensión en virtud de su intención de significar y que, a su vez, rebasa el primer significado para hacer llegar al otro aquella realidad que pretende y a la cual tiende. Por lo tanto, lo intencionado (el objetivo del símbolo) apenas puede ser conocido: sólo puede ser referido (mito, cosmogonía, memoria religiosa) y actuado (rito, mística, moral). Así, pues, la comprensión del símbolo a través del estudio de la intención obliga a rescatar el acontecimiento por el cual se significa. La experiencia de la hierofanía no es la experiencia vivida de una plenitud sino de una intención cuya forma de expresarse reside en el alcance de la propuesta de Lucchesi: si el lenguaje es un tipo de escritura que creyendo imprimir su grafía sobre una superficie límpida no hace otra cosa sino trazar sus expresiones sobre los surcos ya abiertos por una “textualidad” arcana, la escritura es lectura de esta “textualidad” por la cual

*se transmuta la
palabra
en el rebis misterioso.*⁹¹

De modo que, mientras el lenguaje es un dispositivo de ocultamiento de la “textualidad” interior, en la escritura acontece el develamiento de esta “textualidad”. Lenguaje y escritura, en este sentido, serían repetición de la “textualidad”; su diferencia radical es que el lenguaje es un mero “decir” mientras que la escritura es un “decir autoconsciente”. El “decir” del lenguaje es un re-ligarse a la codificación racional de la subjetividad; un continuo volver sobre sí del individuo que exacerba un proceso de interiorización que conduce y reconduce al sí mismo hacia el “yo”

en el remoto

⁹⁰ Véase, en relación a esta temática, “Hermenéutica de los símbolos y reflexión filosófica”, de Paul Ricoeur. *Anales de la Universidad de Chile*, Año 123, N° 136, Santiago, 1965.

⁹¹ *transmuta-se a/ palavra/ no rebis misterioso* (del libro *Sphera*).

olvidado territorio

*del rutilante
silencio del no ser⁹²*

Por su parte, el “decir autoconsciente” de la escritura es un des-ligarse de esta codificación racional; un salir por fuera de sí del individuo. No obstante, no se trata de dar un salto por fuera de la subjetividad; tal posibilidad no sería sino pensar en los términos de una escritura absolutamente originaria, es decir, una escritura sobre la hoja en blanco y, con ello, una recaída en el lenguaje por donde se corre el riesgo

*de un abismo
sin fondo*

*de un ángel
sin rostro*

*de una nada
sin Dios⁹³*

Y esta salida, paradójicamente, sólo es posible en tanto que profundización consciente del individuo sobre sí mismo, lo que nos lleva a ver -en la escritura de Lucchesi- el intento por trascender la propia subjetividad a partir de un proceso de inmanencia.

⁹² *no remoto/ esquecido território/ do rútilo/ silêncio do não ser (Karadeniz, de Alma Vênus).*

⁹³ *de um abismo/ sem fundo/ de um anjo/ sem rosto/ de uma nada/ sem Deus (del libro Sphera).*

Mariana Ianelli
**Entre el desierto y la zarza: trascendencia y
sentido fáctico**

Al igual que en toda la tradición mística, Mariana Ianelli propone una dialéctica que va de lo alusivo a lo elusivo, es decir, manifiesta una irrupción definitiva que desea ser presencia tras el último pliegue, mostrándose como cuerpo sustentado en la fe de la evidencia y, por tanto, eclipsa todo esesencialismo metafísico. En otros términos, su trazo busca la presentificación de Dios en el cuerpo escritural pero más allá del “methaphorikos” autodestructivo para ponerse finalmente de cara a esa otredad que se manifiesta a veces de manera fragmentaria o discontinua, pero siempre omnipresente y rayana en lo opresivo:

*De esa impotencia que más bien estorba
Sube un olor a cosa pestilente
Que impregna las manos y la arteria,
Nuestra cabeza enferma de hace siglos.
Todos nosotros caímos en desgracia.⁹⁴*

Sin embargo, Dios o su huella, en la retirada metafórica, se esquivo o se sustrae, en la promesa de un otro-acto-difiriente, para más adelante volver a nominarlo. Para eso, el mecanismo de la ekfrasis (en cuanto representación verbal de representaciones visuales) se transforma en los textos de Ianelli en una ekfrasis icónica, porque convoca la presencia de un signo inestable, cuya más peculiar característica es su tendencia a desaparecer como signo, a borrarse a sí mismo como signo, y a darse en la plenitud abismal de su materialidad o literalidad jeroglífica:

*Que se calle este secreto,
Pues su fuerza ultrapasa la de un hombre.
Imposible extraerlo de la sangre:
Es exorbitante su rigor de plomo,
Intransitiva su propensión a la muerte.⁹⁵*

⁹⁴ *Dessa fraqueza que entorpece / Sobe um cheiro de coisa pestilenta / Que pega nas mãos, na veia importante, / Na nossa cabeça já muito doente. / Todos nós caímos em desgraça.* (del libro *Passagens*).

Ahora bien, esta especie de autotachadura tendencial del signo en el icono ekfrástico parece reproducir la primera condición retórica de la ekfrasis, cuya característica formal es presentar la ausencia, y por lo tanto testimoniar textualmente una pérdida de objeto. ¿Cuál es, en todo caso, el objeto perdido en esta escritura ekfrástica que remite al poder de un signo sagrado, que pretende literalizarlo? Cuando Moisés le pide a Dios un signo de su existencia, Dios se manifiesta como llama en el zarzal. Es decir, el signo que Dios da de sí mismo es un signo de autoconsumación, de autoconflagración. El dios terrible del Antiguo Testamento es un dios de máxima irrepresentabilidad porque, en su existencia, signo e imposibilidad de signo coinciden puntualmente. Dios permanece como hipótesis de un signo terrible, cuya fuerza consistiría en ser a la vez signo de la totalidad y totalidad misma. La ekfrasis encuentra su fuerza más radical cuando es ekfrasis del signo terrible, que es el signo divino de la autoconflagración, de la autodisolución como signo: “Soy el que soy.” En la representación ekfrástica de la ausencia de la presencia plena se da en la escritura de Ianelli bajo una

*forma satánica,
un par de alas negras cerradas sobre el rostro,
una belleza de tal modo cenicienta⁹⁶*

o

esta lucha sin adversario⁹⁷

como signo de lo terrible, y como entidad jeroglífica de la pérdida en cuya absorción se coloca al sujeto en el centro de una novedad absoluta, de una determinación incomparable que exige una escritura que nombre sin determinar. Por eso Dios, en cuanto huella de una dialógica de opuestos, surge aquí en un escenario distinto al ontológico. Epifánico y potente, se hace palabra-cuerpo en el infinito que la subjetividad imprime tanto

⁹⁵ *Cale-se este segredo,/ Pois sua força ultrapassa a de um homem./ Impossível extrai-lo do sangue:/ É exorbitante seu rigor de chumbo,/ Intransitivo o seu pendore para a morte. (Revelação, de Fazer silêncio)*

⁹⁶ (...) *forma satânica,/ Um par de asas negras fechadas sobre a face,/ Uma beleza de tal modo cinzenta (del libro Passagens).*

⁹⁷ *esta luta sem adversário (Palavra de Daniel, de Fazer silêncio).*

al enunciador como al enunciatario y, cuando se accede al terreno de la revelación profética, Ianelli instaura no sólo una revelación del nombre de Dios, sino una aparición del hombre, infinito en su disponibilidad extrema cuando afirma que

*Si te poseo, poseo lo inenarrable:
El arte de hacer de mi palabra tu morada.* ⁹⁸

Así, el desplazamiento escatológico del trazo sitúa su palabra más allá de toda esquematización metafísica. La trascendencia sólo interesa en su sentido fáctico, donde la negación del ser es sustituida por el “hay” que expone el choque, el encuentro del hombre consigo mismo que finalmente colma el vacío de esa negación. Un buen ejemplo es el poema *Absoluto*:

*Para estar en Dios
Hay que probar por el tacto
El rencor de los temporales,
La calma gentil de los regatos,
El secreto de las grutas y de los despeñaderos*

...

*Para entender la razón de los inocentes
Y la victoria del instinto
Sobre la conspiración de lo contingente,
Hay que vivir en la piel de un animal
Y cumplir con una existencia entera
Sólo por la fuerza de los cuernos y de los dientes.* ⁹⁹

Al igual que Kierkegaard y Blas de Otero, Ianelli atraviesa la existencia desde un prólogo cuya architextura es la proximidad del uno al otro, y lo que emerge en ese encuentro escapa a toda

⁹⁸ *Se te possuo, possuo o inarrável:/ A arte de fazer da minha palavra a tua morada. (Palavra de Daniel, de Fazer silêncio).*

⁹⁹ *Para estar em Deus/ Há que se provar pelo tato/ O rancor dos temporais,/ A calma gentil dos regatos,/ O segredo das grutas e das ribanceiras./ (...)/ Para entender a razão dos inocentes/ E a vitória do instinto/ Sobre a conspiração do contingente,/ Há que se viver na pele de um animal/ E cumprir uma existência inteira/ Só pela força dos cornos e dos dentes. (de Fazer silêncio).*

voluntad, a toda idea y a todo poder sobre su realización posible:

*Dame el abrazo del adiós
A la hora que me ha sido prometida.
Yo habré retornado a mi origen,
Sellando en el misterio el indicio de la partida,
La cabeza deshabitada de nubes,
Las llagas calladas en cicatrices.*¹⁰⁰

La apertura que surge de esta instancia es algo invisible, imprevisible desde una visión, un conocimiento y un saber que pudieran anticiparse a los “hechos”, al advenimiento del ser en un devenir de lo posible ya inscrito en la potencia de lo real como epigénesis, novedad, y teleonomía. Si se quiere, abre el camino a la realización de “lo que aún no es”. Pero la emergencia de lo inédito y lo innombrable pasa también, para Ianelli, por esa llamada al ser desde el “todavía no del lenguaje”, que evoca y convoca un trazo que se configura a sí mismo como significancia primera de toda significación.

¹⁰⁰ *Dá-me o abraço do adeus/ Na hora que me foi prometida./ Eu terei retornado à minha origem./ Selando em mistério o indicio da partida./ A cabeça despovoada de nuvens./ As chagas caladas em cicatrizes. (Fênix, de Fazer silêncio).*

Renato Rezende

El cuerpo es una astilla, la escritura una metástasis

Al igual que en las poéticas gore de Francisco de Quevedo y Augusto dos Anjos -podríamos pensar también en la filmografía de Cronenberg, los cuadros de Francis Bacon y la narrativa de Severo Sarduy-, el trazo de Rezende elimina cualquier distancia entre la escritura y el sujeto -que se inscribe en ella-, desarrollando para estos fines los necesarios dispositivos textuales propios de una ontología del cuerpo en cuanto certidumbre confundida y hecha astillas. Recorre su morfología y su organización, siendo contado como una suma, esto es, como un corpus: una descripción del conjunto de manifestaciones del cuerpo que se sustrae de las imágenes y el discurso del organismo desde los cuales ha sido explicado siempre, constituyéndose así en un contra-discurso, esto es, en una crítica literaria-epistemológica. Y este modo de hacer hablar al/de/desde/sobre el cuerpo lo sustrae del horizonte bioteológico del organismo para entregarlo al horizonte del acontecimiento, lo cual implica dejar de pensar en un cuerpo organizado sobre la base de una finalidad separada de sí mismo:

*Partiendo del principio, yo renuncio
a mis pies, y subiendo
yo renuncio a mis piernas.*

*Ellas palpitan y me hacen sentir vivo,
pero yo no quiero más sentirme vivo.¹⁰¹*

Ya no se podrá hablar de finalidades en función de un cuerpo post-orgánico o inorgánico que se encuentra direccionado a un fin trascendente, sino que lo que acontece, sucede como evento determinado en sí mismo:

*A veces me doy cuenta cómo mi vida es intrínsecamente
inseparable de mí: o sea, como lo que yo soy es la expresión
fiel de lo que soy. Mi vida es la expresión exacta de lo que*

¹⁰¹ *Partindo do princípio, eu desisto/ dos meus pés, e subindo/ eu desisto das minhas pernas./ Elas latejam e me fazem sentir vivo./ mas eu não quero mais me sentir vivo. (Corpo, del libro Ímpar).*

*soy, en trazo y pulsión, de lo que soy en semilla y potencia. Para liberarme y vivir es necesario de hecho que me muera, o sea, liberarme de lo que existe en mí y que da expresión material a mi vida, erradicar lo que más irreductiblemente en mí soy yo. Para que, al fin, pueda brotar en mí: yo siendo, aquello que se Es.*¹⁰²

De allí la afirmación fundamental de filósofos tales como Jean-Luc Nancy, para quien nosotros “no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo”¹⁰³. La verdad del sujeto es su exterioridad y su excesividad: su exposición infinita, el cuerpo volcado hacia fuera lo cual hace que se desprenda una iatrofilosofía: no hay dolencias, fragmentaciones o situaciones que nos sumerjan en una resultante escatología; lo que sí hay son enfermos. Rezende parece proponer, en cuanto hipótesis, que toda enfermedad pertenece a una época, que está sometida a la determinación epocal de los lenguajes que atraviesan el cuerpo, que le configuran como depositario de una vida psíquica. Esto significa que toda enfermedad no es otra cosa que una pura y efectiva producción de síntoma, la escritura quebrada de un anudamiento, de una tensión genérica: el borde en el que se desborda la presión centrípeta de una constelación significante. Pensemos sólo en lo similar del término oncológico “metástasis” con el del retórico “metátesis” a partir del texto *Combustão*:

*ahtsa
asl
plabraas
se
deivlusen*¹⁰⁴

¹⁰² *Às vezes me dou conta como minha vida é intrinsecamente inseparável de mim; ou seja, como o que eu sou é a expressão fiel do que sou. Minha vida é a expressão exata do que sou, em traço e pulsão, do que sou em semente e potência. Para libertar-me e viver eu preciso de fato morrer, ou seja, libertar-me do que existe em mim que dá expressão material à minha vida, erradicar o que mais irreduzivelmente em mim sou eu. Para enfim brotar em mim: eu sendo, aquilo que se É. (Pessoa, de Noiva).*

¹⁰³ Nancy, Jean Luc (2003): *Corpus*. Ed. Arena Libros, Madrid.

¹⁰⁴ *aét/ as/ plavraas/ se / deivlssom* (del libro *Ímpar*).

La expresión afluada de la incompletud y la dificultad de un sistema para compactar la circulación del sentido en su interior y la declinación específica de lo inclausurado de una visión del mundo (en el lugar preciso en que ésta se ejerce en su concreción: un cuerpo) se patenta en textos tales como *La pierna*, donde se elogia la belleza de una muchacha con la pierna amputada:

*En una esquina cerca de mi casa
vive una mendiga
de pierna amputada.
Tengo ganas de besarle
la pierna que falta.
Acariciar
aquel pedazo de nada.*

*La mano de ella está quemada
y parece que fue cosida
de vuelta al brazo.
Con esa mano ella pide limosna.*

*Hoy pasé por allí
y vi que la pierna de ella
(la otra)
estaba bronceada.*

*Ella es rubia, ella es una muchacha, es la flor
de la pierna amputada.*

*Me dieron ganas
de entrar en su cuerpo
(fragmentado)
a medio metro de la vereda.*

*Entrar en su cuerpo y ser ella,
ser la pierna que le falta.
Ser la falta de la pierna de ella.
Tuve ganas de amar
y ser nada.¹⁰⁵*

¹⁰⁵ Numa esquina perto da minha casa/ vive uma mendiga/ de perna amputada./ Tenho vontade de beijar/ a perna que falta./ Acariciar/ aquele pedaço de nada./ A mão dela está queimada/ e parece que foi

O *Data 3* -donde el estreñimiento intestinal se convierte en una instancia erótica:

En la mitad de la fiesta, necesité ir al baño, pero el mismo se encontraba ocupado durante mucho tiempo. Cuando la puerta al fin se abrió, salió de allí una muchacha. Debía sufrir de estreñimiento. Como la descarga era de mano, se ve que no funcionó muy bien, y en el inodoro quedó a medio sumergir un sorete enorme, gruesísimo. ¿Y si yo me lo refregara en el cuerpo, lo colocara en el bolsillo, lo comiera, como si fuera oro? Apoyado en la pared, también no conseguí dar con la descarga, y salí. Del lado de afuera esperaba una chica. Ella dio una media-sonrisa, y entró. (Las personas también son intestinos.) Cuando la encontré de nuevo, vi que me abrió la más cómplice, la más ambigua, la más agasajante de sus sonrisas.¹⁰⁶

Es así que la enfermedad y, con ella, lo abyecto pertenecen por entero al orden de lo simbólico -allí donde la circulación de éste se rompe, allí aparece el síntoma- y que lo que la enfermedad y lo abyecto manifiestan es siempre algo acerca de éste: del universo y el orden de lo simbólico, una negación de la cultura que organiza un cuerpo, que inscribe en él la imaginaria potencia de una estabilidad virtual. La enfermedad y lo abyecto no son otra cosa que esa propensión a lo inorgánico y el desordenamiento que reintroduce en el orden de la consciencia,

costurada/ de volta ao braço./ Com essa mão ela pede esmola./ Hoje passei por lá/ e vi que a perna dela/ (a outra)/ estava bronzeada./ Ela é loira, ela é moça, é a flor/ da perna amputada./ Me deu vontade/ de entrar em seu corpo/ (fragmentado)/ a meio metro da calçada./ Entrar em seu corpo e ser ela./ ser a perna que falta./ Ser a falta da perna dela./ Tive vontade de amar/ e ser nada. (de Assa).

¹⁰⁶ *No meio da festa, precisei ir ao banheiro, mas ele estava ocupado por muito tempo. Quando a porta enfim se abriu, saiu de lá uma moça. Devia de sofrer de prisão de ventre. Como a descarga era de mão, não funcionou direito, e na privada ficou afundado um cocô enorme, grosso. E se eu o esfregasse no corpo, colocasse no bolso, comesse, como se fosse ouro? Apoiado na parede, também não conseguí dar a descarga, e saí. Do lado de fora esperava uma garota. Ela deu um meio-sorriso, e entrou. (As pessoas também são intestinos.) Quando a encontrei de novo, ela me abriu o mais cúmplice, o mais ambíguo, o mais convidativo dos sorrisos. (de Ímpar).*

de la cultura, la ley misma que rige en el orden de la naturaleza, la de la caducidad de todo. De hecho, Kristeva plantea que “hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeldías del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece de un afuera o de un adentro exorbitante, expulsado más allá de lo posible, lo tolerable, lo pensable”¹⁰⁷. Sin embargo, la misma autora propone que la abyección también puede ser una resurrección que pasa por la muerte del yo. “Es una alquimia que transforma la pulsión de muerte en un arranque de vida, de nueva significancia” y que la poética de Rezende dará paso a una especie de somatografía para hacer que el cuerpo mismo sea leído, aún desde lo indecible:

*el hombre piensa, habla, y si es algo
es por la palabra.
Pero lo SUELTO es mudo.
Todo ese esfuerzo del lenguaje:
más próximo de la página
de lo que suponíamos,*¹⁰⁸

haciendo que esta gramaticalización bordee sus propias limitaciones:

*Así como el fuego deja cenizas,
dejo estos versos.*

*La poesía: dejectos.*¹⁰⁹

Jean-Luc Nancy observa que “a la escritura le corresponde sólo tocar al cuerpo con lo incorpóreo del sentido y de convertir, entonces, lo incorpóreo en tocante y el sentido en un toque (...). La escritura llega a los cuerpos según el límite absoluto que separa el sentido de ella, de la piel y los nervios de ellos. Nada pasa, y es exactamente allí que se toca”¹¹⁰. En Rezende la

¹⁰⁷ Kristeva, Julia (1980): *Poderes de la perversión* (Trad.: Nicolás Rosa y Viviana Ackerman). Siglo XXI editores, México, 1989, 2.^a edición.

¹⁰⁸ *O homem pensa, fala, e se é algo/ é pela palavra./ Mas o SUELTO é mudo./ Todo esse esforço de linguagem:/ mais próximo da página/ do que supúnhamos. (Dejetos, de Ímpar).*

¹⁰⁹ *Como o fogo deixa cinzas,/ deixo estes versos./ A poesia: dejetos.* (idem)

¹¹⁰ Nancy, Jean Luc (2003): *Corpus*. Ed. Arena Libros, Madrid.

experiencia del sentido y de la libertad se escribe con el cuerpo: tal vez habría que decir que el cuerpo es la libertad desencadenándose, escribiéndose en tanto se entrega a lo que disemina desde fuera su identidad, a lo que *deyecta* y descompone; es una exterioridad no pensable en sí misma, ni pensante, una alteridad que pesa fuera del pensamiento y que lo fuerza a calibrar alrededor de sí mismo el propio movimiento, porque más allá de él no hay nada. Tan sólo una renuncia a

*todas las palabras que usé
cuando comprendí que era alguien, renunció a ser alguien*

*para ser hueco, nuevo, fuego, oro:
UN CUERPO DEVORA A OTRO.* ¹¹¹

Y un cuerpo devora a otro porque el conocimiento del y por medio del mismo nunca es total y absoluto, sino modal y fragmentado, y la forma del discurso que mejor lleva tal saber es la de una cartografía, un elenco de las zonas del cuerpo que ofrece un conjunto de acercamientos bruscos y fagócitos, no exentos de humor u ofrecimiento místico-amoroso:

Con dulzura imagino ser devorado por demonios, enormes insectos ciegos con garras, hasta que sólo resten los huesos, el esqueleto

ardiente

El sol explota en el centro de mi coeur.

El mago ordenó entonando en lengua de muertos

*que cortaran mi cuerpo
limpiaran mis huesos*

*recubriendo todo
con carne nueva*

¹¹¹ *todas as palavras que usei/ quando compreendi que era alguém, desisto de ser alguém/ para ser oco, novo, fogo, ouro:/ UM CORPO DEVORA O OUTRO (Corpo, de Ímpar).*

*Vi el cuerpo todo en llama. Es preciso incendiar el cuerpo.
Preciso
explotar en al aquí.
Emerger del lado de allá*

¿Cómo reinventarse? ¿Cómo dar nacimiento a sí mismo?

¿No en el lenguaje, pero en el propio ser?

El cuerpo es el lenguaje.

Quien inspira y expira en mí son mis pies.¹¹²

¹¹² *Com doçura imagino ser devorado por demônios, enormes insetos cegos com garras, até que só restem os ossos, o esqueleto/ardente/ O sol explode no centro do meu coeur./ O mago ordenou em língua de mortos/ que cortassem meu corpo/limpassem meus ossos/recobrimdo tudo/ com carne nova/ vi o corpo todo em fogo. É preciso incendiar o corpo. Preciso/ explodir no aqui./ Emergir do lado de lá./ Como reinventar-se? Como dar nascimento a si mesmo?/Não na linguagem, mas no próprio ser?/ O corpo é a linguagem./ Quem inspira e expira em mim agora são meus pés. (Ossos, de Noiva).*

Roberto Piva

La caosmogénesis de un ciclón lisérgico

Roberto Piva prefigura una tensión dialéctica de suma importancia en el conjunto de su producción, marcada tempranamente desde sus primeros textos por la impronta beatnik: de hecho, entre los intersticios de lo real y sus transliteraciones anagógicas, se comienza a evidenciar esas

*alucinaciones que penden fuera del alma protegidas por cajas de materia plástica erizando el pelo a través de las calles iluminadas y en los arrabales de labios podridos.*¹¹³

La dimensionalidad marcada por esta concatenación precisa de metáforas indican la inminencia del Da`at cabalístico en cuanto intermitente evanescencia del puente que une las palabras con las cosas. En otros términos, una especie de ruptura bajo el imperio de un lapsus discursivo que, interrumpiéndose a sí mismo, oye y entiende. Se presencializa esa distancia en el decir más enigmático que no logra mantener el ritmo respiratorio en sus soportes normales, arriesgándose así a la intemperie muda de sus bordes que se sumen en una suerte de desintegración progresiva. Esa desintegración, a modo de clímax, va adquiriendo una serie de nominaciones tentativas y reivindicatorias como

*(...) Batuque Nuclear Ángel-Hornalla/ poesía urbana-industrial en nuevo ritmo/ Ciudad agotada en la fealdad pre-Colapso*¹¹⁴

que sólo indican la posibilidad de

(...) recrear nuevas tribus/ renunciar a los caminos/ Nuevos mapas de realidad/ guión erótico guión poético/ Horacio & Lester Young / Tribus de

¹¹³ *minhas alucinações pendiam fora da alma protegidas por caixas de matéria plástica eriçando o pêlo através das ruas iluminadas e nos arrabalde de lábios apodrecidos (Visão 1961, de Paranóia).*

¹¹⁴ *Batuque Nuclear Anjo-Fornalha/ poesia/ urbana-industrial em novo ritmo/ Cidade esgotada na/ feiúra pré-Colapso (Manifesto da selva mais próxima, de Antologia Poética).*

*muchachos en las selvas/ tambores llamándonos a la
Orgía/
Hogueras y plantas afrodisíacas/ abandonar las
ciudades/ rumbo a las playas salpicadas de esqueletos
de Monstruos/ rumbo a los más ebrios horizontes como
ángeles
fuera de ruta¹¹⁵*

Las reflexiones kantianas en torno a lo sublime y a la escenificación estética de “lo informe” o de lo que no tiene límites tal vez puedan proporcionarnos otras claves de lectura. Lo que no implica -valga la advertencia- equipararlo a lo “monstruoso”: lo monstruoso, dice Kant, “es un objeto que por su magnitud niega el fin que constituye su propio concepto”¹¹⁶. O sea, lo que aterroriza de lo monstruoso es la magnitud de lo que repugna al fin o al “deber ser” que constituye el concepto de un objeto, mientras que lo que atemoriza de lo sublime es la magnitud de lo que rebasa cualquier objetivación. Más aún cuando la negación y la nada introducen en el dominio del trazo, porque en Roberto Piva la transubstanciación recíproca entre lo estético y lo religioso es un elemento indisoluble de su fenomenología poética. Es lícito, por lo tanto, leer lo inobjetivado como una radicalidad que ofrece la expresión ecológica de dos prácticas claves: la sustracción (extática) y el hieratismo (técnico) que producen la grafía experiencial de lo poseso -o el “arrebato” místico-. Lo sublime es entonces ese

*árbol blanco cubierto de ángeles y locos adelantando sus
frutos hasta el próximo siglo futuro,
mis éxtasis no admitiendo más el calor de las manos y el
brillo platónico de los postes de la calle Aurora
produciéndome comezones en los omóplatos irreales de
mi Delirio
arte culinario enseñado en los apopléticos vagones de la
Seriedad por quince mil pérdidas almas sin rostro*

¹¹⁵ *recriar novas tribos/ roteiro erótico/ roteiro poético/ Horácio & Lester Young/ Tribos de / garotos nas selvas/ tambores chamando pra Orgia/ fogueiras & plantas afrodisíacas/ abandonar as/ cidades/ rumo às praias salpicadas de esqueletos de/ Monstros/ rumo aos horizontes bêbados como anjos/ fora de rota (idem).*

¹¹⁶ Kant, Emmanuel: *Lo bello y lo sublime*. Espasa Calpe, Madrid, 1919 (traducción de A. Sánchez Rivero).

*destripando barrigas adolescentes en una Apoteosis de
intestinos
borracheras acabando lentamente en las alamedas de
mendigos perdidos esperando la sangría diurna de ojos
hondos y neblina enrollada en la voz agotada en la
distancia
culos de granito destruidos con ostentación en los
suburbios demoníacos por el cometa sin fe meditando
beatamente en los púlpitos agonizantes
mis tristezas kilometradas por la sensible persiana
semiabierta en las palabras cruzadas en la mirada¹¹⁷*

No deja de ser llamativo que tales figuraciones de lo estrictamente numinoso nos remitan a ciertas tautologizaciones de la teología negativa. Porque de lo numinoso ni siquiera es dable decirle sujeto o ser absoluto. Es tan inubicable como esa c(a)osmogénesis de la cual el todo surge terriblemente primigenio. Ahora bien, la manifestación de lo divino, de su singular alteridad, no tiene por qué ser, en este caso, de índole seráfica. Como el propio autor ha declarado en varias entrevistas, la escritura nunca deja de ser una estada rimbaldiana en los infiernos, poetización metonímica de un enfrentamiento con la potencialidad *demoníaca* tal como lo entendió Stefan Zweig. Según el ensayista austriaco, lo demoníaco “es la inquietud esencial e innata en todo ser humano que le separa de sí y le arrastra al infinito, hacia lo elemental. Parecería como si la naturaleza hubiese dejado subsistir una pequeña parte del caos primitivo en cada alma y esa parte se esforzara pasionalmente en retornar al elemento de que salió: lo suprahumano, lo

¹¹⁷ *árvore branca coberta de anjos e loucos adiando seus frutos até o século futuro/ meus êxtases não admitindo mais o calor das mãos e o brilho platônico dos postes da rua Aurora comichando nas omoplatas irreais do meu Delírio/ arte culinária ensinada nos apopléticos vagões da Seriedade por quinze mil perdidas almas sem rosto destriçando barrigas adolescentes numa Apoteose de intestinos/ porres acabando lentamente nas alamedas de mendigos perdidos esperando a sangria diurna de olhos fundos e neblina enrolada na voz exaurida na distância/ cus de granito destruídos com estardalhaço nos subúrbios demoníacos pelo cometa sem fé meditando beatamente nos púlpitos agonizantes/ minhas tristezas quilometradas pela sensível persiana semi-aberta nas palavras cruzadas no olhar (Visão 1961, de Paranóia)*

abstracto. Dentro de nosotros, el demonio es el fermento atormentador e inquieto que impulsa al ser, casi siempre tranquilo, a todo lo que es peligro, exceso, renunciación y hasta anulación de sí”¹¹⁸. En Piva esa potencialidad que pugna por desbordar la grieta subyacente al signo presupone un combate desde lo indecible. O sea, la noción del hablante lírico que se configura desde su propia subjetividad opera cual si fuera un simulacro: lleva a cabo un desplazamiento, un continuo separarse de la unidad-sentido, o de la unidad dadora de sentido. Esta nueva “identidad” se configura desde lo demoníaco asumido en la poética autobiográfica y en el modo de marcar una especie de secuencia sinonímica:

*si yo fuese piadoso mi sexo seria dócil y sólo se pararía
los sábados a la noche
yo sería un buen hijo mis colegas me llamarían
culo-de-hierro y me harían preguntas: ¿por qué el barco
flota? ¿por qué el clavo se hunde?
yo dejaría proliferar una úlcera y admiraría las
estatuas de fuertes dentaduras
iría a bailes donde yo no podría llevar a mis amigos
pederastas o barbudos
yo me universalizaría en el sentido común y ellos dirían
que tengo todas las virtudes
yo no soy piadoso
yo nunca podré ser piadoso
mis ojos resuenan y se tiñen de verde
los rascacielos de carniza se decomponen en los
pavimentos
los adolescentes en las escuelas bufan como perras
asfixiadas
arcángeles de azufre bombardean el horizonte a través
de mis sueños,¹¹⁹*

¹¹⁸ Zweig, Stefan (1947): *La lucha con el demonio*, Editorial Tor SRL, Buenos Aires.

¹¹⁹ *se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria/ aos sábados à noite/ eu seria um bom filho meus colegas me chamariam/ cu-de-ferro e me fariam perguntas: por que navio/ bóia? por que prego afunda?/ eu deixaria proliferar uma úlcera e admiraria as/ estátuas de fortes dentaduras/ iria a bailes onde eu não poderia levar meus amigos/ pederastas ou barbudos/ eu me universalizaria no senso comum e eles diriam/ que tenho todas as virtudes/ eu não sou piedoso/ eu nunca poderei ser piedoso/ meus olhos retinem e tingem-*

Esta continua desapropiación de sí, que permite que el yo se constituya no desde una propiedad sino desde una impropiedad, lo lleva a construirse desde lo otro que se escribe en su escritura. Escribir implica convertirse, derrideanamente, en el *entre* o lugar vacío para ser atravesado por otras voces, otros cuerpos, otros textos (Dante Alighieri, Jorge de Lima, el Marqués de Sade, Henri Michaux). Escribir significa dejar toda propiedad de sí, para permitir que el otro -o los otros. Lo demoníaco siempre deviene “Multitud”- hable en y desde nuestras últimas palabras.

*se de verde/ Os arranha-céus de carniça se decompõem nos/
pavimentos/ os adolescentes nas escolas bufam como cadelas/
asfíxiadas/ arcanjos de enxofre bombardeiam o horizonte através/
dos meus sonhos (A piedade, de Coxas)*

Rodrigo Petronio

El decir de los médanos movientes

Poética del ser y del instante. O tal vez del ser en el instante. Curiosa y lograda muestra de lo que se ha dado en llamar poesía metafísica, la obra de Rodrigo Petronio se inscribe en una extensa tradición donde la escritura anhela el develamiento, racionalidad que no reclama adentrarse en el concepto, sino en lo que el concepto mismo calla. Y si se tiene en cuenta lo tangencial de este modo discursivo, veremos que el autor busca un navegar más allá de la grafía tratando de llegar a lo vital, aunque eso entrañe un cierto desencanto frente al entramado fenoménico que nos rodea y somos:

*Vaga entre esos objetos
Resolutos en su insignificancia;
Déjate perder en ellos.
Fotografías, lentes, cubiertos,
Porcelanas con edad aún
De ser calculada: siente la química
Benigna que cada uno de ellos
Expele y guarda, posa las manos inermes
Sobre esos fósiles animados,
Muñidos, cada cual, contra
Los soles y piernas diarias,
De su esperanza abyecta de tan evidente.¹²⁰*

Una evidencia que a través de la fragmentación de la mirada, operada en los encabalgamientos bruscos y el hipérbaton, totaliza la representación distópica del mundo, un lugar de disolución para objetos y seres inmersos en su unidad física ante la multiplicidad temporal y perceptiva. De allí que la poesía asuma, entonces, ser el reflejo fiel de una porosidad cognoscitiva que superpone las distintas secuencias de la realidad y su superficie negadora de sentido:

¹²⁰ *Vaga entre esses objetos/ Resolutos em sua insignificância;/ Deixa-te perder neles./ Fotografias, óculos, talheres./ Porcelanas com idade ainda/ A ser calculada: sente a química/ Benigna que cada um deles/ Expele e guarda, pousa as mãos inermes/ Sobre esses fósseis animados,/ Muñidos, cada qual contra/ Os sóis e pernas diárias,/ De sua esperança abjeta de tão evidente. (Criação, de História Natural).*

*Reposa tu conciencia en esa fauna
recién nacida, amigo, aprende
a amar esos dioses
nocturnos. Un día habrás
de frecuentar ese reino de rencor;
ausente de misterio.* ¹²¹

Como habrá sido de notar, esa modalidad del decir se acerca en Petronio al estallido semántico del aforismo: el poeta obra habitado por una creencia, una convicción no expresa que, junto con otras, constituye el ámbito implícito donde se produce la interpretación. Toda obra supone la asunción de un sistema más o menos coherente de creencias, lo que implica una hermenéutica que rebasa la acción y su inmediatez. En este caso, el de saber que la percepción del tiempo deriva siempre en el problema de la percepción del yo:

*Miro a cada uno de los que alrededor mío se renuevan
Como quien ya no guarda ningún lastre con los vivos.
Sé que aún estaré aquí sentado
Por muchas y muchas vidas que se hilvanan.
Otro será el rostro en mí grabado.* ¹²²

Ante lo inconmensurable, Petronio recupera la concepción teológica de lo finito como conciencia atenta de los límites u obstáculos a su posibilidad de ser, esto es, a su potencia. Si para Hegel el infinito es la realidad misma en cuanto ilimitada potencia de realización, en cuanto Absoluto, lo finito es lo que no tiene bastante poder para realizarse. Desde este punto de vista, lo finito es irreal y encuentra su realidad solamente en lo infinito y como infinito. Por eso, también, lo terrible de esos versos: nuestra existencia se resume en ser para no ser. Tal vez

morir sin dar noticia o margen

¹²¹ *Repousa tua consciência nessa fauna/ Nascitura, amigo, aprende/
A amar esses pequenos deuses/ Noturnos. Um dia há/ De freqüentar
esse reino de rancor./ Ausente de mistério.* (idem)

¹²² *Olho cada um dos que à minha volta se renovam/ Como quem já
não guarda mais nenhum lastro com os vivos. /Sei que ainda estarei
aqui sentado / Por muitas e muitas vidas que se fiam./ Outro será o
rosto em mim gravado. (Máscara mortuária de Akenaton, de Pedra
de luz).*

*al equívoco, rayar con trazo quirúrgico
la complexión frágil de ese cuerpo por milenios
arquitectado, e interrogar callado
si el trabajo de los milenios quiso
exactamente eso.* ¹²³

Plotino identificó la eternidad con el modo de ser propio del mundo inteligible, o sea con “lo que persiste en su identidad, con lo que está siempre presente a sí mismo en su totalidad, que ahora no es esto y luego aquello, sino que, en su conjunto, es perfección indivisible, como la de un punto en el cual se unen todas las líneas sin expandirse fuera de él: un punto que persiste en sí mismo en su identidad y no sufre modificaciones, que existe siempre en el presente, sin pasado ni futuro, sino que sea lo que es y lo sea siempre”¹²⁴. Plotino repite a este propósito la anotación parmideana y platónica: eterno es lo que no era ni será, sino que solamente es. Sin embargo, ese situarse en la perspectiva de la lógica de la repetición, encontrando su legitimación en un acto fundacional originario reproducido ritualmente no deja de ser una nostalgia de lo imposible. Petronio observa que nuestras categorizaciones temporales se encierran hoy dentro de la variación, ya que todo se resume en

*generar
diariamente
una
arquitectura
del aire.* ¹²⁵

Al no existir ya jerarquías de perfección, ante la desaparición de la centralidad de la referencia, las diferencias no pueden ser pensadas en virtud de la relación que puedan guardar con la identidad. No hay soluciones para el problema de la oposición entre sujeto e historia. Es más, éste deja de ser un problema, puesto que desaparecen los esquemas simbólicos desde los que

¹²³ *morrer sem dar notícia ou margem/ ao equívoco, riscar com traço cirúrgico/ a compleição frágil desse corpo pelos milênios/ arquitetado, e interrogar calado/ se o trabalho dos milênios quis/ exatamente isso.* (Elegias, IV, de *História Natural*).

¹²⁴ Plotino, *Enéadas* (tercer libro). Edición Aguilar, Buenos Aires, 1969.

¹²⁵ *gerar/ diariamente/ uma arquitetura/ do ar.*

era percibido como tal. Se impone, por tanto, un tiempo pluridimensional, ambiguo, reversible, polivalente.

Uno de los poemas en que el desborde visionario de esta vivencia se transforma en una instancia epifánica de la lectura, *Ruinas circulares*, afirma que ya es el

*tiempo de pasar revista a las substancias.
Y es el tiempo de la resurrección del verbo.
Y es el tiempo de la paz solar de las hierbas
Que cavan el bronce eterno con su mortalidad.
Tiempo de la música que levanta al espíritu enfermo
Y mueve la mente a preescrutar la razón de su llaga.
Tiempo que traduce al ser viviente
En una belleza que los monumentos no abrazan.* ¹²⁶

Es de suponer que esa aprehensión, ubicua e instantánea, de la instauración de la existencia en el transcurrir del tiempo surge de la angustia que suscita el devenir, teleológica ausente que nos vuelve médanos movientes de un desierto. No sería -por lo tanto- de extrañar que ese hecho mínimo, hipostasiado en los íntimos repliegues de nuestra percepción, nos lleve a contemplar una aceleración de los acontecimientos al punto de producir su propia reversión, su autoanulación antes de consumarse:

*No hay concepto. Túmulo de aire. Toda la filosofía muere en quien la escribe.
Dioses precarios. Palabras cultas que ocultan el retorno al barro. No explican la inmundicia.
No explican la bala que instalo en la cabeza en homenaje a los gusanos.
(...) Realizo el viejo recorrido de los hombres sin nombre.
La vieja trayectoria de los astros sobre la piel. No la recuperación. No la resurrección.
Que mata más de lo que transfigura. Que consume más de lo que conserva.* ¹²⁷

¹²⁶ (...) tempo da revisitação das substâncias./ E é o tempo da ressurreição do verbo./ E é o tempo da paz solar das ervas que cavam o bronze eterno com sua mortalidade./ Tempo da música que embala o espírito enfermo/ E move a mente a perscrutar a razão de sua chaga./ Tempo que traduz o ser vivente/ Em uma beleza que os monumentos não abraçam. (del libro *Pedra de luz*).

Salvando las diferencias que se pueden objetar en este breve comentario, Petronio, al igual que Foucault, instala los hechos humanos en la rareza, esto es, en el inmenso vacío desde el que no es posible una lectura racional. Reduce el acontecimiento mismo a la calidad de objetivaciones contingentes de prácticas sociales singulares. En consecuencia, el poeta hace de la gramática y su cadencia un movimiento inestable y sincopado que se inserta en la preconceptualidad, puesto que la representación remite a la acción concreta desde la que el hablante lírico se dirige hacia un mundo que, sólo por intermitencias, puede llegar a ser inmanente. De esta forma, la conexión lineal entre los sucesos registrados y la evolución finalística de categorías humanas universales se desmorona ante una secuencia de rupturas, de discontinuidades, que sin embargo no logran ocultar su sentido trascendente.

*Nada mato. Nada retengo. Nada procreo.
Soy el parto azul de los elementos.
La circulación de la linfa entre los días y los espíritus.
Después el poema viene a cumplir su ruta.
Colisiona con el planeta. Abre una isla.
Por ahora sólo me encuentro en cuanto ardo.
Exiliado del cuerpo donde todavía quemo.
Rehén de mi alma por quien fui amado.
Lacayo del mundo —no el adentro.
La flor aún persiste en medio de los trozos.
Ruido vegetal: son mis armas.
Soy lo que Soy:
Aquí me ofrezco, novillo y cardo.
Morir ignorado: el mayor de todos los monumentos.
La estrella por el cielo no deja rastro.
Dios sólo nace cuando pierde su centro.¹²⁸*

¹²⁷ Não há conceito. Túmulo de ar. Toda a filosofia morre em quem a escreve/. Deuses precários. Palavras cultas que ocultam o retorno ao barro. Não explicam a imundície./ Não explicam a bala que enfió na cabeça em homenagem aos vermes./ Tranço folhas na boca da fonte. Realizo o velho percurso dos homens sem nome./ A velha trajetória dos astros sobre a pele. Não a recuperação. Não a ressurreição./ Que mata mais do que transfigura. Que consome mais do que conserva. (No sentido da terra, III, de Pedra de luz).

¹²⁸ Nada mato. Nada retenho. Nada procrio./ Sou o parto azul dos elementos./ A circulação da linfa desses dias./ Depois o poema vem cumprir sua rota./ Colide com o planeta. Abre uma ilha./ Por ora só

Sergio Cohn
**Recuerdos de *Matrix* o sobre el cómo se
escribe la ciudad post-utópica**

Para Sergio Cohn, las lecturas de las diversas representaciones de la ciudad contemporánea imponen un trazo performativo que confronta su propia totalidad para dividirla, articulando su heterogeneidad. Y lo performativo revela una realidad sometida a un proceso de virtualización enunciada desde los márgenes de una mirada en travelling: en cuanto constructo, la ciudad es una escena de escritura que examina los flujos constantes que la atraviesan. Devela zonas de abandono, de olvido, impone un conocimiento asistemático del canon hilvanado desde los márgenes y que, a su vez, articula una mezcla intertextual, una homología entre lenguaje y paisaje que vislumbra -cual si fuera el negativo de un film desencajado- ese

*(...) revés,
lo diáfano, lo dispuesto, belleza
puesta y perdida, el desen-
cadenamiento, así
como la sed del vapor
por una forma, así
como todo retorna
a la imaginación.* ¹²⁹

Y ya sabemos que la imaginación constituye un “punto cero”, un vacío constitutivo de la subjetividad enfrentada con la multiplicidad de objetos parciales, fantasmáticos, anterior a todo proceso de simbolización que, en este caso, la ciudad construye, impone, y ejerce sobre quien la habita y la recorre. Este aspecto recuerda por momentos a ciertas observaciones de

me encontro em quanto ardo./ Exilado do corpo onde ainda queimo./ Refém da alma de quem fui amado./ Andarilho de um mundo que não adentro./ Flor que ainda persiste em meio a cacos./ Ruído vegetal: eis minhas armas./ Morrer ignorado: maior de todos monumentos./ Estrela que no céu não deixa rastro./ Deus só nasce quando perde o centro. (Dentro da estrela branca, XIII, de Venho de um país selvagem).

¹²⁹ *(...) revés,/ o diáfano, o termo, beleza/ posta e perdida, o desen-/ cadeamento, assim/ como a sede do vapor/ por uma forma, assim/ como tudo retorna/ à imaginação (mnemo, de Horizonte de eventos).*

De Certeau que, influenciado por el pensamiento foucaultiano, ve a la ciudad como un diseño panóptico en la que los discursos oficiales ideologizan el espacio urbano y que, en medio de toda su omnipresencia sémica y desde ese punto cero, el transeúnte transgrede el orden disciplinario, promueve a que la enunciación de sus pasos reformule otro discurso dentro de la ciudad¹³⁰. Cohn, en su condición de nómada, despliega su propio mapa hecho de resquebrajaduras, perfora y provoca diseminaciones en el signo: es a la vez el flâneur de Baudelaire y el errante en busca de su centro. El flâneur inventa la ciudad sobre la ciudad instituida. Deja marcas en su superficie como un texto atravesado por la aleatoriedad al mejor estilo Matrix cuando afirma que en ella

*todo paseo es posible:
saltar Parque Lage adentro
o caminar
a la sombra de los
propios pensamientos
en el muro de allá afuera
un mendigo garabateó mandalas;
es posible encontrar
las mismas en casi
toda la ciudad
construyendo una geografía
otra.*¹³¹

Claro está que, desde esa perspectiva, caminar en la ciudad a su propio ritmo es navegarla metafóricamente, abriéndose a motivaciones contradictorias. Pero también es reconocer que la grafía de Sergio Cohn es producto de un tiempo pos-utópico en que el presente desaloja el futuro en cuanto “tierra prometida”: surge de una megalópolis que cuestiona la propia concepción de lo urbano en cuanto paisaje arquitectado por el mundo moderno, allí donde sólo

¹³⁰ De Certeau, Michel (1999): *La invención de lo cotidiano*, Universidad Iberoamericana, México.

¹³¹ *todo passeio é possível:/ saltar Parque Lage adentro/ ou caminhar/ á sombra dos/ próprios pensamentos/ no muro lá fora/ um mendigo rabiscou/ mandalas;/ é possível encontrar/ as mesmas em quase/ toda cidade/ construindo uma geografia/ outra (Passeio, de O sonhador insone).*

*hay un residuo de futuro
en el viento, fotograma anti-
cipado, montaje de fragmentos
induciendo a escena. Como
aquel árbol curvándose com-
placiéndose a los invisibles pesos,
como el mormazo
prediciendo la lluvia.* ¹³²

Paul Virilio¹³³ ha escrito que el acceso a la ciudad contemporánea no se da ya por las puertas sino por el sistema electrónico, y que a la estética de las apariciones corresponde hoy otra, la de las desapariciones. Y, en efecto, el sistema de las comunicaciones, en todas partes, ha reemplazado no sólo a la naturaleza sustituida por la ciudad como eje del artificio, sino a la segunda instancia naturalizada por el orden urbano, esa instancia de la cotidianeidad conquistada por la ciudad del siglo XIX. Si la ciudad moderna es un texto que se puede descifrar según la lógica de su iconografía, la ciudad postmoderna, en tanto acontecimiento de las hablas, lugar de las enunciaciones, paraje de voces y diagrama comunicativo, puede ser descifrada siguiendo el hilo de la voz heteróclita que la enciende. De allí que la mirada plural que esta poética construye busque redefinir la experiencia urbana, ya en sí sustituida por la vivencia del choque: focaliza su inherente polifonía como una verdadera instancia de intercambio material y simbólico del habitante, y en la que se verifica, por otro lado, la distribución desigual de ese capital. Ante este hecho Cohn propondrá una casi brechtiana dramatización de aquello que frustra la idea de ciudad utópica (moderna, racional y funcional) y que ya no puede hacerse cargo de esa neo-Babel que se volvió una especie de morada incierta, a partir del entrelazamiento de dos retóricas: la retórica del paisaje y la retórica humana¹³⁴. La retórica del paisaje -ese interlocutor- es como una retórica de la

¹³² *Há um resíduo de futuro/ no vento, fotograma ante-/ cipado, montagem de fragmentos/ induzindo á cena. Como/aquela árvore se curvando com-/ placente aos invisíveis pesos,/ como o mormaço/ predizendo a chuva (mnemo, de Horizonte de eventos).*

¹³³ Virilio, Paul (1996): *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*, Manantial, Buenos Aires.

¹³⁴ Valdivia, Benjamín (1999). "Argumentos para la retórica", Ediciones Desierto. San Luís Potosí, México

extensión, mientras que la retórica humana -interlocución con el paisaje- se fundamenta en lo que no es extenso: la retórica del yo humano deviene retórica de la intensión, de la intensidad. El hecho estriba, sin embargo, en que la retórica de la intensión está permeada de expresiones de la retórica de la extensión, como cuando el poeta descubre que

el mundo que se abre en frente mío es un campo magnético, mínimas cuerdas haciéndonos música, la suma armonía a partir de la disonancia. ¹³⁵

A eso se le agrega la conciencia de ser

un cuerpo, a veces círculo, a veces pirámide, soy la suma de los ángulos del vuelo de una saeta que no espera alcanzar su blanco, pero aun así se arroja. soy gesto, me muevo, ocupo espacio, un sistema tan complejo que subvierte sus propias leyes. un virus pronto para ser olvidado. ¹³⁶

Presencia de la hipertelia: el yo humano sólo puede expresarse como parte simultánea de la cultura y de la naturaleza. Por eso son sinónimas las expresiones “el alcance del lenguaje” y “el límite del lenguaje”. La intensidad del alcance es sinónima de la extensidad del límite y el principal transfondo de la existencia de la retórica es que se puede traducir la expresión del paisaje a términos de la expresión del yo. La retórica es la sinonimia posible del objeto -que nos es ajeno- y de la concepción -que nos es propia- del objeto. De allí que el paisaje -en este caso, urbano- nos seduzca para apartarnos del discurso mudo de los elementos y hacernos hablar la relación entre él -el paisaje- y el hombre. Pues como dice Barthes, nacer, vivir y morir es hablar¹³⁷. El paisaje se convierte en la página blanca donde seres y cosas devienen palabra en el tiempo. Deja

¹³⁵ *o mundo que se abre á minha frente é um campo magnético, mínimas cordas nos fazendo música, a soma harmonia a partir da dissonância. (Descurso, de Horizonte de eventos).*

¹³⁶ *um corpo, às vezes círculo, às vezes pirâmide, sou a soma dos ângulos do vôo de uma seta que não espera atingir seu alvo, mas mesmo assim se arremessa. sou gesto, me movo, ocupo espaço, um sistema tão complexo que subverte suas próprias leis. um vírus pronto para se esquecer.(idem)*

¹³⁷ Barthes, Roland (1980): “S/Z”, Ediciones Siglo XXI, Madrid.

de ser un simple límite exterior para convertirse en la existencia
como imaginación y en la imaginación como existencia.

Obra poética de los poetas comentados

Amador Ribeiro Neto (São Paulo, 1953)

Barrocidade. 2003. Landy Editora, São Paulo.

André Luiz Pinto (Rio de Janeiro, 1975)

Flor à margem. 1999. edição independente, Rio de Janeiro.

Primeiro de abril. 2004. Editora Hedra Ltda, São Paulo.

ISTO. 2005. Espectro Editorial, Belo Horizonte.

Ao Léu. 2007. Coleção Canto do Bem-Te-Vi, Rio de Janeiro.

Antonio Carlos Secchin (Rio de Janeiro, 1952)

A ilha. 1971. Edición de autor, 1971. Rio de Janeiro.

Ária de estação. 1973. Editorial São José, Rio de Janeiro.

Elementos. 1983, Edición Civilização Brasileira Rio de Janeiro.

Diga-se de passagem. 1988. Ladrões do Fogo, Rio de Janeiro.

Poema para 2002. 2002. Cacto Arte e Ciência, Rio de Janeiro.

Todos os ventos. 2002. Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

Todos los vientos. 2004. Ediciones Gitanjali-CONAC, Mérida.

Todos os ventos – Antologia poética. 2005. Quase Edições, Famalicão, Portugal.

Arnaldo Antunes (São Paulo, 1960)

Ou E. 1983. Edición del autor

Psia. 1986. Ed. Expressão, São Paulo. 1991. Ed. Iluminuras, São Paulo.

Tudos. 1990. Ed. Iluminuras, São Paulo.

As Coisas. 1992. Ed. Iluminuras, São Paulo.

Nome. 1993. libro, cd y video (realizado junto a Celia Catunda, Kiko Mistrorigo y Zaba Moreau), BMG Brasil. São Paulo.

2 ou + corpos no mesmo espaço. 1997. Ed. Perspectiva, São Paulo.

Doble Duplo (selección, traducción y arte por Iván Larraguibel). 2000. Ed. Zona de obras/ Tangará, Espana.

Outro (realizado junto a Maria Angela Biscaia y Josely Vianna Baptista). 2001. Fundação Cultural de Curitiba.

Palavra Desordem. 2002. Ed. Iluminuras, São Paulo.

ET Eu Tu (poemas de Arnaldo Antunes y fotos de Marcia Xavier). 2003. Ed. Cosac & Naify, São Paulo.

Antologia. 2006. Quasi Edições. Vila Nova de Famalicão, Portugal.

Como é que Chama o Nome Disso. 2007. Publifolha, São Paulo, Brasil.

Claudio Willer (São Paulo, 1940)

Anotações para um Apocalipse. 1964. Massao Ohno Editor, São Paulo.

Dias Circulares. 1976. Massao Ohno Editor, São Paulo.

Jardins da Provocação. 1981. Massao Ohno/Roswitha Kempf Editores, São Paulo.

Estranhas Experiências. 2004. Editora Lamparina, Rio de Janeiro.

Poemas para leer en voz alta. 2007. Editorial Andrómeda, San José, Costa Rica.

Dirceu Villa (São Paulo, 1975)

MCMXCVIII. 1998-. Série Badaró, São Paulo.

Descort. 2003. Editorial Hedra, São Paulo.

Icterofagia. 2009.

Donizete Galvão (Borda da Mata, Minas Gerais, 1955)

Azul navalha. 1988. T.A. Queiroz Editor, São Paulo.

As faces do rio. 1991. Água Viva Edições, São Paulo.

Do silêncio da pedra. 1996. Arte Pau-Brasil, São Paulo.

A carne e o tempo. 1997. Nankin Editorial, São Paulo.

Ruminações. 2000. Nankin Editorial, São Paulo.

Mundo mudo. 2003. Nankin Editorial, São Paulo.

Frederico Barbosa (Recife, Pernambuco, 1961)

Rarefato. 1990. Iluminuras, São Paulo 1990.

Nada feito nada. 1993. Perspectiva, São Paulo.

Contracorrente. 2000. Iluminuras, São Paulo.

Louco no oco sem beiras – Anatomia da depressão. 2001. Ateliê Editorial, São Paulo.

Cantar de amor entre os escombros. 2002. Landy Editora, São Paulo.

brasibrasero (com Antonio Risério). 2004. Landy Editora, São Paulo.

A consciência do zero. 2004. Editora Lamparina, Rio de Janeiro.

José Geraldo Neres (Garça, São Paulo, 1966)

Pássaros de papel. 2007. Projeto Dulcinéia Catadora, São Paulo.

Outros silêncios. 2009. Escrituras Editora, São Paulo.

Floriano Martins (Fortaleza, 1957)

Cinzas do sol. Rio de Janeiro: Mundo Manual Edições, 1991.

Sábias areias. Rio de Janeiro: Mundo Manual Edições, 1991.

Tumultúmulos. Rio de Janeiro: Mundo Manual Edições, 1994.

Ashes of the sun. Translated by Margaret Jull Costa. *The myth of the world*. Vol. 2. *The Dedalus Book of Surrealism*.

London: Dedalus Ltd., 1994. 134-139.

Alma em chamas. Fortaleza: Letra & Música, 1998.

Cenizas del sol [con el escultor Edgar Zúñiga]. San José de Costa Rica: Ediciones Andrómeda, 2001.

Extravio de noites. Caxias do Sul: Poetas de Orpheu, 2001.

Estudos de pele. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

Tres estudios para un amor loco. Trad. Marta Spagnuolo.

México: Alforja Arte y Literatura A.C., 2006.

La noche impresa en tu piel. Trad. Marta Spagnuolo. Caracas:

Taller Editorial El Pez Soluble, 2006.

Duas mentiras. Edições Projeto Dulcinéia Catadora. São Paulo. 2008.

Teatro imposible. Trad. Marta Spagnuolo. Caracas: Fundación Editorial El Perro y La Rana. 2008.

A alma desfeita em corpo. Lisboa: Apenas Livros, 2009.

Fuego en las cartas. Trad. Blanca Luz Pulido. Colección Palabra Ibérica. Huelva, España: Ayuntamiento de Punta Umbría. 2009.

La efigie sospechosa. Trad. Marta Spagnuolo. San José de Costa Rica: Ediciones Andrómeda, 2010.

Teatro Imposible. 2008. Trad. Marta Spagnuolo. Fundación Editorial El Perro y La Rana.

Lau Siqueira (Jaguarão, Rio Grande do Sul, 1957)

O comício das veias (junto a Joana Belarmino). 1993-. Editora Idéia, Paraíba.

O guardador de sorrisos. 1998-. Editorial Trema, João Pessoa, Paraíba.

Sem meias palavras. 2002. Editora Idéia, Paraíba.

Texto Sentido. 2007. Edições Bagaço, Recife, Pernambuco.

Lucila Nogueira (Rio de Janeiro, 1950)

Almenara. 1979. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.

Peito aberto. 1983. Editora José Olympio, Rio de Janeiro.

Quasar. 1987. Editora Cepe, Recife.

A dama de Alicante. 1990. Editora Oficina do Livro, Rio de Janeiro.
Livro do desencanto. 1991. Savéria Edições Literárias, Recife.
Ainadamar. 1996. Editora Oficina do Livro, Rio de Janeiro.
Ilaiana. 1997. Cia Pacífica, Recife.
Zinganares. 1998. Editora Aríori, Lisboa.
Imilce. 1999. Cia Pacífica, Recife.
Amaya. 2001. Cia Pacífica, Recife.
A quarta forma do delírio. 2002. Bagaço, Recife.
Refletores. 2002. Edições Bagaço, Recife.
Bastidores. 2002. Edições Bagaço, Recife.
Desespero blue. 2003. Edições Bagaço, Recife.
Estocolmo. 2004. Ed. Livro Rápido, Recife.
Mar Camoniano. 2005. Edición de la autora, Recife.
Saudade de Inês de Castro. 2008. Éditions Lusophone, Paris.
Tabasco. 2009. Edições Off Flip, Paraty.
Casta Maladiva. 2009. Edições Bagaço, Recife.

Marco Lucchesi (Rio de Janeiro, 1964)

Bizâncio. 1998. Editora Record, Rio de Janeiro.
Poesie. 1999. Editorial Grilli, Roma.
Alma Vênus. 2000. CIF, Niterói.
De Passione. 2000. CIF, Niterói.
Poemas reunidos. 2000. Editora Record, Rio de Janeiro.
Lucca dentro. 2002. Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca (Italia).
Sphera. 2004. Editora Record, Rio de Janeiro.
Hyades. 2005. Craiova: Autograf MJM, Itália.
Meridiano celeste & bestiário. 2006. Editora Record, Rio de Janeiro.

Mariana Ianelli (São Paulo, 1979)

Trajatória de antes. 1999. Iluminuras, São Paulo.
Duas Chagas. 2001. Iluminuras, São Paulo.
Passagens. 2003. Iluminuras, São Paulo.
Fazer Silêncio. 2005. Iluminuras, São Paulo.
Almádena. 2007. Iluminuras, São Paulo.

Renato Rezende (São Paulo, 1964)

Aura. 1997. 2AB, Rio de Janeiro.
Asa. 1999. Velocípede, Rio de Janeiro.
Leaves of Paradise. 2000. 100 Leitores, São Paulo.
Passaio. 2001. Editora Record, Rio de Janeiro.
Ímpar. 2005. Lamparita, Rio de Janeiro.

Noiva. 2009. Azougue Editorial, São Paulo.

Roberto Piva (São Paulo, 1937-2010)

Ode a Fernando Pessoa. 1961. Massao Ohno, São Paulo.

Paranóia. 1963. Massao Ohno, São Paulo.

Piazzas. 1964. Massao Ohno, São Paulo.

Abra os olhos e diga ah! 1975. Massao Ohno, São Paulo.

Coxas. 1979. Feira do Livro, São Paulo.

20 poemas com brócoli. 1981. Massao Ohno/ Roswitha Kempf, São Paulo.

Quizumba. 1983. Global, São Paulo.

Antologia poética. 1985. L&PM, Porto Alegre.

Ciclones. 1997. Editora Nankin, São Paulo.

Rodrigo Petronio (São Paulo, 1975)

História natural. 2000. Editorial Gargântua, São Paulo.

Assinatura do Sol. 2005. Gêmeos R, Portugal.

Pedra de luz. 2005. A Girafa Editora, São Paulo.

Venho de um país selvagem. 2009. Topbooks, São Paulo.

Sergio Cohn (São Paulo, 1974)

Lábio dos afogados. 1999. Nankin Editorial, São Paulo.

Horizonte de eventos. 2002. Azougue Editorial, Rio de Janeiro.

O sonhador insone. 2006. Azougue Editorial, Rio de Janeiro.



MARTÍN PALACIO GAMBOA (Montevideo, 1977). Docente de letras e idioma español formado en el Instituto de Profesores Artigas (Montevideo), traductor de portugués, poeta, ensayista y músico. Después de vivir varios años en la ciudad fronteriza de Chuy y recorrer varios estados de la zona nordestina de Brasil, adquiriendo de ese modo un permanente contacto con la cultura local, se traslada a Buenos Aires a fines del 2005. Actualmente trabaja de manera independiente, a la vez que participa del *staff* de la revista de arte y literatura *Francachela* en representación de su país, Uruguay. Ha publicado varios artículos vinculados a la crítica literaria y las artes plásticas en publicaciones periódicas como *Agulha – Revista de Cultura* (Brasil), *Antroposmoderno* (Argentina), y *Hermes Criollo* (Uruguay). Obras: *Clemente Padín: la disección irónica del Lenguaje* (recopilado en el conjunto de ensayos *Clemente Padín*. Edición 11 del premio Figari, Montevideo, 2006), y *Lecciones de antropofagia* (editorial El Suri Porfiado. Buenos Aires, 2009). Ha traducido a poetas brasileños tales como Claudio Willer, Arnaldo Antunes, Lau Siquiera, Frederico Barbosa, Donizete Galvão, Roberto Piva, entre otros. Contacto: **belalugosi7@hotmail.com**.

